

Kalokagatos et catharsis

La maladie est considérée, depuis l'Antiquité, sous un angle moral et psychologique, elle est aussi liée à un aspect esthétique. L'assimilation du laid au mal et du bien au beau est due à la fameuse notion du *kalos kagatos*, ce concept où santé et vertu sont liées¹. Le terme de *kalos* signifie ce qui est beau, il représente l'idéal et le mérite personnel. Le *kalokagatos* contient la beauté physique et la véritable *arété*, il s'agit d'un syntagme figé, beau et bon, qui désigne l'homme excellent. Déjà chez Socrate, on rencontre la remarque au sujet de l'enveloppe de l'âme, « une âme saine dans un corps sain ». Lorsque le mot *kalos* est employé pour une personne, il définit une belle stature plutôt que la valeur personnelle, associé à *kagathos*, il exprime l'idéal complet de la personne². Il est inutile de prolonger davantage cette analyse pour se rendre compte que, dès sa formulation, la maladie est tributaire de la laideur. Il faut rappeler à ce sujet qu'un *topos* de la philosophie occidentale est de fonder son entreprise sur une récusation du corps puisque la première démarche du philosophe consiste à se dégager de son corps pour accéder au concept.

Il est vrai que les manifestations extérieures et mécaniques du corps ne trouvent que peu de place dans la pensée grecque. Le corps malade, généralement proscrit car il procure un sentiment non esthétique.

Un régime de l'idéalisation traverse le portrait de la Renaissance et se manifeste par un cas significatif avec les divers portraits de Federico da Montefeltre, témoignant de cette volonté de dissimulation du fait pathologique. La posture récurrente du profil de Montefeltre correspond à une volonté d'idéalisation, relevant dans ce cas de la détermination à ne pas montrer les traces des blessures de guerre du Duc d'Urbino en dissimulant la marque de la perte de l'œil droit. Les quatre portraits connus de Federico de Montefeltre répondent aux principes d'idéalisation énoncés par Alberti³. Les portraits de Montefeltre témoignent de ce que l'on pourrait nommer une histoire secrète de la peinture. Le duc de Montefeltre avait perdu son œil droit dans une joute au cours de laquelle il avait laissé sa visière ouverte en gage d'amour pour une dame de la

¹ Werner Jaeger a bien mis en évidence l'importance de cette notion dans la pensée grecque. Jaeger Werner, *Paideia*, Paris, Gallimard, 1964, p. 31. Voir également Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur. La main et le temps*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1978.

² On retrouve la notion de *kalokagathia*, chez Platon dans le *Gorgias*, 470e ; dans *Lysis*, 207a et dans *La République*, III, 400d-e. Pour Aristote, la notion est présente dans *L'éthique à Nicomaque*, IV, 7, 1224a4, mais également dans *La Rhétorique*, X, 20, 490.

³ Sur l'exemple des portraits du Duc de Montefeltre, voir Claudia Cieri Via, « L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento », *Il ritratto e la memoria, materiali I*. A cura di Augusto Gentili, Philippe Morel e Claudia, Cieri Via, Roma, Bulzoni editore, 1987, p. 45-92.

cour⁴. Le fait que le Duc était borgne n'est jamais dévoilé dans ses portraits, l'accident de l'œil n'est pas montré mais suggéré par le nez car son aspect témoigne du même accident, tranché par un coup d'épée. Les portraits réalisés par Piero della Francesca, celui de Juste de Gand, *La communion des Apôtres*, ou encore le portrait de Pedro Berruguete utilisent tous les conventions antiques de la peinture de portraits par l'application pratique du topos d'Antigonos, à savoir peindre de profil le modèle en vue d'offrir une solution figurative au précepte d'Alberti concernant l'adoucissement du défaut.

De la même manière, la malformation faciale de Charles Quint, le menton proéminent qui entravait la fermeture de la bouche, et dont plusieurs contemporains ont décrit l'aspect, n'apparaît pas non plus dans les portraits de l'empereur⁵. Voir la description de l'ambassadeur vénitien Gaspare Contarini en 1525 résumé dans les *Diari* de Marino Sanudo, XL, col. 289. Le diagnostic posé par la médecine moderne est celle d'une prognathie mandibulaire. Le portraitiste, lorsqu'il dissimule la maladie ne fait pas un aveu d'indifférence, il témoigne d'un refus de produire l'élément perturbateur qui court-circuiterait la fonction du portrait⁶.

