

L'art religieux de la fin du Moyen Age.

Au XIII^e siècle, l'art chrétien ne reflétait que la bonté et l'amour. Il était très rare qu'il représente crûment la douleur ou la mort. L'art des catacombes, aux premiers siècles de l'Eglise, n'osait pas montrer aux fidèles Jésus crucifié. Le Moyen Age le représenta d'abord sur une croix gemmée, les yeux ouverts, la tête haute, pareil à un triomphateur. A la fin du XIII^e siècle, il ferme les yeux, incline la tête. Ses bras sont détendus. Dès 1300, cependant, on voit poindre une nouvelle iconographie chrétienne. Elle fleurit en France sous le règne de Charles VI (1380-1422). Un nouveau Moyen Age commence alors : le symbolisme qui imprégnait jusqu'alors l'art chrétien s'efface devant le réalisme et surtout la représentation passionnée des sentiments. A la fin du XIV^e siècle, les peintres se mettent à peindre ce qu'ils ont devant les yeux. Leurs tableaux s'animent. Au XIII^e siècle, la représentation de la Crucifixion ne comportait encore qu'un petit nombre de personnages. Ceux-ci vont se multiplier, comme au portail de la cathédrale de Rouen. La Vierge de majesté était une image caractéristique de l'art roman. A partir de 1350, au lieu de supporter sa douleur sans faiblir, la Vierge défaille dans les bras des femmes qui l'entourent. Au milieu du XV^e siècle, sur la *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* d'Enguerrand Quarton¹, les corps et les sentiments sont peints de manière très crue. Les attitudes, pourtant, sont encore hiératiques et le fond doré traditionnel est à peine mordu par l'ébauche de quelques lointains.

¹ Au Louvre.



Il faut comparer cette oeuvre avec la *Lamentation* de Fra Angelico au couvent San Marco de Florence, qui lui est pratiquement contemporaine (1436).



Ici, l'espace de représentation du tableau, ouvert sur des perspectives, est beaucoup plus "moderne". Mais sa stupéfiante douceur semble déjà d'un autre âge.

De même, sur les fresques peintes par Giotto dans la chapelle des Scrovegni à Padoue (1304-1306), l'hératisme du Christ flagellé contraste avec le pathos déployé dans la représentation de la Passion.



Au XV^e siècle, l'art est sombre et tragique. Le dernier mot du christianisme, alors, n'est pas l'amour mais la souffrance. Le Haut Moyen Age n'avait guère représenté le Christ que triomphant et le XIII^e siècle le voyait enseignant. Le XV^e siècle, lui, a vu dans son Dieu l'homme de douleur. Il le découvrira laid – une vérité déjà défendue aux débuts du christianisme que Clément d'Alexandrie (*Stromates*, II, 5, 22² ; *Pédagogue* III, 1, 3³) et Tertullien reprirent mais qu'Origène déjà avait du mal à accepter. Le sujet favori de cet âge fut la Passion, traitée de manière dramatique ; comme si l'icône, d'un coup, était théâtralisée⁴. Avec un effet saisissant de dramatisation, demeuré d'ailleurs pratiquement unique, Rogier van der Weyden (1400-1464) donnera pour fond à une *Pietà* aujourd'hui conservée au Musée d'Art ancien de Bruxelles, le rougeoiement du soleil couchant.

² trad. fr. Paris, Cerf, 2006.

³ trad. fr. Paris, Cerf, 1970.

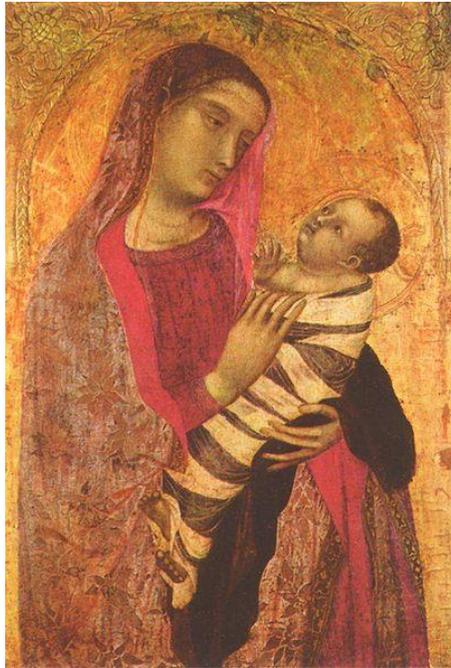
⁴ Voir S. Ringbom *De l'icône à la scène narrative*, 1965, trad. fr. Paris, G. Monfort, 1997. L'auteur souligne que ce qui s'enclenche ici, c'est une ouverture à la représentation perspective (voir 2. 2.).



