



La représentation dissidente du corps à l'époque de la Contre-Réforme. Un dessin inédit de saint Jérôme par Pirro Ligorio (1512-1583)

Ginette Vagenheim

► To cite this version:

Ginette Vagenheim. La représentation dissidente du corps à l'époque de la Contre-Réforme. Un dessin inédit de saint Jérôme par Pirro Ligorio (1512-1583). Didier Kahn; Elsa Kammerer; Anne-Hélène Klinger-Dollé; Marine Molins; Anne-Pascale Pouey-Mounou. Textes au corps. Promenades et musardises sur les terres de Marie Madeleine Fontaine , Droz, pp.185-198, 2015, Travaux d'Humanisme et Renaissance, 978-2-600-01946-0. hal-01829124

HAL Id: hal-01829124

<https://normandie-univ.hal.science/hal-01829124>

Submitted on 4 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La représentation dissidente du corps à l'époque de la Contre- Réforme. Un dessin inédit de saint Jérôme par Pirro Ligorio (1512-1583).

Le dessin inédit de Ligorio représentant saint Jérôme est l'une des rares productions graphiques de l'antiquaire à thème religieux connues à ce jour (fig.1)¹; la figure, esquissée à grands traits, occupe le centre d'un feuillet resté blanc à la fin d'un des trente volumes des *Antichità romane* conservés à Turin (Archivio di Stato, Taur.14, f.157r. [151r.]) et qui furent réalisés à Ferrare entre 1569, au moment où Ligorio arrive à la cour d'Alphonse II, et 1583, la date de sa mort.

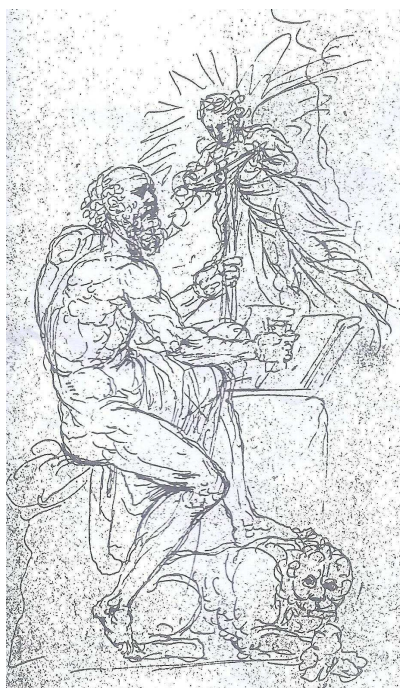


Fig.1 Turin, Archivio di Stato, Taur.14, f. 157 [151].

Le saint est assis sur un rocher recouvert d'un pan de son pagne jeté au travers de la jambe gauche ; l'autre pan tombe entre ses cuisses, de manière à cacher son sexe ; tout le reste du corps est nu ; devant une autre pierre servant de table, le livre saint est ouvert, sans doute aux pages relatant la Passion du Christ ; l'ermite tient fermement de sa main gauche un crucifix posé près de la Bible et dans sa main droite il serre un objet identifiable, à première vue, avec la pierre dont il se frappait la poitrine en signe de pénitence, conformément au passage de sa biographie tiré de la *Légende dorée* (« je restais les nuits en prières, et je ne cessais de me frapper la poitrine que lorsque le Seigneur m'avait rendu à la tranquillité »)². Derrière la croix surgit un ange, comme celui qui apparut en vision à Jérôme pour le détourner de la lecture des textes païens ; sa tête dépasse le sommet de la croix qu'il semble agripper aux deux extrémités, comme pour diriger le regard du saint vers le visage du Christ.

¹ On trouve quelques dessins religieux de Ligorio dans son album de dessins conservé à Turin (volume 30), édité par Caterina Volpi, *Il libro dei disegni di Pirro Ligorio*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1994.

² Jacques de Voragine, *La légende dorée*, texte traduit du latin et précédé d'une notice historique et bibliographique par Gustave Brunet, Paris (Coll. Textes littéraires du Moyen âge, 4), éditions Classiques Garnier, 2010, p.542.

