

Le corps dénudé de la Vérité

Martine Vasselin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rives/2363>
DOI : 10.4000/rives.2363
ISBN : 978-2-8218-0058-8
ISSN : 2119-4696

Éditeur

TELEMME - UMR 6570

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2008
Pagination : 77-91
ISSN : 2103-4001

Référence électronique

Martine Vasselin, « Le corps dénudé de la Vérité », *Rives nord-méditerranéennes* [En ligne], 30 | 2008, mis en ligne le 15 juin 2009, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rives/2363> ; DOI : 10.4000/rives.2363

Ce document a été généré automatiquement le 6 mai 2019.

© Tous droits réservés

Le corps dénudé de la Vérité

Martine Vasselin

- 1 Dans le domaine de l'histoire de l'art, surtout à partir de l'époque moderne, l'association d'idées entre nudité féminine et érotisme (tentation, séduction volontaire ou non, voyeurisme, relations sexuelles suggérées ou explicites) est presque automatique. Il est vrai que le nombre d'œuvres, de sujets et de thèmes justifiant cette équation fut considérable, mais il convient de rappeler néanmoins que la parure, sa somptuosité et ses artifices, ses transparences et ses adhérences suggestives au corps ont paru parfois constituer une meilleure image de la séduction (imagerie des courtisanes ou des reines païennes) et, qu'en sens inverse, certaines formes de la nudité ont pu signifier pureté et innocence et l'éclat du corps nu sembler traduire adéquatement une âme sans faute, la tradition chrétienne rejoignant sur ce point le platonisme, surtout dans sa réinterprétation renaissante, l'exemple par excellence étant l'Amour sacré, l'Amour profane de Titien¹.
- 2 L'intention est donc ici de s'arrêter sur un thème volontairement décalé par rapport à ces traditions iconographiques liant nudité, transgression, et invitation explicite à la sensualité, pour examiner le fonctionnement de ces représentations artistiques : certains nus ont-ils pu être conçus, perçus, ressentis, comme différents, noblement interdits, non désirables et non suggestifs, malgré leur beauté exhibée ? Si oui, quels en sont les signes caractéristiques ? Ou bien ces créations artistiques ont-elles porté en elles-mêmes une forme de contradiction aux yeux non seulement de la morale commune, mais aussi de la phénoménologie « normale » des émotions ? N'ont-elles pas été un alibi ou un subterfuge pour présenter des corps séduisants sans tomber sous le coup d'une condamnation ? Ou encore nous renvoient-elles à d'anciennes distinctions -légitimes ou casuistiques- entre les formes, les objets, les degrés du désir et de l'amour, le « corps » de la Vérité étant d'une autre essence, d'un autre niveau ontologique que celui de ses sœurs qui évoquent des êtres de chair et non des êtres de raison ?
- 3 La Vérité, en tant qu'allégorie, a été généralement associée, de façon explicitée et légitimée, à la nudité et il convient d'examiner sa place dans l'économie du système allégorique mis en place à la Renaissance et respecté jusqu'à une phase avancée du XIX^e

siècle : peu d'autres concepts moraux ou intellectuels ont été ainsi figurés et ils lui sont en quelque manière liés.

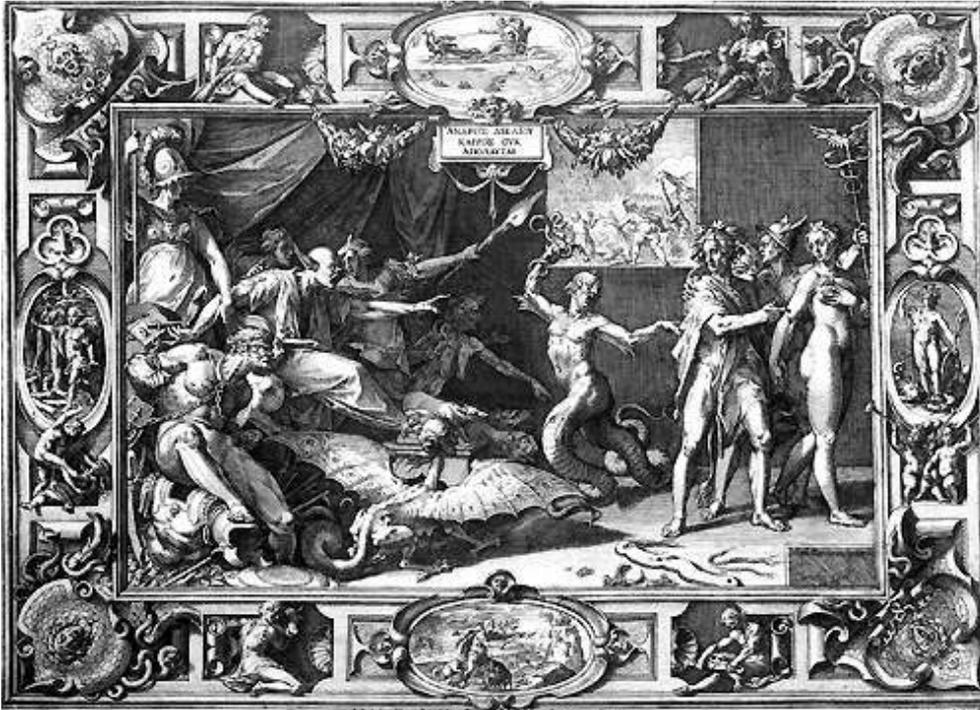
- 4 Enfin, qu'ont entendu les artistes et/ou leurs commanditaires, les destinataires des œuvres et leurs destinataires par Vérité ? S'est-il agi d'une vérité personnelle (dans le cas d'une calomnie, d'une accusation mensongère et injuste à contrecarrer) ou d'une Vérité universelle, transcendante, de principe, à célébrer de façon impersonnelle et dépassionnée ? Ou encore d'une Vérité institutionnelle, professionnelle, déontologique, dont l'avènement est la raison d'être des magistrats et dont l'image était un rappel constant en leurs palais de Justice ? Cette enquête nous mènera en un parcours où la Vérité a pu apparaître tour à tour comme un être de nature religieuse, morale et politique, intellectuelle ou esthétique, comme autant de facettes du miroir de l'authenticité et des relations humaines. Elle nous montrera comment la Vérité a pu être pensée comme située hors du temps, humain ou historique, ou au contraire comme l'aboutissement d'un processus, soit de révélation à autrui des intentions justes d'un personnage mal jugé, soit d'un cheminement éthique et spirituel personnel : souvent dévoilée par le Temps, la Vérité est ainsi associée à l'Eternité ou figure simplement comme un attribut de la maturité individuelle, ayant échappé aux pièges illusoire des apparences trompeuses.
- 5 Le répertoire de figures allégoriques, tel qu'il s'élabore durant la Renaissance, a souvent été décrit comme la confluence de figures antiques, attestées ou pseudo-classiques, et de la pensée médiévale extériorisant conduites et valeurs pour les faire dialoguer avec l'individu.
- 6 L'*Iconologie* de Cesare Ripa (1603 pour la première édition illustrée), se présente comme une compilation relativement tardive de pratiques observées depuis près de deux siècles, et bien au-delà dans certains cas, habitudes figuratives incarnant des notions dans des personnages dotés d'attributs, d'attitudes expressives, de caractéristiques physiques et vestimentaires. Dans l'ouvrage de Ripa, les notions incarnées par des figures nues sont relativement rares. Il s'agit surtout de figures féminines (figure 1).

