



LA LAIDEUR AU FEMININ DANS LES TRAITES ITALIENS DE LA RENAISSANCE : LE VISAGE DE LA VIEILLE HELENE

Olivier CHIQUET (U. Paris-Sorbonne – EPHE)

Il est coutume de souligner que la vieillesse, fréquemment représentée dans la peinture italienne de la Renaissance, ne fait pas l'objet d'une théorisation spécifique dans les traités artistiques italiens des XV^e et XVI^e siècles, qui ne l'évoquent que rarement¹. Est-ce là pour autant une nouvelle confirmation du supposé décalage entre la production artistique et sa théorisation ? Nous souhaiterions montrer que si les traités italiens renaissants – en premier lieu les traités artistiques depuis le *De Pictura* d'Alberti, mais également le traité de bonnes manières de Giovanni Della Casa (les deux genres s'échangeant leurs concepts au cours du XVI^e siècle) – ne conceptualisent pas à proprement parler la déchéance physique liée à la sénescence, celle-ci est néanmoins illustrée et *pensée* à travers un mythe emprunté au livre XV des *Métamorphoses* d'Ovide et dont la figure centrale est une femme² : celui du vieillissement d'Hélène de Troie.

Le *De Pictura* contient un passage – plusieurs fois repris par les trattatistes du XVI^e siècle – dans lequel le père fondateur des traités sur l'art en Italie définit la beauté comme harmonie et propose, pour illustrer ce qu'est la laideur, le contre-exemple paradigmatique du visage des vieilles femmes. On comprend en creux que la laideur de ce dernier réside dans la dysharmonie des parties dont il est composé.

Dans son célèbre traité de bonnes manières, *Galateo overo de' costumi*, publié en 1558, Giovanni Della Casa réécrit le passage albertien en l'associant à l'anecdote de Zeuxis et des vierges de Croton : le visage laid serait un visage féminin non harmonique et non unitaire, où chacune des parties qui le composent serait comme empruntée à un visage différent. La laideur serait ainsi le résultat d'une *electio* manquée.

Le mythe ovidien de la sénescence d'Hélène de Troie est utilisé par le théoricien de l'art Francesco Bocchi pour illustrer ses propos sur la beauté et la laideur dans son traité de 1584, *Eccellenza del san Giorgio di Donatello*. C'est que ce mythe incarne au plan mythologique l'articulation conceptuelle opérée par Giovanni Della Casa entre le passage d'Alberti sur le visage des vieilles femmes et l'anecdote de Zeuxis (à qui on avait justement demandé de représenter la *belle Hélène*), comme viendra le confirmer, au terme de notre analyse, un extrait d'un discours du poète français Amadys Jamyn, qui semble avoir été rendu possible par les traités italiens qui l'ont précédé.

¹ « Che le fonti della letteratura artistica italiana parlino raramente di raffigurazioni di anziani (eccezione fatta per Leon Battista Alberti e per alcuni esempi che menzioneremo), non significa affatto che la rappresentazione della vecchiaia [...] non rientrasse nel soggettario padroneggiato dal pittore, o più in generale dall'artista italiano di prima età moderna. » (Giovanna Capitelli, « Dipingere la vecchiaia in Italia tra Cinquecento e Seicento. Glosse al margine », in *Senilità. Immagini della vecchiaia nella cultura occidentale*, a cura di G. Pinna e H. G. Pott, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, p. 179) [« Le fait que les sources de la littérature artistique italienne parlent rarement des représentations des personnes âgées (si l'on excepte Leon Battista Alberti et quelques exemples que nous mentionnerons) ne signifie absolument pas que la représentation de la vieillesse [...] ne faisait pas partie de la palette de sujets maîtrisée par le peintre, et plus généralement par l'artiste italien du début de l'époque moderne. »] Sauf mention particulière, il s'agit de nos propres traductions.

² Claudine Sagaert rappelle combien la femme a toujours été considérée comme un être ontologiquement laid. Voir Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Editions Imago, 2015.



LE « VULTUS VETULARUM » COMME PARADIGME DE LAIDEUR

Au livre II du *De Pictura* (1435), Alberti divise la peinture en trois parties : la circonscription, c'est-à-dire le contour ; la composition, c'est-à-dire l'agencement des différentes parties du tableau ; et la réception des lumières, c'est-à-dire les couleurs. L'auteur définit ainsi la composition :

« La composition est la manière de peindre par laquelle les parties sont composées dans une œuvre de peinture. L'œuvre majeure du peintre, c'est l'histoire, les parties de l'histoire sont les corps, la partie du corps est le membre, la partie du membre est la surface. »³

Le passage qui retiendra notre attention est celui dans lequel l'auteur, évoquant la composition des surfaces, définit la beauté comme « harmonie » et, sans proposer à proprement parler de définition de la laideur, avance comme exemple paradigmatique de laideur le visage des vieilles femmes :

« De la composition des surfaces naît cette élégante harmonie dans les corps et cette grâce qu'on appelle beauté. Tel visage qui aura des surfaces grandes, d'autres petites, ici proéminentes, ailleurs trop rentrées et comme enfoncées, comme nous le voyons dans les visages des vieilles, sera d'un aspect très laid. Mais le visage dans lequel les surfaces se rejoindront de façon que les lumières douces se changent en ombres délicates, sans angles prononcés, nous le dirons justement beau et gracieux. »⁴

Cette association entre vieillesse et laideur ne saurait surprendre. La charge contre la vieillesse, qui repose en grande partie sur une condamnation esthétique du corps vieilli, constitue un *topos* de la littérature de la Renaissance⁵. Tout récemment, des philosophes comme Muriel Gagnebin ou Michel Ribon ont défini le laid comme le « texte du temps » ou « l'écriture du temps sur la créature humaine » (un temps qui est en même temps la condition

³ Leon Battista Alberti, *De la peinture (De Pictura)*, trad. J.-L. Schefer, Paris, Macula, Dédale, 1992, p. 153. En latin : « *Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae compuntur. Amplissimum pictoris opus historia, historiae partes corpora, corporis pars membrum est, membri pars est superficies.* » (*Ibid.*, p. 152)

⁴ *Ibid.*, p. 159. Le texte original ainsi que sa traduction en langue vulgaire réalisée par Alberti lui-même sont analysés plus loin (p. 4-6).