Deux modalités vont régler le discours sur l'art : l'un provenant de la rhétorique, l'*evidentia*, dans lequel la représentation du corps malade ou difforme établit un indice de crédibilité et permet de mettre en présence de l'acte; l'autre précepte (2), émis par la théorie humaniste de la peinture, suggère que le peintre fasse preuve de convenance en imitant la nature mais avec quelques discrétions⁷. L'artiste devra *euphémiser* la maladie, il doit en suspendre l'effroi, tout cela afin d'indiquer que l'illusion ne doit pas être prise pour la réalité.

Le traité de Dolce, paru en 1557, apparaît sous la forme traditionnelle du traité de peinture et Dolce n'aborde pas directement la représentation de la maladie. Il s'intéresse à la question de la vérité du sujet, de l'*istoria* et dispense un certains nombres de règles à travers sa critique du *Jugement dernier* de Michel Ange. Le principe fondamental de la peinture reste l'imitation de la nature et sa définition est proche de celle d'Alberti. La peinture a trois fonctions : utile, car elle

⁴ Cet événement est rapporté par Martin Warnke dans *L'artiste et la cour : aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1995, p. 264.

⁵ Voir la description de l'ambassadeur vénitien Gaspare Contarini en 1525 résumé dans les *Diari* de Marino Sanudo, XL, col. 289. Le diagnostic posé par la médecine moderne est celle d'une prognathie mandibulaire. Pour une étude du prognathisme de Charles-Quint d'un point de vue médical voir Oswald Rubbrecht, *L'origine du type familial de la maison de Habsbourg*, Bruxelles, G. Van Oest, 1910. Également, Félix Regnault, « Charles-Quint devant la médecine », *Le correspondant médical*, 15 août 1995, p. 5. L'iconodiagnostic utilisé par Diane Bodart dans son étude des portraits de Charles Quint permet, à travers le prognathisme, d'aborder la question de la ressemblance dans les portraits de Charles-Quint, p. 111. L'historienne de l'art endosse ici la blouse du médecin pour poser un diagnostic rétrospectif. Selon cet auteur, l'exaltation des stigmates familiaux affirme la légitimité de la continuité dynastique. Diane Bodart, *Pouvoirs du portrait sous l'empire des Habsbourg d'Espagne. 1500-1700*, Thèse sous la direction de Daniel Arasse, EHESS, 2003, voir chapitre 3, p. 105.

⁶ En reprenant l'enseignement des traités physiognomoniques de l'Antiquité, les auteurs de la Renaissance ont aussi souligné que la difformité du visage est toujours reconnue comme le signe d'une mauvaise nature. Le personnage de Judas dans La Cène de Léonard fait souvent office d'exemple.

⁷ « con alcuna discrezione ». L'expression est de Benedetto Varchi, dans Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Tome I, p. 265. Dans ce passage, Varchi loue la prudence d'Apelle qui devant peindre le portrait d'Antigonos (en français, Antigone le Borgne) qui était borgne choisit de le présenter de profil.

doit permettre une élévation morale; agréable, car elle doit être un ornement ; délectable car elle doit procurer du plaisir au spectateur. Finalement, l'œuvre doit surpasser le modèle naturel et, l'artiste doit rechercher une perfection même si elle n'est pas dans la nature. C'est ici la glorification du *divino artista*, l'idée d'un créateur comparable à Dieu. La peinture en tant que force de conviction donne au peintre le don de créer l'illusion de la réalité, mais il ne doit pas abuser de ce pouvoir car, si le peintre est attiré par la représentation du monstrueux sous l'angle du défi, il doit cependant s'en écarter au nom de la bienséance.

Paolo Lomazzo, peintre milanais qui se consacra à l'écriture de traités artistiques après la cécité qui le touche en ..., admet de représenter la difformité et la maladie lorsqu'elle a une valeur salvatrice. Dans cette perspective, la composition appropriée des scènes miraculeuses fait entrer en jeu des guérisons d'estropiés, d'aveugles, de muets, d'épileptiques et des scènes de soins aux malades et aux infirmes. **Image de Fra Angelico** Dans ce type de compositions, c'est la performance affective de la *preuve* qui est mise en valeur puisqu'une telle *preuve* mobilise le témoignage de la mémoire pathétique. Ce procédé rhétorique est décrit par Quintilien : « [...] Quant aux accusateurs, nous les voyons montrer une épée ensanglantée, et des os retirés de blessures, et des vêtements tachés de sang, ou présenter leurs plaies à vif, découvrir leurs corps meurtris »⁸. Plus loin, il souligne, « Ces moyens sont généralement une force considérable car ils mettent en quelque sorte l'esprit des assistants en présence des faits »⁹. La valeur informative de l'image est requise au moyen du dévoilement du corps meurtri en vue de saisir l'auditoire. En revanche, selon Quintilien, il n'est pas convenable de figurer le corps blessé dans une représentation : « Mais je n'approuverais pas pour cela le procédé (je l'ai lu et je l'ai vu parfois moi-même) qui consiste à représenter sur un tableau ou sur un rideau la scène du crime dont l'atrocité devait émouvoir profondément le juge »¹⁰. La démonstration provoque les mêmes sentiments que si les faits avaient lieu sur l'instant, elle a pour but de mettre le spectateur en présence du fait. Bien que Quintilien réprovoque la figuration de ces blessures, à la Renaissance, le discours sur l'art est plus nuancé à ce propos et les personnages atteints par la maladie dans les scènes de guérison miraculeuses, devaient profondément souffrir en vue de favoriser le rôle apologétique de l'image.