La vérité, L'Iconologia de Cesare Ripa, gravure sur bois d'après Cesare d'Arpino, 1618.



- 7 En dehors de la Beauté, elles sont présentées de façon négative (Luxure, Nature). On peut constituer un petit groupe de figures féminines nues plus ou moins synonymes et complémentaires (Clarté, Beauté, Vérité) et les opposer à leurs antonymes difformes (Fraude, Mensonge, Mort)². Ripa décrit la Vérité comme « une très belle femme nue, qui d'une main tient en hauteur le soleil et de l'autre un livre ouvert et une palme et a sous le pied droit le globe du monde. La Vérité est une habitude de l'âme disposée à ne pas faire dévier sa langue de l'être droit et propre des choses dont elle parle et écrit, n'affirmant que ce qui est et niant ce qui n'est pas, sans changer d'idée. Elle est représentée nue pour signifier que la simplicité lui est naturelle. Elle tient le soleil pour indiquer que la Vérité est amie de la lumière. Le livre ouvert fait allusion au fait que c'est dans les livres que l'on trouve la vérité des choses. La palme ne peut signifier que sa force puisque, comme on sait, le palmier ne cède pas sous le poids, de même que la Vérité ne cède pas aux choses contraires, et même si beaucoup le dépouillent, néanmoins il s'élève et croît en hauteur [...] Le monde sous ses pieds dénote le fait qu'elle est supérieure à toutes les choses du monde, et de plus qu'elle est précieuse ; de là vient que Ménandre la dit habitante du ciel, seule à jouir d'une place entre les dieux ». A cette simple beauté rayonnante et dominante s'opposent *Bugia*, le Mensonge, avec une jambe en bois, un vêtement couvert de masques et tenant une botte de paille qui se consume aussi vite que les faussetés qu'il répand sont discréditées ; ou *Fraude*, être monstrueux à deux têtes tenant deux cœurs dans une main et un masque dans l'autre, affublée de pieds griffus et d'une queue de scorpion dépassant de sa robe ; ou encore *Inganno*, la Tromperie, mi-homme mi-serpent tenant un hameçon et un filet.
- 8 Ces êtres de raison sont mis en scène dans certaines créations artistiques, héritées de la culture classique, le thème le plus explicite et fameux étant la Calomnie d'Apelle, rapporté par Lucien de Samosate dans son *Dialogue sur la Calomnie*, traduit en latin dès 1408 par Guarino de Vérone et transmis par Alberti dans son *Traité de la peinture* (1435), comme suggestion iconographique expressive et défi de reconstituer une œuvre d'art antique à partir d'une description écrite évocatrice (*ekphrasis*)³. Ils se combinent en syntagmes mémorables, c'est-à-dire à la fois véhiculées par la mémoire culturelle livresque et fonctionnant comme des *exempla*, des épisodes remarquables et frappants, rémanents dans la mémoire individuelle (figure 2).

Calomnie d'Apelle, Cornelis Cort d'après Federico Zuccaro, gravure au burin, 1572.



- 9 Le cas du tableau de Sandro Botticelli est célèbre (Florence, musée des Offices). Il est daté vers 1494-1495, c'est-à-dire l'époque savonarolienne de la république florentine : le peintre a offert cette œuvre à un ami, Antonio Segna Guidi, banquier à Florence puis à Rome, avant d'être nommé en 1497 à la tête de la Monnaie pontificale par Alexandre VI Borgia ; peut-être s'agissait-il d'une justification du peintre dénoncé auprès des autorités florentines pour actes de sodomie sur l'un de ses jeunes collaborateurs. La Vérité y est montrée nue, dans une pose proche des Vénus pudiques de la statuaire classique, d'un dessin très proche de sa Vénus sortant de l'onde (Offices) et de variantes de cette Vénus sorties de son atelier (Berlin). Elle pointe l'index vers le ciel qu'elle regarde et semble invoquer, unique trait qui la distingue de ses soeurs de la mythologie païenne ; le tableau fut acquis après le milieu du XVI^e siècle par les Médicis⁴. Nous nous arrêterons sur une version moins connue, la gravure au burin réalisée par Cornelis Cort d'après le dessin de Federico Zuccaro, éditée à Rome en 1572 chez l'éditeur d'estampes d'origine franco-comtoise Antonio Lafréry. Il s'agit d'une adaptation libre du texte de Lucien, avec altération et ajout de personnifications : un roi à oreilles d'âne, allusion à Midas, entouré de la Calomnie et de la Tromperie murmurant à son oreille, dans la pénombre des draperies qui enveloppent son trône. Dans une ombre encore plus marquée, l'Envie au corps décharné, mamelles pendantes et cheveux entortillés de serpents et ses trois chiens agressifs. La Perfidie, devenue le personnage central, mi- homme, mi- serpent, se dresse sur les spires de sa queue pour brandir des serpents emmêlés. Sur la gauche, au premier plan, la Colère enchaînée sur un monceau d'armes et une Harpie aux pattes griffues et aux ailes chitineuses déployées. Imperturbable au milieu de ces vices et fléaux, à l'extrême- gauche et saisissant le bras du souverain déchaîné, la déesse Minerve armée casquée et cuirassée ; à droite, Apollon citharède et Mercure au caducée désignent et protègent la Vérité, une femme nue debout, en lui donnant la main. Tous trois semblent avoir brisé un joug et des fers gisant au sol et s'éloignent, tournant le dos aux vices et aux

jugements iniques. La Vérité y est le seul personnage dont la nudité est purement humaine, face à celle des monstres hideux et malfaisants. Comme l'a remarqué Panofsky, elle est sauvée à temps et échappe à sa condamnation injuste. On y a vu aussi un plaidoyer *pro domo* de F. Zuccari, mis en cause dans ces années par les artistes de l'Académie de Saint Luc de Rome dont il était *principe*⁵.