⁵ « La violence sans précédent des attaques menées [...] contre la vieillesse est issue de la rage impuissante de cette génération d'adorateurs de la jeunesse et de la beauté ; cet âge optimiste et créateur mesure la vanité de ses efforts pour conjurer le vieillissement, et sa cruauté envers les vieux révèle son désespoir caché. Car c'est là le grand obstacle qui rend impossible la déification de l'homme : il lui manquera toujours sur cette terre l'éternité. Et pour les humanistes, n'est-il pas désespérant de savoir qu'en fin de compte, le vieillissement et la mort rendent vains tous les succès de la raison ? Le vieillissement est l'ennemi par excellence, son invincibilité absolue le rend à la fois détestable et fascinant. » (Georges Minois, *Histoire de la vieillesse en Occident. De l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Fayard, 1987, p. 340)



sine qua non de l'éclosion de la beauté)⁶, et sont allés jusqu'à réduire la jeunesse laide à une manifestation prématurée de la vieillesse à venir⁷.

Mais pourquoi la vieillardesse plutôt que le vieillard ? Rappelons que le statut de la vieillesse à la Renaissance est en réalité ambigu. En faveur d'une *laudatio senectutis* jouent deux idées fondamentales : l'image de la vieille personne détentrice d'une sagesse qu'elle peut transmettre aux plus jeunes ; et l'idée, que développe notamment le cardinal Gabriele Paleotti dans le *De bono senectutis* (1595), selon laquelle la vieillesse permet à l'homme de préparer sereinement sa mort puisque celui-ci n'est alors plus sujet aux passions. Deux autres idées vont à l'inverse dans le sens d'une *vituperatio senectutis* et expliquent la peur éprouvée par les hommes de la Renaissance face à la sénescence et leur volonté de prolonger leur jeunesse (par la médecine, la magie, la sorcellerie, la Fontaine de Jouvence) : les *topoi* du *senex puer* et du *senex amans* se conduisant comme s'ils étaient encore dans la fleur de l'âge ; et surtout, le fait que l'opposition entre jeunesse et vieillesse recoupe celle entre beauté et laideur. Or, tout se passe comme si la vieillesse masculine tendait à incarner les aspects positifs du grand âge, tandis que la vieillesse féminine en incarnerait les aspects négatifs. Trois faisceaux de raisons (médicales, esthétiques, morales et théologiques) expliquent cette dépréciation de la vieillesse au féminin à la Renaissance. En effet, le discours médical explique que les femmes vieillissent plus vite et plus mal que les hommes⁸ ; en outre, si la ménopause est décrite par certains auteurs comme un processus (positif) de masculinisation du corps de la femme, elle n'en est pas moins souvent perçue avec beaucoup de méfiance, étant également à l'origine d'une hypersexualité et de la non-évacuation par les menstruations des humeurs mauvaises. Au plan esthétique, la jeune femme incarne la beauté ; par renversement rhétorique, une fois vieille, la femme incarnera logiquement la laideur. Enfin, ce discours misogyne caractérise également les jugements théologiques et moraux portés sur les vieilles. C'est bien la femme, et non l'homme, qui a précipité l'humanité hors du Paradis terrestre, soumettant ainsi cette dernière au passage dévastateur du Temps. Il est alors naturel que le vieillissement marque davantage les femmes que les hommes et que les vieilles femmes symbolisent plus facilement les vices. Alors que le

6 « Parti en quête du laid, nous avons découvert la force maléfique du temps. Ou plus exactement : la représentation sensible du temps est apparue comme l'expression même du laid. C'est pourquoi on a pu dire que si le temps constitue la texture précise du laid, réciproquement le laid n'est que le texte du temps. » (Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993 (1978), p. 257). Selon Michel Ribon : « La laideur est aussi l'écriture du temps sur la créature humaine : l'usure, l'érosion, le vieillissement, la corrosion, qui sont les griffes anticipées de la mort. Pourtant, chacun de nous a besoin du temps pour se faire exister. [...] Mais cette puissance a son envers. À mesure qu'elle se déploie dans le temps afin de nous permettre d'augmenter notre être, elle tend vers son déclin, elle s'effrite... » (Michel Ribon, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Éditions Kimé, 1995, p. 86)

7 « Disons-le carrément ; il y a une jeunesse laide. Et cette laideur ressemble étonnement à la laideur qu'imprime la vieillesse sur des traits qui ont été autrefois beaux. Ne pourrait-on pas, par suite, dire qu'il existe des jeunes femmes prématurément vieilles ? En un mot : de « jeunes-vieilles » ? Si chronologiquement ces jeunes femmes sont fort éloignées du terme de leur vie, elles n'en paraissent pas moins très âgées qualitativement. De sorte que la laideur semble curieusement liée au surgissement de la vieillesse. » (Murielle Gagnebin, *op. cit.*, p. 45)

8 C'est pourquoi Francesco Bocchi, sur lequel nous reviendrons, reprenant une idée puisée dans l'*Alcibiade* de Plutarque, affirme dans son traité *Eccellenza del san Giorgio di Donatello* (1584) que, contrairement à Hélène, le temps n'a pas ravi sa beauté à Alcibiade : « Non fu Elena, comeché questo titolo di bellezza avesse acquistato, in tutto il tempo della vita sua bella; anzi [...] non solo a sé, qualunque volta nella vecchiezza con lo specchio si vide, ma ad ogni altro uomo ancora di maravigliarsi recava materia, che tanti popoli, quanti alla guerra di Troia erano stati, sì lunghe fatiche per la sua bellezza avessero patito. Ma per lo contrario [...], quantunque si mutino i corpi umani in qualità ad ora ad ora, si fu Alcibiade nondimeno così ben fatto e con tanta misura composto, che in tutto il tempo di sua vita e in tutte le parti dell'età questa bellezza, di che noi ragioniamo, non l'abbandonò giammai. » (http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_bocchi.pdf, p. 28-9) [« Quoiqu'elle eût acquis ce titre de beauté, Hélène ne fut pas belle toute sa vie durant. [...] [T]outes les fois qu'elle se vit vieille dans le miroir, le fait que tous les peuples qui avaient participé à la guerre de Troie aient supporté des épreuves aussi longues pour sa beauté l'étonnait autant elle-même que tout un chacun. Au contraire [...], bien que les corps des humains changent de qualité d'heure en heure, Alcibiade fut si bien fait et composé avec tant de mesure que, toute sa vie durant et quel que fût son âge, cette beauté dont nous parlons ne l'abandonna jamais. »]