Si la représentation des états pathologiques et de la difformité trouve une validité dans ce discours puisé dans la rhétorique antique, dans lequel la peinture a pour enjeu de saisir le spectateur, une autre opportunité se révèle lorsque les théoriciens de l'art tirent parti du fait que l'artiste peut surpasser la nature. À travers le thème du dépassement de la nature, Giorgio Vasari, peintre et auteur de la première compilation de biographies d'artistes, reprend un des *topoi* de la littérature artistique de l'Antiquité, à savoir que dans la représentation de la douleur et des états paroxystiques et au moyen de la figuration des grimaces, des difformités, des positions anormales, les artistes vont dominer la nature. De cette façon, lorsque le peintre s'engage à saisir en peinture la difformité et les déformations du corps, il se soumet à un défi

⁸ Quintilien, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Belles Lettres, 1977, Livre VI, 1, § 30.

⁹ Quintilien, *Institution oratoire*, § 31. Aristote observe dans *La poétique*, « Nous nous réjouissons de contempler les images (*eikonas*) qui reproduisent-le-plus-exactement des choses que nous voyons elles-mêmes avec peine comme les formes des bêtes les plus hideuses et des cadavres ». Aristote, *La poétique*. Traduction, présentation et notes de Pierre Gravel, Montréal, Éditions du Silence, 1995, 1448a 9, p. 24.

¹⁰ Quintilien, *Institution oratoire*, § 32.

pictural, à un exercice lui permettant de faire preuve d'une certaine prouesse artistique¹¹. Il faut cependant admettre une restriction à cet alibi de permissivité : le peintre ne doit pas se laisser prendre au jeu de la seule audace artistique. **La représentation de Saint Augustin de Tintoret.**

L'instant représenté est celui où saint Augustin apparaît, dans ses habits d'évêque, à un groupe d'estropiés et d'aveugles se rendant à Rome, il détourne leur chemin par un geste indicatif pour identifier son propre tombeau à Pavie et leur promet ainsi la guérison. Le peintre situe la scène dans le lit d'une rivière asséchée, à l'arrière-plan, on observe la représentation d'un paysage désolé et d'une église¹². Les figures d'estropiés ne s'identifient, non pas par la représentation des symptômes de la difformité ou de la déformation du corps, mais plutôt au moyen d'une torsion des corps. Ce procédé figuratif illustre une expression pathétique poussée à l'extrême et dote la scène d'un caractère d'étrangeté. En plus d'une instance mise sur les bâtons de soutien qui scandent la composition, la torsion des corps, cause des postures forcées, métaphorise la déformation du corps. Il ne s'agit pas d'une représentation descriptive de la perte ou de la mutilation d'un membre, car chaque figure d'estropié présente un état du corps apparemment sain, seule, l'intensité plastique des formes corporelles évoque la difformité des membres. La représentation appelle le spectateur, elle l'invite à s'approcher pour endosser à son tour les sentiments de pitié ou de compassion que les personnages miment tout en lui assurant une possibilité de se distinguer de ses corps. Ainsi s'explique, en partie, qu'un tel traitement du corps relève du principe qu'il faut hypertrophier les traits du malade afin de lui assurer une étrangeté. Ce procédé crée, inévitablement, une distance avec le spectateur qui a pour rôle de le rassurer sur lui-même.

Aérothérapie de la Renaissance

L'idée que l'air est l'agent principal de la contagion

La dégradation de l'air était une préoccupation indiscutable de la société de la Renaissance. L'idée d'une altération, partielle ou totale de l'air, était généralement assimilée à une putréfaction : des éléments dans un lieu précis produisaient un pourrissement de l'air. Ce que l'on appellerait, de nos jours, une pollution atmosphérique locale était due à la décomposition de corps. Charniers.