- 10 Au XVI^e siècle, la Vérité se manifeste dans des allégories raffinées et complexes, pour un public d'initiés, où elle n'est pas associée à la Justice (autorité politique ou judiciaire prêtant l'oreille à la Calomnie), mais à l'incarnation du Temps. Ces œuvres transposent la formule « *Veritas filia Temporis* », la Vérité est fille du Temps. Ainsi la Vérité n'est pas d'emblée nue, mais elle est présentée dans un processus de dévoilement, dont l'acteur est le Temps, à travers la figure d'un vieillard vénérable muni de ses attributs fixes, ailes, faux. D'où l'ambiguïté des images, tout mouvement figuré en cours demandant une grande subtilité pour être à la fois « encodé » et « décodé ».
- 11 Le thème nous ramène à Florence, désormais à la cour du duc de Toscane, Cosimo 1^{er} de Médicis, commanditaire de la célèbre Vénus et l'Amour (Londres, National Gallery, c.1540-46) de son peintre attitré Agnolo Bronzino, qu'il aurait adressée à François 1^{er} pour des raisons qui n'ont pas reçu de réponse précise⁶. Dans cette peinture, la Vérité n'est pas la figure centrale, et ne serait peut-être même pas présente, du moins à notre opinion, qui diverge de celle d'E. Panofsky⁷. En effet, le personnage réduit à une tête et une main dans l'angle supérieur gauche, derrière une tenture, dont le geste est ambigu et semble plutôt contrecarrer celui du Temps qui veut dévoiler la scène, ressemble bien plus aux masques vides et légèrement hébétés qui désignent les vices de la dissimulation et de la ruse qu'à l'apparence claire, vivante, franche et saine que l'on donne d'ordinaire à la Vérité. Mais à défaut de sa figure allégorique, la Vérité semble pourtant compter dans la signification du tableau : car ce qui est dévoilé en revanche, c'est la vérité séduisante, provocante et dangereuse de la Beauté (Vénus) et de l'Amour (son fils Cupidon qui l'embrasse de façon très érotique). Autour de ce baiser incestueux, se déroule tout un jeu de tromperie mutuelle : Vénus lui offre une pomme, mais lui dérobe une flèche, et son fils a un regard espiègle et une pose contorsionnée et instable ; par ailleurs, il apparaît fréquemment comme un personnage joueur, moqueur et voleur, parfois corrigé et châtié par sa mère. Vénus et Cupidon sont ici entourés de figures allégoriques alambiquées avec lesquelles ils ont partie liée : le Plaisir, jeune et bel enfant souriant, leur offre des fleurs et fait sonner les grelots de bouffon attachés à ses chevilles. D'autres personnages les cernent, plus inquiétants : la Fraude à droite est une fillette au visage angélique mais dont l'arrière du corps est écaillé et serpentiforme ; de ses mains inversées, elle tend à la fois un rayon de miel et un scorpion et, près d'elle, reposent deux masques. Sur la gauche, l'Envie ou Jalousie, au teint olivâtre et au corps décharné s'arrache les cheveux. La vérité ne serait donc pas ici un principe intelligible abstrait, mais résiderait dans la perception même des pièges dissimulés menaçant un amour trop terrestre qui manquerait de vigilance et ne s'armerait pas de lucidité et de vertu. Le tableau de Vénus et Cupidon de Pontormo, peint d'après un carton fourni par Michel-Ange, vers 1533, pour Bartolomeo Bettini et acquis par le duc Côme (Florence, Galleria dell'Accademia) exposait déjà une philosophie semblable : Vénus ne se laissait pas distraire par les baisers de Cupidon mais retirait un trait de son carquois et le retournait contre lui-même⁸. De même, un autre dessin de Michel-Ange, également traduit en peinture (par Alessandro Allori) et en gravure, traditionnellement considéré comme un jeune homme vertueux entouré des vices, renferme certains des attributs propres à la Vérité : nudité « chaste » (par opposition aux

évoqueries de la Luxure qui l'entourent), attitude appuyée sur le globe du monde, position dominante sur un amas de masques grotesques et faunesques, réveil à la sonnerie de trompette d'un ange comme au signal de la conscience aidée par la grâce de Dieu. Ainsi que l'avait vu E. Panofsky, il faut aussi, pour mieux discerner le sens de la Vénus et Cupidon de Bronzino, la rapprocher d'un carton de tapisserie que le peintre fournit dans les mêmes années (1545-6) au duc Côme, tissé par le lissier flamand Jan Rost, installé à la cour de Toscane, carton qui associe diverses allégories : L'Innocence délivrée par la Justice et le Temps dévoilant la Vérité et qui combine donc le thème du tableau de Botticelli et celui de la Vénus de Londres.

- 12 Vingt-cinq ans plus tard, en 1569, mais toujours pour Cosimo 1^{er}, le peintre Jan van der Straet (Giovanni Stradano à la cour de Florence) peint une allégorie, conservée au Louvre, à laquelle il est délicat de donner un titre : la Simplicité et/ou la Vérité (nue et candide) semble offrir un mors, emblème de la Tempérance, à une autre femme, parée d'une robe de teinte dorée, qui incarnerait une forme de beauté et d'amour plus mondains. Est-ce elle qui l'a dépouillée avec douceur de ses bijoux épars au sol, qui a renversé son flacon de parfum ? Des oiseaux commentent le thème : aux tourterelles qui se becquettent, emblème de la fidélité et de l'amour candide, s'oppose le paon, image de la vanité. La Mort squelette épie la scène derrière une tenture et son image se superpose à celle de la figure que nous pensons être la Vérité dans le miroir de toilette placé à droite, attribut de la Vérité qu'elle partage avec la Prudence⁹.
- 13 Durant le XVII^e siècle, on peut trouver quelques remarquables applications politiques du thème, des occurrences qui concernent deux reines de France et un ministre (voire deux, comme on l'exposera plus loin) ; l'allégorie fait aussi des apparitions magistrales, issues du ciseau du Bernin, dans une tombe pontificale. Palais de justice, palais royaux et iconographie funéraire deviennent les nouveaux contextes où la Vérité se dénude.
- 14 Sur une unique esquisse, fait significatif qui donne à la série de ses peintures un caractère cyclique au sens propre, la fin retrouvant le commencement dans l'espace de la galerie comme dans le temps biographique ou le temps historique, Rubens a peint les Parques filant le destin de la reine Marie de Médicis et le Temps soustrayant au ciel la Vérité (*modello* au Louvre, c. 1622-1624). Non seulement on retrouve ainsi la traditionnelle opposition agonistique de la Vertu et de la Fortune, mais ici la Vérité ressort comme la raison d'être de cette suite de tableaux explicitant et justifiant les actions de la reine, y compris les moments de conflit avec le jeune roi son fils¹⁰. Commandées avec la supervision du cardinal de Richelieu, ces toiles étaient destinées au palais du Luxembourg et sont aujourd'hui réunies au musée du Louvre, de même qu'une œuvre provenant du palais cardinal, le centre d'un plafond peint par Nicolas Poussin en 1641, le Temps soustrait la Vérité aux attaques de l'Envie et de la Discorde et l'enlève au ciel. Utilisant la rhétorique des concepts allégoriques combinés en une image qui reste limpide, harmonieuse, tout en étant forte et prégnante, Poussin répond aux attentes habituelles de Richelieu en matière artistique : un langage codé mais puissamment didactique, où les ressources sont traditionnelles et donc familières, mais où l'agencement est spécifique et précisément en relation avec une situation et une intention personnelles. Cette justification par l'image prend la forme artistique usuelle des apothéoses (placement zénithal, forme circulaire comme celle des camées antiques). La Discorde brandit une torche et un poignard, l'Envie, hâve et flétrie, exhibe ses serpents menaçants, mais apparaît aussi, de façon pénétrante, comme sa propre victime. Dans l'appartement détruit