vieil homme incarne souvent la sagesse, on tend au contraire à associer à la vieille femme les sept péchés capitaux, en particulier l'orgueil, la luxure (dans son rôle de maquerelle ou de prostituée) et l'avarice (mais également la jalousie et l'envie, le mensonge et la calomnie, la colère ou encore l'hérésie). Les vieillardes sont ainsi liées à la figure du Diable dans l'imaginaire des hommes de la Renaissance : beaucoup d'entre elles furent condamnées comme sorcières. Leur supposée laideur morale ne pouvait d'ailleurs pas ne pas avoir de conséquences esthétiques en vertu de l'association néoplatonicienne entre le Bien et le Beau d'un côté, et le Mal et le Laid de l'autre⁹.

Nous voudrions analyser le passage albertien dans sa version de 1435 rédigée en latin, ou plutôt en néo-latin, c'est-à-dire dans cette langue née de la redécouverte du latin classique par les humanistes grâce notamment au pastiche de Cicéron. Car la philosophie du langage nous a appris qu'on ne pense qu'à travers les mots et que toute langue découpe le réel à sa manière. Michael Baxandall nous le rappelle dans *Giotto et les humanistes* :

« Toute langue – et pas seulement le latin humaniste – est une conjuration contre l'expérience, une entreprise collective de simplification et d'aménagement visant à transformer l'expérience en éléments manipulables. La langue possède un nombre limité de catégories – au moyen desquelles elle impose des regroupements aux phénomènes –, et un nombre encore plus restreint de conventions pour mettre ces catégories en rapport les unes avec les autres. »¹⁰

C'est pourquoi il existe au XV^e siècle un point de vue spécifiquement humaniste sur la peinture qui, comme l'a montré Michael Baxandall, s'exprime à travers des termes, et donc des concepts, empruntés à la rhétorique classique. Ce dernier en a d'ailleurs brillamment fait la démonstration au sujet de la conception albertienne de la composition¹¹.

Le texte latin est donc le suivant :

« *Ex superficialium compositione illa elegans in corporibus concinnitas et gratia extat, quam pulchritudinem dicunt. Nam is vultus qui superficies alias grandes, alias minimas, illuc prominentes, istuc intus nimium retrusas et reconditas habuerit, quales in veterum vultibus videmus, erit quidem is aspectu turpis. In qua vero facie ita junctae aderunt superficies ut amena luminas in umbras suaves defluant, nullaeque angulorum asperitates extent, hanc merito formosam et venustam faciem dicemus.* »¹²

9 Sur la représentation de la sénescence féminine en Italie du XV^e au XVII^e siècle, voir en particulier Caroline Schuster-Cordone, *Le crépuscule du corps. Images de la vieillesse féminine*, Fribourg, InFolio, 2009.

10 Michael Baxandall, *Giotto et les humanistes. La découverte de la composition en peinture. 1340-1450*, trad. M. Brock, Paris, Seuil, 2003 (1971), p. 86.

11 « Par *compositio*, il entend une hiérarchie des formes comprenant quatre niveaux dont l'étagement permet d'assigner à chaque élément son rôle dans l'effet global du tableau. Les surfaces planes s'assemblent en membres, les membres s'assemblent en corps, et les corps s'assemblent en scène cohérente de peinture narrative [...]. Avec cette totale interdépendance entre les formes, qui était à peu près inconnue de la pensée classique, Alberti apportait un concept d'une grande nouveauté. Il formulait là, de toutes les idées du *De Pictura*, celle qui devait exercer, à long terme, l'influence de loin la plus forte. Et pourtant, c'était justement lorsqu'il énonçait cette idée qu'Alberti était plus conditionné que jamais, dans ses possibilités de communication avec ses lecteurs, par sa situation d'humaniste écrivant pour des humanistes. [...] Tout élève d'une école humaniste avait appris à appliquer au langage le concept technique de *compositio*. Il désignait, non pas ce que nous entendons par composition littéraire, mais le montage d'ensemble d'une phrase ou d'une période développée, qui s'effectuait à partir d'éléments étagés selon une hiérarchie à quatre niveaux : les mots s'assemblent en groupes, les groupes en propositions, et les propositions en phrases. » (*Ibid.*, p. 206-7)

12 Leon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 158. Pour une traduction française du passage, voir p. 2.



Michael Baxandall évoque brièvement le passage qui nous occupe en reliant la question de la composition des surfaces à la catégorie de la rhétorique classique des *structura aspera* (ou *voces asperae*), ce que le terme « asperitates » utilisé par Alberti vient confirmer.

« Ce terme désignait la rencontre désagréable, qu'un rhétoricien se devait d'éviter, entre deux sons consonantiques durs à la fin d'un mot et au début du suivant, comme dans le groupe *ars studiorum*. »¹³

Pour Alberti, le visage des vieilles femmes, le visage laid est donc le visage dont les surfaces *asperae* provoquent une cacophonie plutôt qu'un effet de *concinnitas* (une harmonie). Les surfaces dont parle Alberti correspondent aux différentes parties dont est composé un visage : le front, les yeux, le nez, la bouche, les joues, les oreilles etc. La reprise – presque littérale – que Michelangelo Biondo fait de ce passage dans son traité de 1549, *Della nobilissima pittura*, permet de clarifier la quasi-définition albertienne de la laideur. En effet, Michelangelo Biondo assimile les « grandes » surfaces à celles qu'Alberti qualifie de « proéminentes », et les « petites » à celles qui paraissent « trop rentrées et comme enfoncées »¹⁴. Il faut en effet imaginer le visage amaigri d'une vieille, dont certaines parties paraissent disproportionnées quand on la regarde de face, et trop en relief ou creusées quand on l'observe de profil, comme c'est le cas par exemple dans certains dessins de Léonard de Vinci.