La représentation de la Montée au Calvaire apparaît à Ravenne au VI^e siècle. C'est alors une marche triomphale et la croix sur l'épaule du Christ est petite et légère. A la fin du Moyen Age, elle sera immense et lourde et, en guise de chaussures, le Christ portera parfois des planchettes de bois hérissées de clous. A l'époque, l'influence décisive vint d'une Italie qui se démarquait des modèles byzantins. Avant Giotto, dont on a dit qu'il aura changé l'art de peindre de grec en latin, Duccio di Buoninsegna (1255-1318) avait commencé à fondre les schémas stéréotypés des icônes en des lignes fluides. Bon observateur des faits naturels, il délaye la solennité byzantine dans le faste du gothique (richesse des trônes, plis dorés des manteaux) et introduit des éléments pittoresques⁵. Cimabue (documenté de 1272 à 1302) donne, lui, une nouvelle intensité expressive aux anges et aux prophètes. Il développe un sens nouveau de l'espace et du volume corporel qui s'oppose à la fixité et à la rigidité des icônes byzantines (qui inspirent encore cependant chez lui l'expression des visages et des gestes). Bientôt l'icône sera imprégnée de sensibilité, comme dans la magnifique *Vierge à l'enfant* (1320) d'Ambrogio Lorenzetti⁶.

⁵ Voir par exemple la *Tentation du Christ* à la Frick Collection, New York.

⁶ A la Pinacothèque de Brera, Milan.



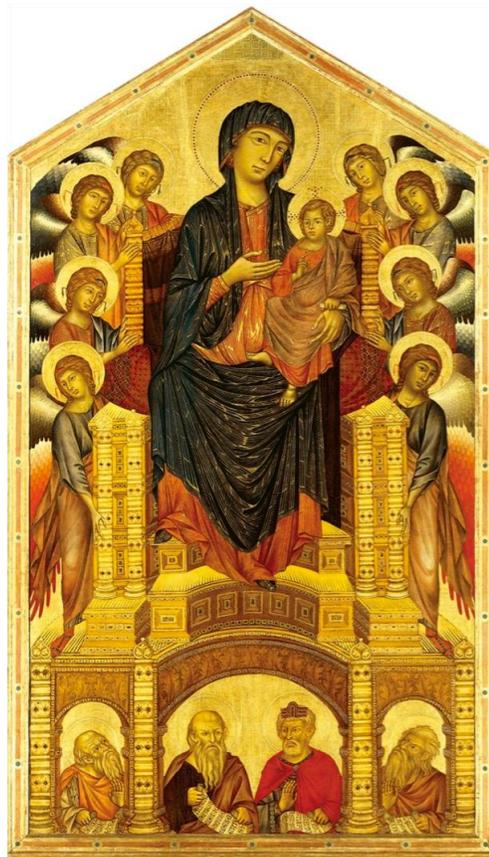
Qu'il faut comparer à l'effrayante *Vierge aux gros yeux* (vers 1200⁷), devant laquelle les Siennois prononcèrent leur acte de vœu à la veille de la bataille de Montaperti.



Bien d'autres œuvres peuvent être citées comme représentatives à cet égard. Ainsi, la *Vierge à l'Enfant* de Simone Martini (1325-1330) du Wallraft-Richartz Museum de Cologne.

⁷ Au musée de l'œuvre de la cathédrale de Sienne.

C'est d'abord en Italie que l'art du Moyen Age est, "par amour de la vie", sorti de l'hératisme⁸. Cimabue, dont la Madone fut portée en triomphe dans les rues de Florence, participe à la réalisation des décors de l'église d'Assise. Dans toute l'Europe, l'influence franciscaine sert de catalyseur aux sentiments nouveaux, notamment à travers les *Méditations de la vie du Christ*⁹, qu'on attribuait à saint Bonaventure (elles sont en fait d'un franciscain inconnu du XIII^e siècle) et qui eurent une influence profonde à la fois sur l'art et sur les Mystères¹⁰.



En même temps, l'influence de Byzance sur cette nouvelle sensibilité resta déterminante. Car l'Orient a compris beaucoup plus tôt que l'Occident la réalité douloureuse de la Passion. Dans les *Sermons* de Georges de Nicomédie (IX^e siècle) apparaissent déjà des

⁸ Voir M. Denis *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré*, Paris, Rouart & Watelin, 1922, p. 148 et sq.