de la reine Anne d'Autriche au palais des Tuileries, la Sincérité figurait dans la chambre à coucher et la Vérité en dessus-de-porte dans la chambre de parade¹¹.

- 15 Gian Lorenzo Bernini a dessiné (2 versions), modelé, puis taillé une figure monumentale de la Vérité (marbre, 1646 et années suivantes, Rome, Galleria Borghese, prêt de ses descendants, l'artiste l'ayant léguée à l'aîné de ses descendants de génération en génération¹²).
- 16 La raison de cette initiative, coûteuse par son matériau comme par le temps qu'il lui a consacré, est un plaidoyer *pro domo* à la suite de la destruction de son campanile à Saint-Pierre de Rome, vivement critiqué. Le premier « concetto » dessiné, le Temps planant en vol au-dessus de la Vérité couchée et qu'il semblait dévoiler, éveiller et délivrer, se révéla impossible à traduire dans le marbre¹³. Dans un marbre poli comme un miroir, de coloration chaude, la Vérité du Bernin est une figure jeune et sensuelle, souriante et comme ravie, le visage ouvert et tourné vers une source lumineuse prévue en hauteur, le corps souple et charnu ; elle semble avoir été tout juste révélée au regard par le déplacement de la lourde draperie vrillée qui la dissimulait. Abandonnant l'idée de garder cette figure pour son propre usage, Bernin tenta, par l'intermédiaire du duc de Bracciano, Paolo Giordano Orsini, de s'en faire passer commande par le cardinal Jules Mazarin, pensant sans doute que sa Vérité pourrait constituer un riposte aux mazarinades et aux attaques des Frondeurs contre le ministre ; mais la tractation n'aboutit pas.
- 17 Le tombeau du pape Alexandre VII (Fabio Chigi), dans la basilique Saint-Pierre comporte une éminente et splendide allégorie de la Vérité. L'idée du monument remonte à 1655, le premier projet à 1660, réflexions, dessins et maquettes s'échelonnent jusqu'en 1672, l'exécution et ses modifications de 1673 à 1677. La Vérité est associée à la Justice, à la Prudence et à la Charité : à travers toutes les étapes de la gestation du monument funéraire, elle est demeurée au premier plan sur la droite ; seuls ont évolué la pose, l'angle de vision, les jeux mouvementés du drap funéraire qui dissimule ce que sa nudité pouvait avoir de choquant dans le contexte de la basilique¹⁴. La Vérité a aussi conservé constamment le pied posé sur le globe symbolisant l'univers. Elle se trouve impliquée dans une évocation complexe du temps : temps biographique de la vie écoulée du pape (squelette aux ailes et au sablier), passage de la mort, y compris au sens propre du terme, la tombe étant placée au-dessus du passage vers une sacristie et englobant la porte dans sa composition, et éternité de l'au-delà.
- 18 Durant le XVII^e siècle, la Vérité et ses avatars ou corollaires, Innocence, Sincérité, envahissent le décor des palais de Justice, qui se détachent des palais communaux et deviennent des « temples » de la Justice exercée par les membres des parlements. Trois types d'associations la lient, d'une part aux allégories religieuses (Foi, Religion, Justice divine, Œil de Dieu, Providence divine protégeant les justes, Châtiment divin menaçant les coupables) ; d'autre part aux allégories politiques (Royaume de France, Autorité royale, Bien public, Protection des sujets du roi) ; enfin aux emblèmes des professions de la Justice et de leur exercice (Lumière de l'Entendement, Clairvoyance, Incorruptibilité, Etude, Persévérance, Fermeté et Ténacité). La Vérité s'entoure ainsi de faisceaux de licteur, de livres, de miroirs étincelants, de couronnes et de rayons lumineux perçant jusqu'au plus profond des cœurs et révélant les plus noirs desseins. Ces allégories, plafonnantes, observant et dominant les vastes salles des tribunaux sont figurées comme des principes sublimes et transcendants, dont la présence inspire et guide les magistrats qui rendent la justice. Le plus souvent une peinture centrale évoque la cour céleste, comme modèle idéal de toutes les cours de justice, mais d'une façon abstraite (et non plus

sous la forme courante au XV^e siècle des tableaux de Jugement dernier), et des images mineures et apparentées, comme des satellites, déclinent les principaux concepts¹⁵. Le palais du parlement de Bretagne à Rennes¹⁶ est un des plus beaux exemples conservés, et restaurés, de ces apparitions iconographiques de la Vérité. Les peintures conçues par Charles Errard vers 1656 et exécutées pour l'essentiel par Noël Coypel, en 1661-62, pour répondre à la commande du décor de la Grand Chambre, comprennent la Sincérité (tenant son cœur dans sa main et montrant sa poitrine), la Sagesse chassant la Calomnie qui saisit par les cheveux un enfant nu et la Justice qui arrache son masque à la Fraude. Fidèles aux canons des répertoires iconologiques pour ne pas nuire à l'intelligibilité et ne pas introduire obscurités ou malentendus, ces toiles sont peintes dans des coloris contrastés (et codés) et les êtres de raison dotés d'une gestuelle ample et expressive. Elles réussissent cette gageure d'être à la fois rationnelles et limpides et de toucher les sens et les émotions conformément à l'esthétique « baroque » (du moins dans de bonnes conditions de vision).