Le terme de « concinnitas » est directement emprunté à la rhétorique classique, comme il ressort de l'étude de Pierre Monteil :

« Il est tout d'abord à remarquer que *pulchritudo* s'applique toujours chez Cicéron à des œuvres d'art plastiques, et ne s'étend qu'à partir d'Horace, et très timidement, aux arts littéraires [...]. La *concinnitas*, elle, est dès Cicéron une qualité proprement littéraire, et jamais, même après Cicéron, elle ne se dit d'un art autre qu'oratoire. [...] Par ailleurs, tandis que la *pulchritudo*, lorsqu'elle s'applique à une œuvre littéraire, touche l'esprit autant et plus que les sens, la *concinnitas* d'une œuvre oratoire se manifeste par des rythmes, des cadences, des mélodies, et s'adresse essentiellement à l'oreille : c'est elle qui berce l'auditeur et se propose parfois de distraire son esprit du vrai sujet. »¹⁵

Alberti importe donc, outre celui des *structura aspera*, un autre concept emprunté à la rhétorique classique, celui de *concinnitas*, dans le champ artistique¹⁶. Cela lui permet de présenter la laideur comme l'absence de *concinnitas* des parties appartenant à un tout, comme une juxtaposition cacophonique de parties dysharmoniques (Pierre Monteil avait d'ailleurs insisté sur la dimension musicale du terme *concinnitas*).

Cette dysharmonie est rendue par une phrase dont la syntaxe même, qui repose sur des parallélismes et des antithèses (extrêmement courants dans la période oratoire latine), et surtout sur la parataxe, est mimétique d'un visage aux surfaces *disjectae*.

¹³ Michael Baxandall, *op. cit.*, p. 208-9. Voir aussi Cicéron, *De oratore*, III, XLIII, 171 et Quintilien, *De institutione oratori*, IX, IV, 37.

¹⁴ « [...] [L]a superficie grande gli è quando esce troppo fuori, ma la piccina gli è quando va troppo dentro come cosa richiusa, il che noi vedemo nel volto di persona attempata, et vecchia [...]. » (Michelangelo Biondo, *Della nobilissima pittura*, Venise, alla insegna di Apolline, 1549, p. 14-5). [...] [L]a surface est grande quand elle ressort trop en dehors, mais elle est petite quand elle rentre trop à l'intérieur comme quelque chose de caché, ce que nous voyons dans le visage d'une personne âgée et vieille [...]. »

¹⁵ Pierre Monteil, *Beau et laid. Contribution à une étude historique du vocabulaire esthétique en latin*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1964, p. 191.

¹⁶ Voir Elisabetta Di Stefano, *L'altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2000.



« *Nam is vultus qui superficiei alias grandes, alias minimas, illuc prominentes, istuc intus nimium retrusas et reconditas habuerit, quales in vetularum vultibus videmus, erit quidem is aspectu turpis.* »¹⁷ (C'est moi qui souligne)

Cette syntaxe est maintenue dans la version italienne du traité, le *Della Pittura* de 1436. Alberti s'était lui-même chargé de la traduction.

« *Vedesi uno viso, il quale abia sue superficie chi grandi e chi piccole, quivi ben rilevate e qui bene drento risposto simile al viso delle vecchierelle, questo essere in aspetto bruttissimo.* »¹⁸ (C'est moi qui souligne)

Dans son *De Pictura*, comme plus tard dans son *De re aedificatoria* publié en 1485¹⁹, Alberti reprend donc la traditionnelle définition de la beauté comme harmonie des parties entre elles et avec le tout, de laquelle on peut déduire *ex negativo* une définition de la laideur comme dysharmonie, absence de *concinntas*, des parties entre elles et avec le tout. La perception globale d'une belle personne ou d'une belle œuvre d'art offre le spectacle d'une harmonie générale, tandis que la vision d'ensemble d'une laideur (naturelle comme artistique) donne à voir des parties qui débordent du tout qu'elles composent pourtant (parce que trop grandes ou trop petites, trop profondes ou trop en relief, comme l'explique Alberti) et contraint le spectateur à adopter une vision sectorielle et morcelée, dans laquelle celui-ci ne peut que passer d'un détail à l'autre, sans jamais saisir d'unité.

DU « VULTUS VETULARUM » ALBERTIEN A L'ANECDOTE DE ZEUXIS ET DES VIERGES DE CROTONE : LA REECRITURE PAR GIOVANNI DELLA CASA

Au chapitre 26 de son célèbre *Galateo overo de' costumi* publié pour la première fois en 1558, Giovanni Della Casa s'adonne à une véritable réécriture du *De Pictura* d'Alberti dont une nouvelle traduction, celle de Lodovico Domenichi, avait paru en 1547 et avait été à l'origine d'une floraison sans précédent de traités artistiques qui devait se confirmer tout au long de la seconde moitié du XVI^e siècle en Italie.

« [...] [L]a beauté veut être une, le plus qu'il est possible, et la laideur, au contraire, est multiple, comme tu le vois en regardant le visage des belles et gracieuses jeunes filles, parce que les traits de chacune semblent avoir été créés pour un même visage, ce qui ne se produit pas chez celles qui sont laides ; en effet, si par hasard elles ont les yeux trop gros et exorbités, le nez petit, les joues mafflues, la bouche sans relief, le menton en galoche [...], il semble que ce visage-là ne soit pas celui

¹⁷ Leon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 158.

¹⁸ Leon Battista Alberti, *De Pictura (redazione volgare)*, a cura di L. Bertolini, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011, p. 268.