⁹ trad. fr. Paris, C. Poussiègue, 1900.

¹⁰ Mystères : théâtre populaire (en français) qui mettait en scène des sujets religieux au Moyen Age (à partir du

sentiments comme les angoisses de la Vierge au Calvaire, que l'Occident ne découvrira que cinq cents ans plus tard. Et l'Orient abritera encore tout un travail populaire sur la Bible, né du désir de mieux connaître Jésus. Le peuple trouvant les Evangiles trop brefs, en effet, les récits apocryphes se multiplièrent sur la vie du Sauveur ; ainsi que les histoires de la vie des saints. Or, rendre la vie des saints allait changer l'Art, note Emile Mâle, d'abord en Italie (*L'art religieux du XIII^e siècle en France*, 1898¹¹). C'est qu'il fallait montrer sur les visages des états d'âme variés, faire rayonner une vertu différente sur la face de chaque saint, ce que l'art du Moyen Age ne savait pas faire, qui était capable d'exprimer puissamment ce qu'il y a d'universel dans une figure humaine mais qui était malhabile à rendre les caractères individuels - les saints, ainsi, ne pouvaient être reconnus sans certains attributs obligés et notamment les instruments de leur supplice – saint Denis avait eu la tête tranchée, il la porta dans ses mains comme signe de reconnaissance et le peuple imagina qu'il avait réellement fait cela après avoir été décapité.

Dès le XIII^e siècle, ainsi, la vie s'introduisit discrètement dans l'art immobile du XII^e siècle. Peu de chose, cependant : quelques détails nés de l'imagination des artistes. Une liberté rompant avec le symbolisme de l'art, selon lequel toute forme exprimait d'abord une pensée et ne pouvait guère être envisagée pleinement sans elle. Aux contreforts, sur les tours des cathédrales, ainsi, apparurent des colonies d'oiseaux chimériques, des gargouilles au long cou hurlant dans les hauteurs ; une faune qu'aucune symbolique ne pouvait vraiment expliquer, issue d'une imagination toute populaire.

*

Exaltation de la sensibilité et de la souffrance. Le franciscanisme.

Dès la fin du XIII^e siècle, la sensibilité s'exalte dans la littérature religieuse. On y dépeint Jésus souffrant ; on s'efforce de percer le mystère de sa Passion. L'origine de cette nouvelle orientation du culte vient d'Assise, semble-t-il (ce point a fait l'objet de débats¹²).

Nourri de la sensibilité courtoise de la culture chevaleresque (voir 1. 3. 3.), François d'Assise (1182-1226) révèle la dimension humaine de la souffrance du Christ. En présence de

XII^e siècle).

¹¹ Paris, Livre de poche, 1994.

Jésus peint en croix, il a une révélation si forte qu'il finit par en porter les marques, les stigmates. Ce miracle de l'amour étonna l'Europe et fit naître des formes toutes nouvelles de sensibilité. Bientôt, dans les couvents, des moines comme Henri Suso rejoueront pour eux seuls la Passion dans la solitude de leur cellule (voir 1. 4. 12.). De là, certains n'ont pas hésité à soutenir que la Renaissance commençait à Assise¹³.

François d'Assise sera le premier saint à ne plus être décrit et représenté comme grand et blond, selon le canon emprunté aux chevaliers nordiques - il apparaît encore ainsi sur son plus ancien portrait sur la fresque du Maestro di San Gregorio dans le Sacro Speco de Subiaco, près de Rome – mais selon ses traits véritables.



François, dont l'attitude est pourtant profondément "réactionnaire" - il refuse la science et les livres au siècle des universités et l'argent alors que sont frappés les premiers florins - François introduit une sensibilité valorisant la nouveauté, à rebours de l'idéologie du vieillissement du monde du haut Moyen Age¹⁴. Surtout, avec François, le sens de la souffrance se modifie. Elle n'est plus tant ce que le martyr surmonte pour faire triompher la foi que ce que le saint délibérément choisit et ce qui l'ennoblit.

¹² Voir P. Francastel « L'art italien et le rôle personnel de Saint François » *Annales ESC* n° 4, 1956, pp. 481-489.

¹³ Voir H. Thode *Saint François d'Assise et les origines de l'art de la Renaissance en Italie*, 1885, trad. fr. en 2 volumes, Paris, H. Laurens, 1909.