- 19 À Lyon, dans la Grand Chambre des Audiences du palais de Justice, Thomas Blanchet, en 1686, avait peint un grand plafond, Apollon (allusion à Louis XIV) présente la Vérité à la Justice, tous les vices et comportements opposés se trouvant culbutés et rejetés dans l'ombre, précipités dans un espace vertigineux, tête la première, apeurés et humiliés : l'antique psychomachie reprend les schémas des chutes des anges rebelles ou des damnés des retables de Rubens. Parmi ces figures antagonistes de la Vérité, la Mensonge perd son masque et s'identifie à la botte de paille qui brûle à son côté, allusion à la brièveté des effets du mensonge vite dissipés, l'Envie arrache ses cheveux et brandit un serpent, la Calomnie tient une torche enflammée et s'est emparée d'enfants qu'elle tient sauvagement par les cheveux, l'Arrogance est une femme noire aux oreilles d'âne accompagnée d'un paon, la Vengeance est coiffée d'une dépouille de lion et brandit un poignard, la Perfidie est une figure hybride mi-humaine, mi-ophidienne, et la Chicane exhibe des liasses de papiers portant les titres d'« assignations », « recours » et « révisions de causes ».
- 20 Durant le XVIII^e siècle, Giambattista Tiepolo a eu l'occasion, à au moins quatre reprises, de peindre l'allégorie de la Vérité dévoilée par le Temps. Le tableau de Boston (Museum of Fine Arts, c. 1740 ou 1758) respecte les données de l'*Iconologie* de Ripa et semble, sur le plan formel, devoir des suggestions à la sculpture du Bernin. Le vieillard Temps enlace sa « fille » pour l'entraîner au ciel en une étreinte étrange par le contraste entre les deux figures et l'air imperturbable de la jeune et fraîche Vérité. Nous restons dans la veine de l'autocélébration justificatrice, dans ces décors commandés par des patriciens impliqués dans le gouvernement de la Sérénissime¹⁷.
- 21 Un glissement du thème semble advenir avec le groupe sculpté par Francesco Queirolo en 1755, à Naples, dans la chapelle San Saverio de Sangro, il *Disinganno*, le Désenchantement ou la Désillusion, commande du prince Raimondo de Sangro.

Francesco Queirolo, *il Disinganno*, vers 1740. © Chapelle Sansevero di Sangro, Naples.

[HTTP://WWW.MUSEOSANSEVERO.IT/HTML/OPERE/DISINGANNO.HTM](http://www.museosansevero.it/html/opere/disinganno.htm)

- 22 Célèbre pour la virtuosité de sa réalisation technique, ce groupe montre un ange qui aide un jeune homme nu à se délivrer d'un lourd filet de pêcheur qui l'emprisonnait. Le sens en est la délivrance, par la foi et la grâce divine, de l'asservissement aux désirs terrestres, l'emprisonnement dans le « *carcer terreno* », la prison de la chair, thème abondamment

présent dans la poésie chrétienne depuis le XVI^e siècle chez des auteurs aussi différents que Michel-Ange, Marguerite de Navarre, Jean de la Croix ou Thérèse d'Avila. En présentant ce processus en cours de la délivrance des illusions et des tentations, la sculpture reflète une certaine relativisation de la notion de Vérité : elle perd son caractère abstrait et impersonnel pour devenir une conquête personnelle, tâtonnante et nécessitant une aide, sur les erreurs et les faiblesses de la nature humaine¹⁸.

- 23 Il est intéressant de confronter cette œuvre au premier oratorio de Georg Friedrich Händel, composé à Rome en 1704, revu en 1737 et réécrit en 1757, *La Bellezza ravveduta nel trionfo del Tempo e del Disinganno*, sur un livret du cardinal Benedetto Pamphili, commanditaire de la partition musicale¹⁹. Le Temps s'adresse à la Beauté : « Si du Plaisir fallacieux tu vis déjà la scène fabuleuse, vois, je lève ici le rideau du théâtre du vrai. Observe et contemple, contemple celle-ci qu'on nomme Vérité ; tu verras que sans atours, elle est belle toujours. Ceinte d'un habit blanc, observe comme elle se tourne vers le soleil éternel, et observe ce miroir, qui au regard attentif et à l'âme humaine, du faux reflète le faux et le vrai du vrai ».
- 24 L'atmosphère de pudibonderie régnant alors a dû contraindre le cardinal à préférer évoquer une Vérité vêtue d'une robe blanche et à occulter sa nudité traditionnelle, mais le reste de ses attributs et l'évocation d'une scène théâtrale où le rideau se lève pour laisser découvrir au spectateur non plus une scène fictive, mais un aperçu des cieux, se situe dans la continuité des tableaux et sculptures antérieurs. Face au miroir de Vérité, la Beauté se voit pourvue des attributs des vices et, prise de remords, implore l'aide des anges. La Beauté : « Mais qui vois-je, qu'aperçois-je ? Je croyais être belle et je suis difforme. Parmi ma blonde chevelure, enchaînées de serpents vigoureux, la honte, la douleur, mordent dans mes heureuses pensées.
- 25 Vous, sagesse infinie du Ciel, qui enseignez vraiment à dignement aimer, écoutez, anges, écoutez ma plainte, et si la Vérité du Soleil éternel porte l'immortelle lumière et pour moi la découvre, faites qu'à mon grand désir correspondent mes actions ».
- 26 Si l'art continue d'être instrumentalisé pour transmettre des notions morales et religieuses, la deuxième moitié du XVIII^e siècle opère parfois aussi un glissement, notamment dans la célébration des philosophes des Lumières : à un penseur combattant les préjugés et les hypocrisies, osant dire la Vérité à la face du monde, doit correspondre un portrait public qui rejette les conventions pudibondes et les faux-semblants mondains. C'est ainsi qu'est passée à Jean-Baptiste Pigalle, par un cercle de dix-sept hommes de lettres, parmi lesquels Diderot, D'Alembert, Helvétius et Marmontel, la commande de la statue de Voltaire nu, en 1760 : l'esquisse en terre cuite est datée de 1766 (musée des Beaux-Arts d'Orléans), la figure en marbre de 1770 (musée du Louvre). Décharné, affaissé, chenu, Voltaire est représenté en écho moderne du type héroïque stoïcien de Sénèque mourant après s'être ouvert les veines, dont Pigalle a pu voir à Rome l'exemplaire de la collection Borghèse. L'allégorie de la Vérité se fait chair efficacement et actualise la question de l'authenticité et de la véracité courageuse. L'audace du sculpteur répond à la fermeté morale du philosophe et il n'est pas étonnant que l'œuvre de Pigalle ait été vivement critiquée.
- 27 Au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, à un moment culminant du courant symboliste dans les arts figuratifs, la question de la Vérité se déplace et devient celle de l'intégrité morale et esthétique de l'artiste, de sa non-compromission avec le goût d'un public de Philistins, apeurés par les ruptures novatrices et les potentialités de l'art, en tant que moyen