¹⁹ « La beauté est l'harmonie, réglée par une proportion déterminée, qui règne entre l'ensemble des parties du tout auquel elles appartiennent, à telle enseigne que rien ne puisse être ajouté, retranché ou changé sans le rendre moins digne d'approbation. Œuvre grande et divine dont l'accomplissement réclame toutes les ressources des arts et de l'intelligence humaine [...]. » (VI, 2) Mais aussi : « La beauté est l'accord et l'union des parties d'un tout auquel elles appartiennent ; cet accord et cette union sont déterminés par le nombre, la délimitation et la position précis que requiert l'harmonie, principe absolu et premier de la nature. » (IX, 5) (Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, éd. P. Caye et F. Choay, Paris, Seuil, 2004, p. 278-9 et p. 439)



d'une seule femme, mais qu'il soit composé des visages de plusieurs et fait de morceaux [*fatto di pezzi*]. »²⁰

Della Casa, contrairement à Alberti, ne parle pas ici du visage des « vieilles », mais de celui des « jeunes filles ». Il explicite le texte albertien : les « surfaces » sont nommées et correspondent à des parties du visage (yeux, nez, joues, bouche, menton). En outre, Della Casa prolonge l'analyse d'Alberti : le visage beau est le visage unitaire, le visage laid est le visage multiple, « fait de morceaux » (« *fatto di pezzi* »), dont chacune des parties semble appartenir à un visage différent.

Même si toutes les parties d'un tout, considérées individuellement, sont belles, si elles ne s'accordent pas ensemble, si elles ne s'intègrent pas dans une unité harmonique, le tout en question se révèle laid.

« Et il y en a dont les membres sont fort beaux à regarder chacun séparément, mais déplaisants et d'apparence laide quand on les voit tous ensemble, pour la seule raison que ce sont les traits de plusieurs belles femmes, et non pas de cette femme-là seule, si bien qu'il semble qu'elle se les soit fait prêter par les unes et par les autres. »²¹

Mais la grande originalité de l'approche de l'auteur du *Galateo* consiste à lier explicitement ces considérations d'inspiration albertienne à l'anecdote de Zeuxis et des vierges de Crotona, qu'il présente d'ailleurs d'une manière tout à fait novatrice en faisant de la beauté idéale non pas un aboutissement mais une origine²² :

« Et peut-être ce peintre qui voulut avoir devant lui toutes nues les jeunes filles de Calabre ne fit-il rien d'autre que de reconnaître chez plusieurs d'entre elles les membres qu'elles avaient pour ainsi dire empruntés séparément à une seule ; il fit rendre à cette dernière par chacune d'elles le membre qu'elles lui avaient pris, et il se mit à faire son portrait, imaginant que telle devait être, dans son unité, la beauté de Vénus. »²³

La laideur, par exemple d'un visage, serait donc le résultat d'une *electio* manquée. Peindre la beauté idéale de Vénus (dans d'autres versions de l'anecdote, d'Hélène de Troie) revient donc pour Zeuxis à retrouver l'harmonie d'une beauté originaires que l'on trouve morcelée, disloquée dans la nature et répartie entre différentes jeunes filles.

20 Giovanni Della Casa, *Galatée*, trad. A. Pons, Paris, Quai Voltaire, 1988, p. 141. En italien : « [...] [V]uole essere la bellezza uno quanto si può il più e la bruttezza per lo contrario è molti, sì come tu vedi che sono i visi delle belle e delle leggiadre giovani, perciocché le fattezze di ciascuna di loro paion create pure per uno stesso viso; il che nelle brutte non adiviene, perciocché, avendo elle gli occhi per avventura molto grossi e rilevati, e 'l naso picciolo e le guance paffute, e la bocca piatta e 'l mento in fuori [...], pare che quel viso non sia di una sola donna, ma sia composto di visi di molte e fatto di pezzi. » (Giovanni Della Casa, *Galateo*, a cura di S. Prandi, Torino, Einaudi, 1994, p. 74)

21 Giovanni Della Casa, *Galatée*, éd. cit., p. 141. En italien : « E trovasene di quelle, i membri delle quali sono bellissimi a riguardare ciascuno per sé, ma tutti insieme sono spiacevoli e sozzi, non per altro, se non che sono fattezze di più belle donne e non di questa una, sì che pare che ella le abbia prese in prestanza da questa e da quell'altra [...] » (Giovanni Della Casa, *Galateo*, éd. cit., p. 74)

22 Il suffit de comparer le propos de Giovanni Della Casa avec les deux principales sources pour l'anecdote : Plin l'Ancien, *Naturalis Historia*, XXXV, 64 et Cicéron, *De inventione*, II, I.

23 Giovanni Della Casa, *Galatée*, éd. cit., p. 141-2. En italien : « [...] [E] per avventura che quel dipintore che ebbe ignude dinanzi a sé le fanciulle calabresi, niuna altra cosa fece che riconoscere in molte i membri che elle aveano quasi accattato chi uno e chi un altro da una sola; alla quale fatto restituire da ciascuna il suo, lei si pose a ritrarre, imaginando che tale e così unita dovesse essere la bellezza di Venere. » (Giovanni Della Casa, *Galateo*, éd. cit., p. 74-5)



Puis l'auteur étend – sans surprise – cette conception de la laideur dysharmonique au discours et au comportement, c'est-à-dire l'objet même du traité et auquel il revient après ce qui constitue bien une digression au sujet de la beauté :

« Et je ne veux pas que tu penses que cela arrive seulement aux visages, aux membres ou aux corps, mais cela se produit tout aussi bien dans la parole et dans les actes. Si tu voyais une dame noble et bien habillée se mettre à laver sa vaisselle dans le ruisseau de la voie publique, cela te déplairait, bien que par ailleurs tu n'y attaches pas d'importance, en ce qu'elle se montrerait non pas une, mais multiple, et parce que son être serait celui d'une dame propre et de condition noble, et que ses actes seraient ceux d'une femme sale et de basse condition ; et pourtant tu ne serais touché par aucune odeur ou saveur déplaisante provenant d'elle, et aucun son ou couleur désagréable ne contrarierait ton appétit, mais ce qui te déplairait serait en soi cette façon d'agir déplacée et inconvenante, et cet acte sans unité. »²⁴

Della Casa prolonge donc la réflexion d'Alberti sur la laideur dysharmonique en reliant le texte albertien à l'anecdote de Zeuxis dont il se sert ici d'une façon tout à fait originale puisqu'il l'utilise pour préciser le concept de laideur, alors que l'anecdote en question était généralement invoquée par les défenseurs de l'éclectisme, opposés à l'imitation d'un modèle unique (Cicéron pour les lettrés, Michel-Ange pour les artistes), ainsi que pour illustrer la supériorité de l'imitation sur la copie, de l'idéalisation sur le réalisme²⁵.