¹⁴ Voir J. Le Goff *Saint François d'Assise*, Paris, Gallimard, 1999, notamment p. 170.

Dès le XII^e siècle, certaines représentations byzantines avaient fait jaillir le sang du corps du Christ en croix. Mais jusqu'au XIII^e siècle, en Occident, on répugnait à peindre le Fils de Dieu humilié et souffrant (l'art paléochrétien s'était interdit de représenter la crucifixion ; l'interdiction avait été renouvelée au VI^e siècle, sans doute parce que représenter des suppliciés mettait en avant leurs crimes). L'imagination avait peine à se le représenter sanglant et livide. Au XV^e siècle, s'associer à la Passion, aller jusqu'à la revivre, devint l'acte principal de la piété chrétienne. On en possédait à son chevet la représentation sur des triptyques. Le Vendredi saint, le Chemin de croix et la Passion pouvaient être rejoués de manière très réaliste dans les rues – une tradition qui s'est maintenue jusqu'à nos jours à Tolède, Taxco, Manille ou Rio. C'est d'abord en Rhénanie, semble-t-il, dès le XIV^e siècle, que l'art chrétien mit l'accent sur la souffrance du Christ, qu'il se mit à représenter mort. De grands groupes sculptés apparurent alors représentant la déploration du Christ et de sa mise au tombeau. Sans doute, en des temps troublés, s'agissait-il d'abord de donner, à travers la représentation du Christ aux liens, du Christ de Piété, une leçon de résignation devant la douleur et la mort. Et sans doute cette promotion de valeurs affectives tint-elle pour beaucoup à ce que l'art ne reposait plus prioritairement sur l'initiative des clercs mais recevait désormais de nombreuses commandes de laïcs imprégnés de la sensibilité courtoise¹⁵. Pourtant, *que de pages écrites sur la naissance de la sensibilité moderne ignorent cette étrange floraison de douleur divine qui, avant la Réforme, avant toutes les révolutions à venir, semble avoir touché le terme du rapport représentatif au divin en peignant, en fait de dieu, un homme qui souffre.*

Dans une église, Emile Mâle découvre la statue du Christ assis, attendant son supplice après avoir été flagellé. "Tel qu'il est là, il a épuisé la violence, l'ignominie, la bestialité de l'homme. Je ne crois pas que l'art ait jamais conçu quelque chose de plus poignant : c'est l'abîme de la douleur, et c'est aussi l'extrême limite de l'art... Le Christ assis pense et souffre. Il fallait donc exprimer la plus profonde douleur morale qui puisse s'imaginer, unie à la souffrance physique portée à son paroxysme... Raconter l'agonie d'un Dieu, montrer un Dieu épuisé, meurtri, couvert d'une sueur de sang" (p. 96).

¹⁵ Voir G. Duby *Fondements d'un nouvel humanisme*, Paris, Skira, 1966.



*

Mais cette apothéose de souffrance n'eut qu'un temps. Mâle note que vers 1540 on commença à avoir honte de représenter le martyr. A cette époque, on redécouvrait l'Antiquité et ses dieux représentés en héros de marbre. Michel-Ange en fut subjugué et il subjuga l'Europe.

A partir de la seconde moitié du XV^e siècle, on redonna aux dieux et aux héros païens leur aspect classique. Car ces dieux n'avaient pas disparu au Moyen Age. Mais ils avaient été travestis au goût du jour. Une veste croisée, une culotte bouffante avaient ainsi couvert la nudité d'Hercule, lequel apparaissait également coiffé d'un turban et armé d'un cimenterre. La Renaissance lui fit retrouver sa peau de lion et sa massue. Un historien voit là le rapprochement des deux traditions artistiques et humaniste, jusque là totalement séparées, ainsi également que la conscience nouvelle d'une rupture historique avec l'Antiquité, que l'on considéra dès lors avec plus de curiosité et de fidélité, dans la mesure même où elle apparaissait désormais comme un monde définitivement perdu¹⁶.

Il est vrai que la représentation de la Passion avait franchi ses propres limites. Pour mieux en exprimer l'horreur et faire entendre que Jésus avait versé son sang pour les hommes jusqu'à la dernière goutte, on était allé jusqu'à le mettre symboliquement sous la vis d'un pressoir ; le sang jaillissant comme du raisin (thème dit du "pressoir mystique"). Dans la

¹⁶ Voir Jean Seznec *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, 1939

cathédrale de Burgos (chapelle de Los Cuevos), on avait installé au XIII^o ou au XIV^o siècle un crucifix aux plaies saignantes, suppurantes, recouvert de peau humaine (en fait, de vache).