d'exploration de l'imaginaire profond des individus et des sociétés²⁰. Après le refus de ses peintures destinées à l'Université de Vienne, Gustav Klimt peint en 1899 une *Nuda Veritas* (Vienne, Österreichisches Theatermuseum) qui semble renouer avec la tradition des autojustifications provocantes. Manifeste, l'œuvre veut pervertir le système éculé et aseptisé de l'allégorie en le réinvestissant d'une puissance érotique trouble et ambivalente. La Vérité de Klimt est une femme aux hanches épanouies, à l'opulente chevelure rousse et aux yeux verts, deux attributs traditionnels des femmes maléfiques. Le miroir cristallin et sphérique qu'elle tient ressemble à la sphère de cristal d'une diseuse de bonne aventure et ne renvoie qu'une image brouillée, le serpent ondulant à ses pieds la rapproche autant d'Eve que de Cléopâtre. Son regard est à la fois tentateur et comme extasié ou ensorcelé. La Vérité de Klimt est sœur de sa Salomé, de sa Danaé, de ses femmes sirènes. Elle défie l'hypocrisie bien pensante par son corps exhibé, et Klimt complète le message par le texte calligraphié de Schiller qui surmonte son image : «*Kannst du nicht allen gefallen durch deine That und deine Kunstwerk mach es wenigen recht. Vielen gefallen ist schlimm* », « Si tu ne peux plaire à tous par des actes et tes œuvres d'art, contente quelques-uns. Il est grave de plaire à la multitude ». La surface dorée de la cimaise, le format étroit, le coloris pastel, la frontalité sont autant d'atteintes aux conventions régnantes et de recherches audacieuses pour jouer avec les traditions anciennes de l'icône ou du polyptyque primitifs et expriment le refus des règles académiques.

- 28 La force explosive de la *Nuda Veritas* de Gustav Klimt se mesure d'autant plus lorsqu'on la rapproche de la statue académique d'Ernest Barrias, la Nature se dévoilant à la Science, datant de la même année 1899, (en marbre, onyx, lapis-lazuli, malachite et bronze doré, haute de 2m, Paris, musée d'Orsay). Gratuitement luxueuse et spectaculaire, elle ne dévoile en fait qu'un décolleté de soirée mondaine, le reste de son corps étant étroitement drapé.
- 29 Après une dizaine d'années de monumentales compositions symboliques, stylisées, symétrisées et comme chorégraphiées (l'Elu, l'Eurythmie, l'Amour, l'Heure sacrée), le peintre suisse Ferdinand Hodler (1853-1918) esquisse en 1902 et peint en 1903 une toile de 3 mètres de large intitulée Vérité (Zurich, Kunsthaus). Il la commente ainsi : « Les puissances des ténèbres, du mensonge et de la malveillance reculent devant la proverbiale nudité de la Vérité, sœur du personnage lumineux au centre du jour ». Le graphisme synthétique des cernes noirs, les aplats de couleurs, la franchise des emprunts faits aux codes iconographiques repensés à travers le prisme d'une pensée à la fois mélancolique et en quête du sublime de la nature, nous ramènent curieusement aux xylographies illustrant Cesare Ripa ; à ceci près, point fondamental, que c'est désormais le peintre qui choisit ses thèmes et propose sa vision sans commande et sans attente d'un tiers précis. Ses figures et leurs attitudes, son espace vide et rythmé, sa palette étrange, à la fois délavée et contrastée, nous mettent ainsi face à sa vision singulière et non à un langage conventionnel commun.
- 30 La Vérité naît donc dans les arts, suscitée et portée par le courant de l'humanisme italien, qui conserve des racines nourries par l'allégorisme médiéval et plaide pour l'innocence des comportements ; elle s'aventure, au prix d'ambiguïtés, entre pensée néo-platonicienne et érotisme alambiqué, dans les œuvres assez ésotériques peintes pour les cercles intellectuels florentins du XVI^e siècle et la cour du duc de Toscane, qui dissèquent la nature de l'amour. Revenant à ses éléments de base, elle prête sa familiarité aux stratégies d'autocélébration des papes, des reines régentes, des ministres

plénipotentiaires, des artistes enviés ou des patriciens vénitiens durant les XVII^e et XVIII^e siècle, censée témoigner de leur souci du bien public. Parallèlement, elle est promue comme l'une des « saintes patronnes » des magistrats parlementaires du royaume de France et préside à leurs débats et verdicts. Durant le XVIII^e siècle, la pensée philosophique inclinant dans tous les domaines au relativisme et au scepticisme, ou du moins à un esprit de réexamen des dogmes et des traditions, voit dans la Vérité le terme d'une pédagogie et d'une conquête de l'esprit critique et retrouve ainsi quelque chose de l'attitude des humanistes renaissants. On lui préfère alors sa version moins formidablement absolue, le Désenchantement ou la Désillusion, étape essentielle dans la conversion qui permettra le salut de l'âme. Au cours des quinze dernières années du XIX^e siècle, les artistes explorent les mythes et les formes d'art dites « primitives » tandis que médecins et psychologues se penchent sur ce qui deviendra l'inconscient humain : la rationalité, la claire et simple évidence de l'antique Vérité semblent quelque peu discréditées à leur racine même. Mais elle semble constituer aussi une sorte de dernier recours, étendard de l'authenticité et de la subjectivité irréductible de l'artiste. Ce n'est pas un hasard si ce renouveau de la Vérité chez Klimt ou Hodler est contemporain des nus « primitifs » d'un Gauguin à Tahiti ou d'un Kirchner en Allemagne. Toute l'histoire du nu artistique au XX^e est celle du refus des conventions esthétiques idéalisantes, la mise à nu du nu pour ainsi dire, sans reculer devant toutes les formes de laideur réaliste, de trivialité, voire de l'horreur de la souffrance, de la misère, de la violence, qu'elle soit celle de la prostitution ou de la guerre moderne : la Vérité dans la peinture fait place à la vérité en peinture, au peindre vrai de mouvements comme la *Neue Sachlichkeit* allemande.

NOTES

1. Nous avons rappelé la liaison étroite bien qu'embarrassante instituée par les artistes théoriciens de la Renaissance florentine entre beauté de l'âme et beauté du corps dans « Des oxymores en peinture : têtes idéales et têtes monstrueuses dans les portraits florentins, c.1480- c.1550 », Actes des journées d'étude sur *Le monstre humain. Imaginaire et société*, sous la direction de Régis BERTRAND et d'Anne CAROL, Publications de l'Université de Provence, 2005, p.143-168.
2. *Chiarezza*, la Clarté, est figurée également par une jeune femme nue « entourée d'un grand éclat et tenant le soleil en main » ; *Bellezza*, la Beauté, est une femme nue, mais sa tête est cachée dans les nuées et le reste de son corps peu visible « en raison de la splendeur qui l'environne » ; *Grazia di Dio*, Grâce de Dieu, est nue au centre d'une mandorle rayonnante et tient une corne d'abondance ; Crépuscule du matin est figuré par une femme nue ailée, une étoile sur le front, une torche renversée et un arrosoir évoquant la rosée ; *Virtù*, la Vertu, est une belle jeune fille ailée, mais vêtue, couronnée de laurier et armée d'une lance, mais, comme la Vérité, elle arbore un soleil sur la poitrine. Les autres figures féminines nues sont *Natura*, « aux mamelles chargées de lait » nourricier, et *Lussuria*, Luxure, assise sur un crocodile. *L'Iconologia* de Ripa comporte aussi quelques figures masculines nues : Amour de la vertu, Amour dompté, Audace

magnanime, Jugement et Vertu héroïque. Les centaines d'autres figures allégoriques sont vêtues en tout ou partie.