Si l'on compare le Jérôme pénitent de Ligorio à d'autres représentations du même type, on constate d'abord que le saint n'est pas agenouillé devant le crucifix ; il n'est pas non plus en train de se frapper la poitrine, comme dans le dessin de Raphaël (Fig.2. Louvre) ni de tenir la pierre au bout de son bras pendant le long du corps, comme dans la tableau de Titien (Fig.3 Madrid, collection Tyssen-Bornemisza) ; chez Ligorio, le bras plié est tendu vers l'avant, comme figé à mi-parcours, peut-être en raison de l'apparition de l'ange.



Fig. 2., Paris, Louvre, Cabinet des dessins.
Raphaël, saint Jérôme



Fig. 3, Madrid. Collection Tyssen-Bornemisza. Titien, saint Jérôme.

Ce geste du bras plié et tendu vers l'avant nous suggère cependant une autre interprétation, liée à l'état du corps du saint en tension musculaire extrême : aucun de ses membres n'est au repos ; les deux bras sont tendus vers l'avant, faisant ainsi apparaître tous les muscles, de l'épaule jusqu'à l'avant bras, comme on le voit au niveau du bras droit ; de même, la jambe droite est pliée vers l'arrière et repose sur la pointe des pieds, ce qui fait également saillir les muscles de la jambe, du fessier jusqu'au mollet ; la jambe gauche semble à première vue reposer sur l'échine du lion mais les muscles contractés de l'abdomen jusqu'au mollet indiquent au contraire que la jambe est elle aussi suspendue, à quelques centimètres du sol ; en effet, tout se passe comme si le lion avait été placé sous le pied de Jérôme après coup, pour masquer, sous une pose vraisemblable – bien que totalement inédite –, la représentation sous-jacente qui est celle d'un corps d'homme en plein effort ; une telle hypothèse est renforcée par le rapprochement avec plusieurs figures masculines, et notamment deux dessins de jeunes hommes (figg.5 et 6), conservés dans l'album de Ligorio qui forme le dernier des trente volumes de Turin (volume 30).



Fig.5, Turin, Archivio di Stato, Taur.30, f.38 [45].



Fig.6, Turin, Archivio di Stato, Taur.30, f. 43 [50].

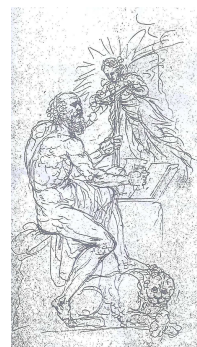


Fig.1.

Comme Jérôme (fig.1), les deux hommes sont nus et assis sur un support rocheux, une jambe posée sur le dos d'un animal ; le premier serait une panthère (fig.5)³ et le second un bélier (fig.6) ; dans ces deux dessins aussi, les muscles de la jambe des jeunes gens sont tendus, malgré leur appui inédit ; dans le premier dessin, l'autre jambe est allongée vers l'avant, le pied posé sur le sol dans une attitude de détente, contredite toutefois par la tension musculaire ; la position de la

³ Il s'agit de l'identification fournie par Caterina Volpi, *op. cit.* p. 144 n. 62 : « Ai suoi piedi siede una pantera ».

jambe droite du second jeune homme, coiffé d'un chapeau en forme d'oie, est identique à celle de la jambe de Jérôme au point qu'on dirait que l'esquisse de la jambe du saint (fig.1) constitue l'étape préparatoire au dessin de la jambe de l'homme au bélier dans l'album (fig.6). Les bras de l'homme à la panthère sont écartés au maximum, le bras droit vers le bas et le gauche vers le haut ; la main droite tient un objet identifié comme une grappe de raisin et la gauche une sorte de corne d'abondance d'où coulerait du vin⁴ ; un petit garçon s'agrippe au bras gauche au niveau du biceps saillant, tout comme les autres muscles des deux bras ; le bras gauche du jeune homme au bélier est posé sur le support rocheux mais, une fois de plus, les muscles sont tendus comme sous l'effet de l'effort ; quant à son bras droit, il est tendu en avant et le poing est fermé, ici encore exactement comme dans le dessin de Jérôme, sauf qu'il ne tient pas d'objet.