L'imaginaire déployée autour des traités de peste affirme quatre niveaux de causalité : cause humaine. Causes naturelles Causes non naturelles, cause divine.

L'origine du concept de contagion n'est pas certaine, mais il semble appartenir très tôt au domaine de la morale, avant même que la médecine ait théorisé la nature des épidémies. En

¹¹ Paolo Pino dans son *Dialogo di pittura*, incite les artistes à figurer dans leurs œuvres un personnage à la position forcée (« una figura tutta sforciata, misteriosa e difficile ») afin de faire preuve de sa maîtrise de l'art. Pino parle en termes formels sans préciser la nature du personnage à représenter. Cité par Michel Hochmann dans *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Rome, École Française de Rome, 1992, p. 128, note 14.

¹² Il s'agit de la façade d'une église tirée du traité d'architecture de Serlio, *Regole generali*, publié à Venise en 1537 (Livre IV, p. LIIII). Tintoret peignit cette toile pour l'autel de la famille Porto Godi, dans la chapelle de Saint-Augustin de l'église Saint-Michel à Vicenze aujourd'hui détruite. Voir Rodolfo Pallucchini, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Tome 1, Milano, Électa, 1982, p. 158-159.

Occident, jusqu'au XIII^e siècle, le thème de la contagion morale se développe en contexte théologique (contagion des péchés, des vices et des hérésies) sans référence explicite à un modèle contagionniste issu de la médecine, bien que les maladies comme la lèpre ou la peste soient toujours associées à certains vices. L'un des buts de cet article est de montrer que l'arrivée de la médecine arabe transforme la perspective des théologiens et des moralistes qui ont désormais à leur disposition un modèle médical et philosophique pour expliquer comment certaines passions et certains vices peuvent se transmettre d'un individu à l'autre. Ce schéma explicatif, qui n'a plus rien d'une métaphore, reste en usage jusqu'à l'aube du XIX^e siècle, au moment où les progrès de la recherche médicale le rendent caduc. Paradoxalement donc, dans les sciences sociales naissantes à la fin du XIX^e siècle, l'usage du concept de contagion redevient descriptif, voire métaphorique.

De l'Antiquité à la Renaissance, les médecins expliquaient plutôt les mécanismes de propagation des maladies par le contact immédiat avec un poison ou par la médiation de l'air corrompu entre un agent malade et un patient sain. Par conséquent, aucune distinction nette n'était tracée entre maladie contagieuse et empoisonnement, quel que soit le substrat (peau, eau, air, etc.) de l'infection. D'un point de vue rétrospectif, d'aucuns concluraient qu'il n'y avait pas de véritable pensée de la contagion dans l'ancienne médecine. D'ailleurs, noteraient-ils, le champ lexical de la contagion (infection, contamination, épidémie, etc.) n'était pas réservé aux médecins, lesquels jugeaient même trop métaphorique, voire magique, l'explication par infection ou contagion (Grmek 1984 ; Nutton 2000). Preuve en est, le substantif latin *infectio* et le verbe *inficere* appartenaient au départ au vocabulaire des teinturiers et désignaient l'imprégnation des couleurs dans le tissu. Appliquées aux maladies, notamment aux maladies de peau, les images de la souillure et de la tache illustraient métaphoriquement les effets d'une maladie et non ses causes ou les modalités de sa transmission. Les médecins semblent avoir réservé un sort identique au terme de *contagio* en le vidant de toute valeur explicative.

La putréfaction de l'air se produit à partir de lieux jugés malsain

L'épidémie de peste à la Renaissance est liée à la corruption de l'air, à la fétidité. La puanteur signe de putridité et de vénimosité est mortifère. Dans les traités de peste, ce sont les marais, les cavernes, les puits qui deviennent les espaces où se forge la corruption de l'air. Ces lieux sont ressentis comme principalement des lieux malodorants, les eaux stagnantes, les excréments, saletés et déchets provenant spécialement des tanneries, lieux de carcasses d'animaux, de fosses communes, de champs de batailles jonchés de corps morts, Gentile da Fabriano, *Consilium*, (p. 53 du Campbell). Les relents de charognes, des poissonneries, les écorcheries, les tanneries, les hôpitaux, la fiente de pourceaux, les puits dans lequel on jette des cadavres D'après les nombreux traités de peste, la corruption de l'air peut provenir d'exhalations telluriques, de tremblements de terre, la présence massive de grenouilles, de sauterelles ou d'autres insectes dans l'air dû à la génération spontanée sont également des facteurs annonciateurs. Sans oublier les conséquences de facteurs astrologiques et météorologiques tels que les comètes, les étoiles filantes, les éclipses, un excès de pluie ou de sécheresse peut être la cause de la corruption de l'air, nous avons alors un panorama quasi complet des causes de la peste. Une telle appréhension de la contagion fait de la peste une maladie éminemment mystérieuse, ce qui a favorisé les métaphores guerrières ou reptiliennes impliquant une irruption sournoise et soudaine d'un air corrupteur, d'un poison aérien.