3. La bibliographie est assez abondante et ancienne sur le thème artistique de la Calomnie d'Apelle ; Erwin PANOFSKY cite les études de R. Forster, G. Bing, et F. Saxl dans son chapitre sur « Le Vieillard Temps » dans *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Gallimard, 1967 (1^{ère} éd. 1939).

4. Comme l'a établi Ronald LIGHTBOWN, *Botticelli*, Citadelles, p. 230-237, le peintre s'est fondé très précisément sur le texte de Lucien qui connut trois traductions latines et une italienne au XV^e siècle, cette dernière par Bartolomeo Fontio, et, pour quelques points de détail, sur Alberti. Le texte de Lucien évoque un épisode au cours duquel le peintre Antiphilos, rival d'Apelle, raconta à leur protecteur commun, le roi d'Egypte Ptolémée IV Philopator, que son collègue avait trempé dans la conjuration contre lui, inventant des rencontres qu'Apelle n'avait jamais faites avec les conspirateurs. Ptolémée fut détrompé par un conjuré emprisonné, dédommagea Apelle et celui-ci se vengea par un tableau allégorique. Le petit panneau délicatement dessiné et peint de Botticelli montre un roi aux oreilles d'âne qui tend la main vers la Calomnie. Il est entouré de l'Ignorance et de la Suspicion. La Calomnie est une belle jeune femme au visage rusé qui tient une torche embrasée et traîne au sol un jeune homme quasiment nu levant les mains jointes vers le ciel pour le prendre à témoin de son innocence. Deux jeunes filles, l'Embûche et la Perfidie parent la Calomnie de fleurs et d'un ruban dans ses cheveux, tandis que l'Envie (un homme dissimulé sous une capuche, à la peau olivâtre et aux vêtements sombres en haillons) la tire par le bras vers le souverain. Une vieille femme vêtue de noir croisant les poignets en signe de contradiction impuissante, la Pénitence, se retourne vers la Vérité. Voir aussi Barbara PASQUINELLI, *Le geste et l'expression*, Hazan, Paris, 2006, p. 354-55.

5. À côté de cette forme humaniste savante, la Vérité a été figurée à travers une sottise qui a connu un certain succès plus populaire et satirique : la Bouche de la Vérité. La femme adultère est mise à l'épreuve par les juges et doit mettre sa main dans la bouche d'une statue de lion, censé la mordre si elle se parjure. Mais sa véracité est sauvée grâce à une mise en scène et des propos ambigus : elle a demandé à son amant de se vêtir et se comporter en fou qui l'enlace ; elle peut ainsi jurer qu'elle n'a jamais été dans d'autres bras que ceux de son époux et de ce fou auquel personne ne prête attention. Le tableau de Lucas Cranach l'ancien comporte de nombreux acteurs : magistrats semblant satisfaits de cette « preuve », l'époux observant attentivement la scène, accusée se prêtant sans en faire mine à l'accolade du fou et comme concentrée sur son geste de justification et deux femmes qui ne semblent pas dupes et échangent des regards en coin. Il en existe aussi une petite gravure de Georg Pencz, où le lion est en contrebas du siège du juge, la femme accusée s'agenouille pour mettre sa main dans sa gueule et le prétendu fou tenant sa marotte se penche sur elle. Dans cette parodie de procès, pas de nudité, mais une mascarade dans l'esprit de la *Nef des fous* de S. Brant.

6. Le fait que cette œuvre ait effectivement été présente dans les collections du roi de France n'a pas pu être prouvé de façon incontestable, mais repose sur le témoignage de Giorgio Vasari, généralement bien informé des œuvres de Bronzino qu'il a longuement côtoyées et des faits artistiques à la cour de Côme 1^{er} de Médicis, son employeur principal. De mémoire, Vasari l'évoque ainsi : « *di singolare bellezza, che fu mandato in Francia al re Francesco ; dentro al quale era una Venere ignuda con Cupido che la baciava, ed il Piacere a un lato e il Giuoco con altri Amori, e dall'altro la Fraude, la Gelosia, ed altre passioni d'amore* », description qui correspond mieux à la version peinte par Bronzino vers 1550, aujourd'hui au musée de Budapest.

7. Comme pour les illustrations artistiques de la Calomnie d'Apelle, le tableau de Bronzino a suscité des interprétations diverses, que nous ne partageons pas forcément, comme celle de Maurice Brock, qui suggérait une mise en garde contre la syphilis. Erwin Panofsky qualifie d'ailleurs le tableau de Bronzino à Londres de « plus sophistiqué symbole de duplicité perverse qu'ait pu concevoir un artiste » et évoquait la difficulté de décoder ce rébus, op. cit., p.126.

8. *Venere e Cupido. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, a cura di Franca Falletti et Jonathan Katz Nelson, Giunti, Florence, 2002 [élucidation de ces tableaux et de leur contexte historique, répertoire des copies, textes poétiques du cercle du commanditaire de l'œuvre].

9. On évitera de revenir sur le tableau de Titien, l'Amour sacré, l'Amour profane (c.1515-16, Rome, Galleria Borghese), autre œuvre qui a produit des exégèses à satiété et l'on se contentera de rappeler que la figure de droite incarnant l'amour de la divinité dans ce tableau est montrée dans une nudité aussi radieuse que candide, tenant la lampe enflammée de la charité, tandis que sa compagne, incarnant l'amour terrestre est richement vêtue. Comme l'a admirablement décrypté Panofsky, l'opposition entre elles n'est ni radicale (ressemblance), ni statique (le petit amour qui agite l'eau du bassin qui les réunit visuellement). Néanmoins, la figure nue est assise plus haut que sa compagne, son regard est plus élevé au sens physique comme au sens moral : la nudité, expression de la pureté, de l'amour sublimé de Dieu, est présenté comme un choix supérieur à celui des plaisirs et des accomplissements terrestres et profanes. E. PANOFSKY, *Le Titien. Questions d'iconologie*, Hazan, Paris, 1989, p.177-180 (New York University Press, 1969).