L'objet que tient Jérôme dans la main est, à mon sens, la clé de lecture du dessin : si l'on se réfère aux textes et à l'iconographie traditionnelle, il devrait d'agir d'une pierre ; or, Jérôme a les doigts serrés sur un objet qui dépasse de part et d'autre de la paume fermée, ce qui exclut qu'il puisse s'en servir pour se frapper ; en effet, pour macérer sa poitrine, il faut que la pierre, de forme ronde ou ovale soit plus large que la paume, qui lui sert en quelque sorte d'enchâssure, comme chez Raphaël et Titien, et que sa face apparente puisse venir frapper directement le torse sans être entravée par les doigts ; or, si Jérôme se frappait à l'aide de l'objet qu'il serre dans sa main, ses doigts viendraient percuter sa poitrine.

Le rapprochement avec un troisième dessin, également conservé dans l'album ligorien, nous permet d'identifier l'objet ; en effet, le dessin représente, cette fois sans ambiguïté, deux athlètes debout, en train de s'exercer aux haltères (fig.7).

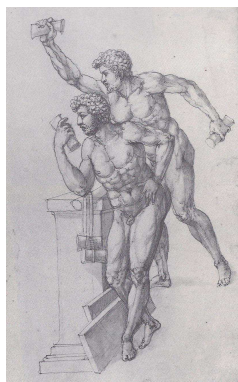


Fig.7 Turin, Archivio di Stato, taur.30, f.18 [25].



Fig.5.

Le personnage à l'arrière-plan a les bras écartés, comme le jeune homme à la panthère, mais en sens inverse : son bras jeté vers l'arrière est dirigé vers le bas et celui tendu vers l'avant est levé vers le haut ; si l'on éliminait les attributs fantaisistes que tient en main l'homme à la panthère, que sont la grappe de raisin et la corne d'abondance, et qu'on y plaçait des haltères et qu'ensuite on le faisait se lever, on le verrait exécuter la seconde phase de l'exercice des haltères qu'effectue l'athlète à l'arrière plan, et qui consiste à tendre et à replier tour à tour les bras, d'avant en arrière, dans un mouvement de balancier.

⁴ C'est encore l'interprétation de Caterina Volpi, *op.cit.*, p.144, n.62 : "tiene con la mano sinistra un corno da cui verse il vino (...) mentre con la mano destra appoggiata al ginocchio regge un grappolo d'una"; elle y voit des attributs de type bacchique « Nell'insieme è comunque possibile riferire il disegno alla serie di scene bacchiche ».



Fig.7.



Fig.6.

Si l'on compare maintenant l'athlète du premier plan (fig.7) et le jeune homme au bélier (fig.6), on imagine tout aussi bien ce dernier tenant des haltères dans sa main droite tendue vers l'avant; si en outre on le fait se lever à son tour, il sera contraint de plier un peu son bras, désormais privé d'appui, vers l'arrière, comme l'athlète au premier plan, pour mieux accompagner le mouvement du torse légèrement incliné : les deux hommes auraient ainsi exactement la même attitude, l'un présenté de face et l'autre de dos

Si l'on rapproche enfin les figures de ces deux athlètes (fig.7) de celle de saint Jérôme (fig.1), on découvre que l'objet serré dans sa main droite n'est autre qu'un haltère.

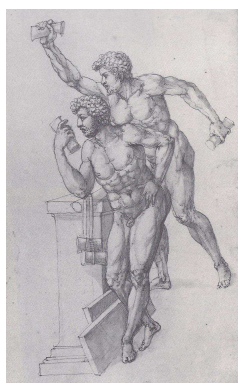


Fig.7.



Fig.1.