De plus, note un historien, la familiarité avec Dieu n'allait bien entendu pas sans une certaine irrévérence - dès le XV^o siècle, on aima se montrer un esprit fort et se moquer des personnes pieuses¹⁷. Enfin, cette humanisation du divin pouvait paraître bien païenne et même idolâtre, comme ne manquèrent pas de le souligner les Réformés.

Réactions protestantes et catholiques.

La Réforme obligea l'Eglise catholique à se surveiller et à se resserrer sur elle-même. Les protestants rendirent ainsi particulièrement suspect le vieux théâtre religieux qui mêlait toutes sortes de contes au texte de l'Évangile.

La Réforme s'en prit également violemment, comme on le sait, aux indulgences (voir 4. 2. 12.) ; lesquelles avaient fait fleurir les *Ecce homo* aux joues creuses, aux yeux gonflés cernés de meurtrissures verdâtres, au front sanglant incisé d'épines. Le Christ y avait l'aspect d'un pauvre hère à qui l'on vient d'appliquer la question et qu'on a presque tué, ne serait le regard emprunt de douceur. A ces "images mortes", les protestants opposaient les vivantes images du Christ qu'étaient les pauvres démunis et souffrants.

Calvin soutenait que les images entretiennent l'ignorance ; qu'elles sont frivoles et menteuses, surtout pour les illettrés (*Institution chrétienne*, 1535¹⁸). Il ne voulait aucune image dans les églises et la peinture profane devait selon lui se confiner à la représentation fidèle de réalités tangibles à travers le portrait ou la peinture de genre, qui furent effectivement privilégiés par la peinture hollandaise. Quoique conduite par quelques intellectuels, la réaction protestante eut une dimension populaire incontestable, sans doute en partie parce qu'elle s'en prenait à un système liturgique qui taxait lourdement le peuple. Il y eut ainsi un véritable iconoclasme protestant, brisant les vitraux, brûlant les tableaux ou en grattant les symboles, les yeux des personnages, souillant les autels¹⁹. On enregistra même des cas de supplices de statues (pendaison, mutilation des mains, etc.) après application de

¹⁷ Voir J. Huizinga *Le déclin du Moyen Age*, 1919, trad. fr. Paris, Payot, 1967, chap. 12.

¹⁸ 5 volumes, Paris, Vrin, 1957-1963.

¹⁹ Voir L. Réau *Histoire du vandalisme*, 1959, Paris, R. Laffont, 1994, II. Selon l'auteur, le vandalisme protestant culmina en 1562. Voir également O. Christin *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Minuit, 1991.

sanctions pénales. En quoi cet iconoclasme, comme ses précédents byzantins (voir ci-dessus), n'était pas lui-même exempt d'idolâtrie²⁰.

Luther lui-même n'était pas iconoclaste, les images lui important moins que l'usage qui en était fait. Avec lui, les Réformés s'attachèrent surtout à surveiller cet usage. Les cultes de la Vierge et des saints étant proscrits, les images de dévotion furent interdites (on a dit que cela favorisa par contrecoup le développement des genres du portrait et de la nature morte dans l'Europe protestante). On voulut supprimer l'ambiguïté propre au langage visuel, en ce qu'elle sollicite l'imagination des spectateurs. Une seule interprétation devant être possible, il fallut ainsi se méfier du charme des apparences et donc ne pas tenter de rendre la réalité de trop près (découpe des formes en surface au détriment du rendu des volumes, clarté des compositions, motifs délibérément naïfs). Luther prône en ce sens la simplicité en art – qui n'est peut-être rien d'autre que la pauvreté de l'image didactique ou de propagande tant, pour un croyant, les images sont par nature suspectes de peser de leur propre poids et de détourner l'attention ainsi plutôt que de servir de simple médium.

Pour l'art chrétien, ce fut la fin de l'innocence. Contre la guerre aux images que déclarèrent les Réformés, on ne vit en fait apparaître que d'assez timides défenses du côté catholique ; comme le *Traité des saintes images* (1568²¹) de Jean Molanus, lui-même scandalisé par les représentations de la Vierge s'évanouissant aux pieds de la Croix et par tout le pathétisme franciscain. On ne sut que reformuler la vieille théorie de l'image comme "prototype" ; celle qui avait servi à défendre les icônes et selon laquelle l'image ne peut prétendre être que le support d'une *translation* vers le divin.