10. Fanny COSANDEY, *La Reine de France, symbole et pouvoir*, Gallimard, Paris, 2000, p.333-360 ; et la thèse inédite de Nathalie BISCH, sous la direction du professeur Christian Taillard, *L'iconographie des appartements des reines de France, de Marie de Médicis à Anne d'Autriche (1600-1666)*, Université de Bordeaux III, 2007 et le catalogue de l'exposition *Rubens au musée des Beaux-Arts de Lille*, par Arnauld BREJON DE LAVERGNÉE, 2004.

11. Virginie BAR, *La peinture allégorique au Grand Siècle*, éditions Faton, Dijon, 2003, p.83-85. La Vérité était cependant vêtue, si l'on se fie au témoignage de Guillet de Saint-Georges « une femme habillée de gris de lin avec une draperie jaune, un pied sur un globe, tenant de la main droite un soleil et de la gauche un livre et une palme ». La reine n'a apparemment pas voulu de la nudité traditionnelle de la Vérité.

12. Une clause testamentaire rappelait à ses héritiers « que la plus belle des vertus du monde est la vérité, parce que, à la longue, elle est toujours dévoilée par le Temps ».

13. La peinture autorisait cela, comme on le voit dans le tableau de Jacques Blanchard, coll. part., c.1628 ; voir Jacques THUILLIER, *Jacques Blanchard (1600-1638)*, Musée des Beaux-Arts de Rennes, 1998.

14. C'est le pape Innocent XI Odescalchi sous lequel le monument fut achevé qui demanda au Bernin de voiler la nudité de la Vérité qui le heurtait. Bernin imagina un voile de bronze lui couvrant la poitrine qu'il fit peindre en blanc pour s'harmoniser avec le marbre de la statue déjà sculptée.

15. Voir Robert JACOB, *Images de la justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Age à l'âge classique*, Le Léopard d'or, Paris, 1984. Nous avons essayé d'analyser quelques-unes de ces images de la justice à l'occasion du colloque *Droit et peinture* organisé en 2004 par l'Université d'Aix-Marseille III, non publié à ce jour (« Des femmes devant le juge : analyse de la représentation de quelques procès bibliques ou romains dans la peinture et la gravure XV^e- XVII^e siècles »).

16. Philippe BONNET, Laurent SALOMÉ, Jean-Jacques RIOULT, *Rennes. Palais du parlement de Bretagne. Les peintures restaurées*, Images du patrimoine, Inventaire général, 1998.
17. Giambattista Tiepolo a notamment peint un plafond sur toile pour Carlo Cordellina, vers 1743 aujourd'hui au Museo Civico de Vicenza et des fresques au palais Barbarigo de Venise, vers 1744-45. Voir le catalogue de l'exposition *Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770)*, Paris, Petit Palais, 1998.
18. La chapelle comporte d'autres sculptures comme la Pudeur d'Antonio Corradini (après 1749), entièrement nue sous son voile fin, « mouillé », qui révèle son corps comme une statuette de Tanagra traduite à grande échelle et le Christ mort enveloppé dans son suaire, de Giuseppe Sammartino, (1753) qui caresse pareillement son corps dénudé de ses innombrables plis fins : les figures les plus vénérables se révèlent ainsi les plus étrangement érotiques.
19. Le cardinal Pamphili, philosophe, théologien et poète, trouve ainsi un moyen de compenser la prohibition de l'opéra à Rome par le pape Innocent XI Odescalchi -le même qui imposa au Bernin de voiler les seins de sa Vérité du tombeau d'Alexandre VII- en composant des oratorios, qu'il fit mettre en musique par Alessandro Scarlatti et par Händel. Ici, l'oratorio consiste en une succession de débats moraux aboutissant à une conversion. La Beauté, qui a juré fidélité au Plaisir est interpellée par le Temps et par la Vérité ou Désillusion qui lui rappelle la fragilité et la brièveté de sa nature et elle finit par se tourner vers le miroir de la Vérité.
20. Il est intéressant de noter que même la nudité de la très académique Vérité peinte en 1867 au plafond de l'Ancienne Chancellerie du palais de Justice de Rennes, par Félix-Armand Jobbé-Durval, sut inquiéter la critique : « Décidément la conception idéale s'enfuit à tire d'ailes devant les profils réalistes des modèles qui ont posé [...] Notez que nous sommes à la 3^{ème} Chambre de la Cour qui juge des appels de police correctionnelle ».

RÉSUMÉS

Parmi les figures dénudées si nombreuses dans les arts à partir de la Renaissance, la Vérité est une des rares dont la nudité n'est entachée d'aucun opprobre. Allégorie mise en scène dans le thème classique de la Calomnie d'Apelle, elle peut aussi servir de plaidoyer personnel d'un personnage mis en cause par l'opinion publique (Botticelli, Federico Zuccari, Marie de Médicis, Richelieu, Anne d'Autriche, Alexandre VII Chigi, Gian Lorenzo Bernini). À partir de la deuxième moitié du XVII^e, la Vérité est associée à la Justice et à d'autres vertus et principes dans le décor des palais de justice, comme à Rennes ou à Lyon. Si au XVIII^e siècle, la Vérité se fait plutôt Désillusion (Haendel, Giambattista Tiepolo, Francesco Queirolo), au terme d'un parcours moral et spirituel, autour de 1900, elle devient une figure du combat pour l'authenticité de l'art (Gustav Klimt, Ferdinand Hodler).

In middle of so many naked characters in figurative arts since the Renaissance, Truth is one of very few whose nakedness is not fraught with shame and lust. An allegory staged in the classical story of Apelles' Calumny, it also served as an individual justification for personalities denigrated by public opinion (Botticelli, Federico Zuccari, Marie de Médicis, Richelieu, Anne d'Autriche, Pope Alexander VII Chigi, Gian Lorenzo Bernini). After the second half of the 17th century on,

Truth finds itself depicted in company with Righteousness and others virtues belonging to the exercise of Justice, as for example in Rennes or in Lyons. During the 18th century, Truth takes on the appearance of Desillusion, as end of a spiritual process (Haendel, Giambattista Tiepolo, Francesco Queirolo), meanwhile around 1900, it becomes a rather provocative image embodying the authenticity of art (Gustav Klimt, Ferdinand Hodler).

INDEX

Index chronologique : Époque moderne

Index géographique : Europe méridionale

Mots-clés : histoire de l'art, corps, représentations

AUTEUR

MARTINE VASSELIN

Martine Vasselin enseigne l'histoire de l'art à l'Université de Provence et mène ses recherches au sein du Laboratoire d'Archéologie Médiévale Méditerranéen (LAMM).