Le geste de Jérôme qui tend vers l'avant la main tenant l'haltère, tandis que le bras reste tendu, correspond exactement à la description que donne le médecin Girolamo Mercuriale de l'exercice des haltères – qu'il emprunte à Antyllus- dans son livre sur la gymnastique ancienne (*De arte gymnastica*, 1573 : Lib. II, XII *De disco et halteribus*)⁵ ; de même, on y retrouve l'exercice de l'athlète de l'arrière-plan qui s'exerce au lancer des haltères ainsi que la description du mouvement du premier athlète qui fléchit son buste et son bras en même temps :

Il y a une différence quant à la manière de lancer les haltères eux-mêmes; tantôt on les lance en étendant et en fléchissant tour à tour les bras ; tantôt on les tient seulement [dans les mains] en étendant les bras au-devant de soi sans les mouvoir; ordinairement on fait aussi subir aux bras un petit mouvement, et ceux qui s'exercent marchent et les secouent à la manière des pugilateurs; quelquefois on fléchit l'épine du dos en faisant accorder ce mouvement avec une flexion légère des bras⁶.

⁵ Hieronymi Mercurialis de arte gymnastica libri sex, Venetiis, apud Iuntas, 1573.

⁶ La traduction est tirée de l'édition du texte d'Antyllus cité par Oribase due à U.C. BUSSEMAKER-Ch.DAREMBERG, *Œuvres d'Oribase*, I, Collections médicales, VI, 34, Paris, 1851, p.533.

Ligorio devait parfaitement connaître ce passage puisque c'est lui qui fournit à Mercuriale les dessins destinés à illustrer les exercices des haltères dans son *De arte gymnastica*; le premier apparaît dans le chapitre cité plus haut, consacré au lancer du disque et des haltères (II, XII *De disco et halteribus*, fig.8):



Fig.8, *De arte gymnastica*, p.127.

Et pour avoir une idée plus claire de la forme de cet exercice, nous avons pris soin d'ajouter des images d'haltérophiles que Ligorio nous a envoyées, tirées de gemmes antiques⁷.

Le second dessin accompagne le chapitre consacré au saut (fig.9. cap. XI : *de saltu*):

Je découvre que ce n'était pas seulement dans leurs mains que les sauteurs portaient des poids pour mieux s'exercer ; ils en portaient parfois de plus lourds sur la tête, les épaules et même les pieds comme on peut le voir sur cette peinture d'une tablette ancienne que nous avons reçue de Ligorio comme antique et authentique, où les sauteurs sont représentés de manière très précise⁸



Fig.9. *De arte gymnastica*, p.120.

Le vif intérêt manifesté par Ligorio pour les sports de l'antiquité est lié aux commandes qu'il reçut, autour des années soixante dix ; c'est ainsi qu'il réalise à Ferrare le programme iconographique des fresques de la « sala dei giochi » dans le château ducal, qui représentent précisément les disciplines sportives de la Grèce ancienne ; à la même époque, Mercuriale, on l'a

⁷ Je traduis : « *Et ut possit certior formae huiusce exercitationis notitia haberi adponendas curavimus halteristarum imagines, quas ex gemmis antiquis sculptis acceptas ad nos misit Ligorius* ».

⁸ Je traduis : « *Neque solum manibus ponduscula saltantes, ut melius exercerentur, habuisse invenio, immo vero et graviora pondera interdum supra caput, nonnumquam supra humeros, aliquando in pedibus gestasse, quemadmodum videre est ex hac vetustae tabulae pictura, in qua saltantes appositissime repraesentantur quamque ut antiquam et veram a Ligorio accepimus* » : le texte latin est tiré de l'édition Girolamo Mercuriale, *De arte gymnastica. The art of gymnastics*, edizione critica a cura di. Concetta Pennuto, traduzione inglese di Vivian Nutton, Firenze, Olschki, 2008, p. 284.