QUEL VISAGE POUR LA VIEILLE HELENE ?

Le thème ovidien de la vieillesse d'Hélène peut, selon nous, être considéré comme l'incarnation mythologique de cette articulation conceptuelle opérée par Giovanni Della Casa entre le passage albertien sur la laideur dysharmonique du visage des vieilles femmes d'une part, et l'anecdote de Zeuxis et des vierges de Crotona d'autre part.

Dans le dernier livre des *Métamorphoses*, le discours de Pythagore expose la vision transformiste d'Ovide. Le poète y évoque Hélène de Troie, deux fois ravie – une première fois par Thésée, et une seconde fois par Pâris – avant de l'être par le « tempus edax rerum » :

*« Flet quoque, ut in speculo rugas adspexit aniles,
Tyndaris et secum, cur sit bis rapta, requirit.
Tempus edax rerum, tuque, inuidiosa uetustas,
Omnia destruitis vitiataque dentibus aevi
Paulatim lenta consumitis omnia morte. »* (XV, v. 232-6)²⁶

Le thème du vieillissement d'Hélène constitue un *topos* de la littérature de la Renaissance, où

²⁴ Giovanni Della Casa, *Galatée*, éd. cit., p. 142. En italien : « Né io voglio che tu ti pensi che ciò avenga de' visi o delle membra o de' corpi solamente, anzi interviene e nel favellare e nell'operare né più né meno. Ché se tu vedessi una nobile donna et ornata posta a lavar suoi stovigli nel rigagnolo della via pubblica, comeché per altro non ti calesse di lei, sì ti dispiacerebbe ella in ciò che ella non ti mostrerebbe pure una ma più, perciocché lo esser suo sarebbe di monda e di nobile donna e l'operare sarebbe di vile e di lorda femina; né per ciò ti verrebbe di lei né odore né sapore aspero, né suono né colore alcuno spiacevole, né altramente farebbe noia al tuo appetito, ma dispiacerebbeti per sé quello sconcio e sconvenevol modo e diviso atto. » (Giovanni Della Casa, *Galatée*, éd. cit., p. 75)

²⁵ Sur ce point, voir le premier chapitre de Pasquale Sabbatino, *La Bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e le arti figurative del Rinascimento*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1997.

²⁶ « Elle pleure aussi, la fille de Tyndare, le jour où elle aperçoit dans un miroir ses rides séniles ; elle se demande en elle-même comment elle a bien pu être enlevée deux fois. Ô temps vorace, vieillesse jalouse, vous détruisez tout ; il n'est rien qui, une fois attaqué par les dents de l'âge, ne soit ensuite consumé peu à peu par la mort lente que vous lui faites subir. » (OVIDE, *Les Métamorphoses*, tome III, éd. G. Lafaye, Paris, Belles Lettres, 1988, p. 128)



il est invoqué dans des contextes variés²⁷, mais il n'est – à ma connaissance – curieusement jamais représenté en peinture dans la période qui nous intéresse, alors même qu'un artiste comme Léonard avait lui-même traduit ce passage²⁸.

Dans la littérature artistique, il est utilisé par Francesco Bocchi dans son traité *Eccellenza del san Giorgio di Donatello* publié à Florence en 1584. L'auteur y rappelle les définitions de la beauté comme harmonie et de la laideur comme dysharmonie.

« [...] [La beauté] est une certaine excellence parfaite présentant la plus grande unité possible, et la laideur, à l'inverse, est composée de nombreuses parties dissemblables : c'est pourquoi, dans un siècle donné, on trouve la beauté humaine non pas tout le temps mais rarement, tandis que nous voyons la laideur [...] très souvent et à tout instant. Et quelle autre raison voyons-nous à ce que les artistes et les écrivains, non pas souvent mais rarement, se révèlent parfaits et dotés de cette beauté, sinon la grande difficulté qu'il y a à regrouper et à unir toutes ses parties avec mesure ? Bien qu'ils maîtrisent parfaitement celles-ci séparément, cela ne leur est en rien utile, s'ils ne cherchent pas à créer un tout, c'est-à-dire la beauté, laquelle n'est nulle part dissemblable et différente par rapport à elle-même. »²⁹

Immédiatement après, Bocchi évoque le pouvoir dévastateur du temps qui défait les rares beautés présentes dans la nature. Le beau semble frappé de précarité puisque le vieillissement convertit toute beauté en laideur :

« [...] [C]e peu de beauté que l'on voit parfois dans un corps humain, sans que celle-ci ne soit un mélange de nombreuses parties difformes par rapport à elles-mêmes, la nature, en maîtresse avare et lésineuse, la donne et la concède à autrui non pas pendant tout le temps que dure la vie humaine, mais pour quelques jours de notre vie. »³⁰

Seulement quelques lignes plus loin, l'auteur donne deux exemples de beautés passées : celle de la Laure de Pétrarque et celle d'Hélène de Troie, reprenant alors les vers d'Ovide. Hélène constate les ravages opérés par le temps, ironise au sujet de ses anciens admirateurs tout en faisant preuve d'autodérision :

« [...] [C]hez certains auteurs, Hélène, devenue vieille, considérant les peines et le labeur que toute la Grèce avait endurés à cause de sa beauté, quand elle vit dans le miroir son visage tout couvert de rides et sa peau flétrie, se moqua beaucoup et souvent de ceux qui avaient

²⁷ Par exemple, dans la « question de la langue ». Voir sur ce point le premier chapitre du livre de Pasquale Sabbatino cité *infra* en note 25.