Les médecins prescrivant l'entretien des feux de rue pour purifier l'atmosphère. Ficin compare la peste à un dragon qui jette son poison par son haleine. Ficin prône des méthodes de parfumer l'intérieur des habitations, parfums et feux odorants. La confiance en l'aromathérapie. Selon Françoise Bourin, C'est Acron d'Agrigente, qui le premier élève des feux de bois aromatiques pour chasser la peste qui ravage Athènes au Ve siècle avant J. C. et qui met l'idée en pratique selon laquelle la peste provient de l'air vicié. Voir Annick Le Guérer, Les pouvoirs de l'odeur, Paris, Editions Françoise Bourin, 1988, p. 59. Voir aussi M. D. Grmek, « les vicissitudes des notions d'infection, de contagion et de germes dans la médecine antique », Textes médicaux latins et antiques, Saint-Etienne, Centre J. Palerme, 1984, p. 65.

Peur de la contagion

La dégradation de l'air était une préoccupation indiscutable de la société de la Renaissance. L'idée d'une altération, partielle ou totale de l'air, était généralement assimilée à une putréfaction : des éléments dans un lieu précis produisaient un pourrissement de l'air. Ce que l'on appellerait, de nos jours, une pollution atmosphérique locale était due à la décomposition de corps. Charniers.

Au temps d'Hippocrate, le terme d'épidémie se définissait par la description de l'ensemble des maladies contagieuses et des conditions de ces maladies qui existaient à certaines époques dans un espace géographique précis. C'est l'air, la cause principale des épidémies. L'explication de type cosmique et métaphysique de l'air vient des Stoïciens, l'air est entendu comme un élément homogène, mais maléfique et instable par essence. Philon d'Alexandrie disait que la peste n'est pas autre chose que la mort de l'air. L'autorité médicale de la Renaissance, Galien aborde une conception de la peste qui n'est pas très différente : c'est une maladie produite par la corruption de l'air et qui attaque toutes les populations.

La thérapie de la peste dès l'Antiquité est travaillée par un constant souci de combattre la putridité de l'air et du corps. Un anti-venin, le feu aromatique selon Galien, antidote par excellence du poison. Les médecins prescrivant l'entretien des feux de rue pour purifier l'atmosphère. Ficin compare la peste à un dragon qui jette son poison par son haleine. Ficin prône des méthodes de parfumer l'intérieur des habitations, parfums et feux odorants. La confiance en l'aromathérapie. Selon Françoise Bourin, c'est Acron d'Agrigente, qui le premier élève des feux de bois aromatiques pour chasser la peste qui ravage Athènes au Ve siècle avant J. C. et qui met l'idée en pratique selon laquelle la peste provient de l'air vicié. Voir Annick Le Guérer, Les pouvoirs de l'odeur, Paris, Editions Françoise Bourin, 1988, p. 59. Voir aussi M. D. Grmek, « les vicissitudes des notions d'infection, de contagion et de germes dans la médecine antique », Textes médicaux latins et antiques, Saint-Etienne, Centre J. Palerme, 1984, p. 65. L'action bénéfique ou nocive de l'atmosphère est aussi liée à la présence ou à l'absence d'émanations pathogènes qui la souillent... Galien indique « tous ceux qui expirent un air putride, à tel point que mêmes les maisons dans lesquelles ils vivent deviennent fétides » Galien, *De febrium differentiis*, p. 279 cité par Annick le Guérer, p. 94. Apparaît alors le schéma suivant, la peste est due à une corruption de l'air mais peut être transmise par l'haleine du pestiféré. Il faut se souvenir qu'au Moyen Age, la fétidité est tellement caractéristique de la peste qu'elle tend à se confondre avec elle, le terme de peste désignant aussi la maladie épidémique que l'odeur infecte qui lui est associée. Chez Ficin une liste des agents de transmission, murs, meubles, vaisselles, objets divers, êtres humains et animaux, dans Antidote

des maladies pestilentes, 1595, Cahors, p. 11. L'odeur de l'autre représente une si grande crainte qu'il devient urgent de codifier sa mise à distance : deux coudées au moins s'il s'agit d'une personne saine, six et plus s'il s'agit d'un pestiféré, et tenir compte lorsque l'on est en plein air de la direction du vent.