vu, avait demandé à Ligorio de réaliser les dessins destinés à illustrer la seconde édition de son *De arte gymnastica* (1573) qui connaîtra un immense succès ; c'est sur le chemin qui le conduisait à Ferrare, en 1569, que Ligorio s'était arrêté chez Mercuriale à Padoue, sans doute pour discuter de ces illustrations⁹. C'est sans doute à ce moment-là aussi que Mercuriale lui expliqua de manière détaillée les différents exercices tels qu'ils étaient décrits dans les textes grecs et latins et dont certains n'étaient connus par aucune autre source ; c'est le cas des haltérophiles représentés dans le *De arte gymnastica* qui furent donc très vraisemblablement conçus par Ligorio à partir des seuls textes ; il concevra de la même façon le dessin des « funambules » décrit dans le chapitre consacré à divers exercices cités par Galien (III,V), en prétendant ici aussi avoir réalisé son dessin à partir de gemmes anciennes :

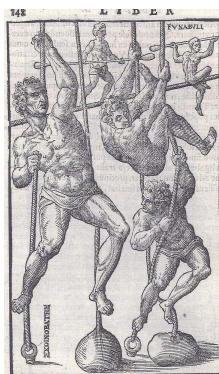


Fig.10. *De arte gymnastica*, p.148.

*On peut facilement comprendre la manière dont ils s'exerçaient à grimper aux cordes par cette représentation tirée de gemmes anciennes*¹⁰.

On ne peut exclure que Mercuriale ait été au courant, voire complice, des inventions ligoriennes qu'il prend soin de présenter comme véritablement tirées d'objets anciens, gemmes ou peintures (« *in sculptis gemmis veterum/ ex vetustae tabulae pictura* »). Quoi qu'il en soit, les illustrations ligoriennes du *De arte gymnastica* constituent bien la clé de lecture des dessins qu'il recueillit à la même époque dans son album (volume 30) et qui représentent également des athlètes en exercice mais dissimulés sous des figures de la mythologie; c'est ce qui explique les contorsions des corps de certaines figures jugées « anormales » par Caterina Volpi et dont certaines (fig.11) s'inspirent de Michelange (fig.12)¹¹.

⁹ Je me permets de renvoyer à Ginette VAGENHEIM, « *Due lettere inedite di Girolamo Mercuriale (1530-1606) a Piero Vettori (1499-1585) e le illustrazioni del 'De arte gymnastica' (1573)* », Studi Umanistici Piceni , XXVIII, 2008, pp.275-283; Ead., « *Il contributo di Piero Vettori alle illustrazioni del discobolo nel "De arte gymnastica" di Girolamo Mercuriale (Venezia, 1573) : il 'ritratto' del 'braccio di marmo chiamato il disco' (Firenze, Casa Buonarroti)* », dans « *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* », LVI, 2010-2012, Heft 1, pp. 185-195.

¹⁰ Je traduis: « *Quomodo sese per funes adscendendos exerceant, sine labore cognosci potest ex hac, quae in sculptis gemmis veterum, descriptione* » : pour l'étude de ce dessin, je me permets de renvoyer à Ginette VAGENHEIM, ; « *Una collaborazione tra antiquario ed erudito : i disegni e le epigrafi di Pirro Ligorio nel "De arte gymnastica" di Girolamo Mercuriale* », 8-11 novembre. Forlì. Convegno. Girolamo Mercuriale e lo spazio scientifico e culturale europeo del '500, (Bibliothèque d'histoire des sciences, 10), Firenze, Olschki, 2008, p.151.

¹¹ C'est ce qu'a fini par remarquer Caterina Volpi, suite à la recension que j'ai faite de son livre : VOLPI Caterina, "Il libro dei disegni di Pirro Ligorio all'Archivio di Stato di Torino". Edizioni dell'Elefante, Roma, 1994, in *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*", 3, 1996-1997, pp.23-31. Elle publie les deux figures ci-dessus dans son article dans lequel elle reconnaît le bien-fondé de mon analyse : *Sciuoratti, mattaccini e giocolieri: Pirro Ligorio, Michelangelo e la critica d'arte della controriforma*, in *Gli Dei a corte: letteratura e immagini nella Ferrara estense*, a cura di Gianni Venturi e Francesca Cappelletti, Firenze Olschki, 2009, p.179-205.