²⁸ Voir Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, Milano, Rizzoli, 1952, p. 222.

²⁹ « [...] [La bellezza] è una certa nobiltà perfetta et in sé stessa, quanto si puote il più, unita, e la bruttezza, per lo contrario, di molte parti dissimili composta: per questa cagione non in tutti i tempi, ma di rado in alcun secolo si trova la bellezza umana, ma la bruttezza [...] molto spesso et ad ogni ora la veggiamo. E che altra cagione pensiamo noi che sia, che non già sovente, ma di rado alcuna volta gli artefici, e gli scrittori ancora, riescano perfetti e di questa bellezza forniti, se non la gran difficoltà, la quale si trova nel congiugnere e nell'unire tutte le sue parti misuratamente? Le quali parti comeché eglino ad una ad una conoscano perfettamente, nessuna cosa puote loro tuttavia in ciò rilevare, se elleno non tendono a creare un tutto, cioè la bellezza, la quale in nessuna parte sia a sé stessa dissimile né differente. » (http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_bocchi.pdf, p. 23)

³⁰ « [...] [Q]uel poco di bellezza che alcuna volta in un corpo umano si vede, senzaché ella di molte parti è mescolata, che sono difformi verso di sé, non già per tutto il tempo che l'uomo vive, ma per pochi giorni di nostra vita la natura, come ministra scarsa e ristretta, altrui la dona e la concede. » (*Ibidem*)



supporté tant de craintes et tant de tourments pour un bien aussi éphémère et caduque. »³¹

Certes, Bocchi n'établit pas de rapport explicite entre l'idée d'une laideur dysharmonique et le thème du vieillissement d'Hélène, mais le rapprochement textuel qu'il opère semble suggérer que la sénescence d'Hélène défait l'harmonie des parties entre elles et avec le tout qui caractérisait la beauté idéale de la *belle Hélène* du temps de sa jeunesse.

Il revient toutefois à un auteur français d'explicitement pareil raisonnement, encore implicite dans le traité de Francesco Bocchi. Le passage qui nous intéresse est extrait d'un discours prononcé à l'Académie du Palais (ébauche de l'Académie Française) par Amadis Jamyn, dans lequel le poète tente d'établir, entre la joie et la tristesse, laquelle des deux passions est la plus « véhémence »³². Il met explicitement en relation la question de l'*electio* et celle de la représentation de la sénescence féminine :

« Zeuxis, ce tant renommé peintre de la ville de Héraclée dont il estoit natif, qui avecques ceste curiosité peignit son Hélène, tant estimée en laquelle il recueillit, accomplit et parfit une beauté d'une infinité de beautés choisies et tirées des plus belles, assemblant ce qui estoit de beau en plusieurs joint et mis en une seule semblance, ce grand ouvrier, après avoir peint une vieille parfaitement bien faite, en la regardant s'éclata si fort de rire d'un fol ris qui le print, qu'il en mourut de joie, rendant l'âme en riant. »³³

Le poète met en relation l'anecdote de Zeuxis et des vierges de Crotone avec une autre anecdote, qui remonte à Verrius Flaccus et dont il a peut-être eu connaissance à travers le *Traité sur le ris* de Laurent Joubert, selon laquelle le peintre serait mort de rire en contemplant la représentation qu'il avait lui-même réalisée d'une vieille femme. Cette anecdote était bien connue des auteurs de la Renaissance, même si elle n'était pas toujours attribuée à Zeuxis³⁴. On peut imaginer que cette vieille femme est une sorte d'anti-Hélène : la beauté fanée sous l'effet du passage du temps serait la dissolution du produit unitaire et

31 « [...] [S]crivono alcuni di Elena, la quale, poiché divenne vecchia, considerando i sudori e le fatiche che tutta la Grecia per la sua bellezza avea patito, quando tutta nel viso grinza e con la pelle cascante nello specchio si conobbe, molto e spesso di coloro si rise che cotanta noia e cotanto affanno per un bene così breve e caduco aveano sofferto. » (*Ibidem*)

32 Ce discours est reproduit dans Edouard Frémy, *L'Académie des Derniers Valois. Académie de poésie et de musique 1570-1576. Académie du Palais 1576-1585*, Paris, Ernest Leroux Editeur, 1887, p. 242-51.

33 Cité dans Daniel Ménager, *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995, p. 29-30.

34 Ainsi, dans un passage de son *De' veri precetti della pittura* (1587), Giovan Battista Armenini affirme : « Né io so, oltra a questo, se sarà creduto quello che già molti francesi in Roma affermavano per vero e che era in Francia accaduto, non era gran tempo; e ciò fu che, avendo uno eccellentissimo pittor francese un dì, per suo capriccio, dipinto ad una sua villa vicino a Parigi sopra un muro una antica femina di turpissima forma, si come si vede che avviene ad alcune per la gravezza del troppo tempo, e, dettolo ad un suo carissimo amico, che desideroso era di veder prestamente, come quello che molto ben sapeva quanto egli in quel fare si portasse eccellentissimamente, di subito vi corse e, senza tempo, incominciò con sì smisurata attenzione a riguardar fiso in quelle difformità sì straordinarie, che, divenuto tutto immoto per il soverchio piacer dell'animo nel quale egli era, che al fin, ricopertoseli gli occhi e perduto ogni sentimento e vigore, il misero si morì. » (Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, a cura di Marina Gorreri, Einaudi, Torino, 1988, p. 41-2). [« Et je ne sais pas, en outre, si l'on croira ce que de nombreux Français présents à Rome présentaient jadis comme véridique et qui était arrivé en France peu de temps auparavant : un jour, un illustre peintre français peignit, par caprice, sur un mur d'une de ses maisons près de Paris une femme âgée d'une forme très laide, comme il arrive chez certaines en raison du poids des ans ; il en parla à un de ses très chers amis et celui-ci, désireux de voir cela rapidement – car il savait très bien combien le peintre excellait dans ce type d'ouvrages – accourut immédiatement et, sans attendre, il commença à regarder fixement ces difformités tout à fait extraordinaires avec une attention si grande que, ne pouvant plus bouger sous l'effet de l'immense plaisir qui emplissait son esprit, le malheureux, une fois que ses yeux se furent fermés et qu'il eut perdu toute force, mourut. »]



harmonique de l'*electio* réalisée par la nature. La mort du peintre, quant à elle, peut faire l'objet de différentes lectures. Zeuxis meurt-il de rire en raison de l'*admiratio* (étonnement) qu'il éprouve devant le sujet de sa « *pittura ridicola* »³⁵ ou meurt-il de contentement devant la beauté de son imitation picturale d'une laideur ? Le rire trahit-il de la part du peintre un sentiment de supériorité et une ironie à l'égard de la vieille femme, dont celle-ci se serait en quelque sorte vengée en provoquant la mort de son créateur ? Le peintre succombe-t-il après avoir reçu, à travers sa propre toile, la révélation de son devenir et de son destin (on pense alors au vieux Rembrandt qui se représente à la fin de sa vie sous les traits du peintre Zeuxis en train de peindre une vieille femme tout en riant³⁶), ou bien la révélation d'une fondamentale contiguïté entre la beauté et la laideur idéales, qui ne seraient alors que les deux faces d'une même médaille ?

Il est en tout cas permis d'imaginer que la vieille peinte par Zeuxis est une version vieillie, une version laide de la « belle Hélène », une Hélène dont le produit de l'*electio* se serait dissout, dont la *concinntas* se serait disloquée, dont les parties ne seraient plus harmonieuses entre elles et avec le tout ; en un mot, une Hélène dont le visage ressemblerait au « *vultus vetularum* » qu'Alberti décrivait dans son *De Pictura*.

35 Dans les écrits sur le rire et la comédie du XVI^e siècle, les théoriciens rappellent, dans le sillage de la *Poétique* d'Aristote, que l'on rit d'un défaut physique ou moral, mais insistent de façon nouvelle sur l'importance de la combinaison de ce défaut avec la rareté (de la personne ou de la chose dont on rit) et l'étonnement (*admiratio*) qui découle de cette dernière. Analysant par exemple le *De ridiculis* (1550) de Vincenzo Maggi, Nuccio Ordine affirme : « En effet, la laideur ou *turpitude*, sur laquelle nous reviendrons plus loin de façon détaillée, ne suffit pas toute seule à provoquer le plaisir. L'expérience nous enseigne que la chose la plus divertissante du monde, quand elle est répétée plusieurs fois, finit par créer un effet d'ennui plus que de plaisir. [...] Pour donner plus de force théorique à ses thèses, Maggi cite des vers de l'*Art poétique* d'Horace, où étonnement et rire constituent un binôme inséparable. [...] Sans *admiratio*, il n'y a pas de rire, et sans nouveauté (*novità*), il n'y a pas d'*admiratio*. » (Nuccio Ordine, *Traité sur la nouvelle à la Renaissance*. Bonciani, Bargagli, Sansovino, trad. Anne Godard, Turin-Paris, Nino Aragno Editore-Vrin, 2002, p. 85)

36 Rembrandt, *Autoportrait en Zeuxis*, vers 1663. Cologne, Wallraf-Richartz Museum.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- ALBERTI Leon Battista, *De la peinture (De Pictura)*, trad. J.-L. Schefer, Paris, Macula, Dédale, 1992.
- ALBERTI Leon Battista, *L'art d'édifier*, éd. P. Caye et F. Choay, Paris, Seuil, 2004.
- ALBERTI Leon Battista, *De Pictura (redazione volgare)*, a cura di L. Bertolini, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011.
- ARMENINI Giovan Battista, *De' veri precetti della pittura*, a cura di M. Gorreri, Einaudi, Torino, 1988.
- BIONDO Michelangelo, *Della nobilissima pittura*, Vinegia, alla insegna di Apolline, 1549.
- BOCCHI Francesco, *Eccellenza del san Giorgio di Donatello*, Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1584 : http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_bocchi.pdf.
- DA VINCI Leonardo, *Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, Milano, Rizzoli, 1952.
- DELLA CASA Giovanni, *Galateo*, a cura di S. Prandi, Torino, Einaudi, 1994.
- DELLA CASA Giovanni, *Galatée*, trad. A. Pons, Paris, Quai Voltaire, 1988.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, tome III, éd. G. Lafaye, Paris, Belles Lettres, 1988.

Textes critiques

- BAXANDALL Michael, *Giotto et les humanistes. La découverte de la composition en peinture. 1340-1450*, trad. M. Brock, Paris, Seuil, 2003 (1971).
- CAPITELLI Giovanna, « Dipingere la vecchiaia in Italia tra Cinquecento e Seicento. Glosse al margine », in *Senilità. Immagini della vecchiaia nella cultura occidentale*, a cura di G. Pinna e H. G. Pott, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- DI STEFANO Elisabetta, *L'altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2000.
- GAGNEBIN Murielle, *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993 (1978).
- MENAGER Daniel, *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995.
- MONTEIL Pierre, *Beau et laid. Contribution à une étude historique du vocabulaire esthétique en latin*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1964.
- MINOIS Georges, *Histoire de la vieillesse en Occident. De l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Fayard, 1987.
- ORDINE Nuccio, *Traité sur la nouvelle à la Renaissance. Bonciani, Bargagli, Sansovino*, trad. Anne Godard, Turin-Paris, Nino Aragno Editore-Vrin, 2002.
- RIBON Michel, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Éditions Kimé, 1995.
- SAGAERT Claudine, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Editions Imago, 2015.
- SABBATINO Pasquale, *La Bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e le arti figurative del Rinascimento*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1997.
- SCHUSTER-CORDONE Caroline, *Le crépuscule du corps. Images de la vieillesse féminine*, Fribourg, InFolio, 2009.