Fig. 11 Archivio di Stato, f. 50 [57r.].

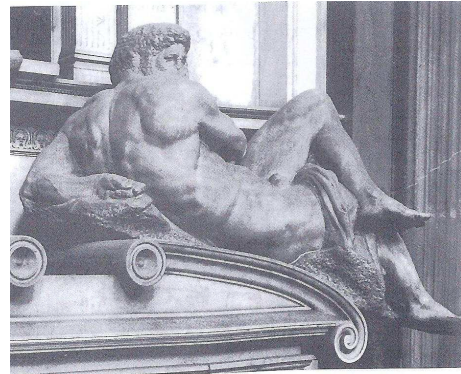


Fig.12. Michelange, *Le jour*, Florence, San Lorenzo, Sagrestia Nuova..

La représentation des corps chez Ligorio doit être interprétée dans le cadre plus large de ses réflexions sur l'art et notamment sur Michelange, que l'on trouve dans son traité « sur la noblesse des arts anciens» (*Nobilità delle arti antiche*)¹²; Ligorio y exprime des positions contradictoires vis-à-vis du peintre florentin qu'il élève d'abord au rang de modèle à suivre dans le dessin (« *En peinture, il faut suivre Raphaël; dans le style et le dessin, Michelange et Polydore* »)¹³, pour ensuite critiquer violemment sa façon de représenter les corps nus, notamment dans la fresque du *Jugement Universel*; Ligorio y stigmatise précisément les contorsions du corps et des membres qu'il imite ensuite, comme on l'a montré, dans ses dessins (« *les contorsions du corps, des mains, des bras et des cuisses toutes inconvenantes et faites des toutes sortes de torsions* »)¹⁴, si bien qu'il est difficile de croire à la sincérité d'une telle protestation d'orthodoxie.

C'est la même ambiguïté que l'on retrouve dans les pratiques artistiques de Ligorio - et d'autres artistes de sa génération- lorsqu'il cherche tantôt à contourner ce qui semble bien être les nouvelles orientations de la politique culturelle de la Contre-Réforme, en dissimulant derrière le travestissement de la mythologie, son exploration des corps nus dans les dessins de l'album de Turin; tantôt à les contrecarrer, lorsque, de sa retraite de Ferrare qu'il est désormais résigné à ne plus jamais quitter, Ligorio réhabilite, dans les fresques de la « Sala dei gochi », les gladiateurs que la censure avait éliminés du *De arte gymnastica* de Mercuriale et auxquels Ligorio va jusqu'à confier les épées destinées au « détestable usage du duel » condamné par l'Eglise tridentine (« *detestabilis duellorum usus* » : *Decretum de reformatione*, XXV,19)¹⁵.

Le dessin de Jérôme, réalisé dans le même contexte, nous révèle que, dans un cas au moins, Ligorio s'est amusé à dissimuler la nudité athlétique de l'ermite derrière le voile pudique de l'iconographie religieuse.

¹² Turin, Archivio di Stato, Taur.1, f.27r. Le traité est publié par Anna SCHREURS, « Antikenbild und Kunstanschauungen des Pirro Ligorio (1513-1583), Köln, Walther König, 2000, pp. 402-435.

¹³ Turin, Archivio di Stato, Taur.1, f.27r : « Nel dipingere, bisogna seguire Raffaello, nello stile e nel disegno Michelangelo e Polydoro ».

¹⁴ Je traduis : « gli sforzamenti del corpo, delle mani, delle braccia e delle coscie, tutti fatti senza proposito e con ogni sorte di storcitura, di chi fa un atto troppo sforzato ».

¹⁵ Je me permets de renvoyer à Ginette VAGENHEIM, « Le dessin de l'essercitio gladiatorio de Pirro Ligorio et le *De arte gymnastica* de Girolamo Mercuriale. De la recherche antiquaire à la propagande de la Contre-Réforme: l'exemple du corps au combat », *Ludica, annali di storia e civiltà del gioco*, 3, 1997, pp.91-100.