On défendit plus volontiers contre les Réformés le culte rendu à Marie. Le chanoine Astolfi donna ainsi une *Historia universale delle immagini miracolose della gran Madre di Dio* (*Histoire universelle des images miraculeuses de la Mère de Dieu*, 1624²²) pour attester des miracles innombrables faits par les représentations de la Vierge.

En 1563, avant de se séparer, les théologiens du Concile de Trente affirmèrent la nécessité d'un contrôle plus rigoureux de l'art par l'Eglise (25^o session). Ils enjoignirent aux artistes de renoncer à toute familiarité dans la représentation des grands mystères. En même temps, ils voulurent que les scènes bibliques soient illustrées avec clarté, de manière explicite, directe et naturelle, c'est-à-dire avec des vêtements et objets contemporains, pour permettre

²⁰ Voir C. Dupeux, P. Jezler & J. Wirth (Dir) *Iconoclasme, vie et mort de l'image médiévale*, Catalogue de l'exposition, Strasbourg, Ed. Somogy, 2001. Voir également S. Deyon & A. Lottin *Les "casseurs" de l'été 1566*, Paris, Hachette, 1981.

²¹ trad. fr. en 2 volumes, Paris, Cerf, 1996.

²² Venetia, appresso li Sessa, 1624.

aux fidèles de s'identifier aux représentations. Le Concile commandera un retour à la bienséance, c'est-à-dire à la conformité à ce qui est effectivement mentionné dans la Bible : selon Jean, ainsi, Marie était debout au pied de la Croix et non évanouie. De là, le mélange de réalisme et d'artifice de l'art religieux classique, qui se voudra glorieux et édifiant – ne renonçant pas facilement à certaines délectations morbides, par exemple avec les tableaux de Juan de Valdès Leal, ou avec les représentations de têtes coupées de saints dans le baroque espagnol²³.

Encore une fois, du côté catholique comme du côté protestant, on s'en prit donc aux images pour restaurer la distance infranchissable au sacré. Au siècle suivant, dans une Hollande profondément réfractaire aux représentations des saints, les interprétations directes et crues que Rembrandt donnera des scènes de la Bible seront jugées indécentes par ses contemporains²⁴.



*

²³ Voir par exemple la *Tête de saint Jean Baptiste* (1591) de Gaspar Nunez Delgado au Musée des beaux-arts de Séville.

²⁴ Voir en particulier les *Pèlerins d'Emmaüs* (1648) au Louvre (à comparer avec la *Cena in Emmaus* du Caravage à la Pinacoteca di Brera de Milan). Rembrandt fit plusieurs tableaux et dessins de cette scène, voir M. Milner *Rembrandt à Emmaüs*, Paris, J. Corti, 2006.

Un point de non-retour du sacré en Europe. Le désir de voir et de se représenter.

L'art chrétien ne sera plus jamais le même. Déjà, l'humanisme de la Renaissance était revenu à bien plus d'abstraction, substituant l'étude typique (et significativement anatomique) de l'homme à celle des individus particuliers. Avec un Guido Reni, un Philippe de Champaigne ou un Eustache Le Sueur, l'art chrétien du XVII^e siècle deviendra volontiers austère, note Emile Mâle. Perdant le paysage, la scène familière, la nature morte, il ne sera plus qu'une forme d'art particulière et ne sera souvent plus qu'un art de propagande (*L'art religieux du XVII^e siècle*, 1932²⁵).

En regard, aux XIV^e et XV^e siècles, l'art avait fait descendre Dieu jusqu'aux hommes. Il s'était mis à représenter l'enfant Jésus nu, comme pour souligner son humanité.

Plus encore, l'art produisit tout un ensemble de représentations dévoilant les parties génitales du Christ enfant et du Christ mort. Michel-Ange sculpte en 1514 un Christ ressuscité totalement nu pour une église de Rome. La visée est symbolique : cacher les parties génitales du Christ ressuscité reviendrait à nier son oeuvre de rédemption, laquelle promettait de libérer la nature humaine de la honte liée au péché d'Adam. Vers 1530, le Christ ressuscité sera même parfois représenté en érection. Selon un historien de cette tendance, il ne s'agit pas là d'un simple naturalisme descriptif mais bien d'une symbolique inspirée par la volonté de rendre le Christ toujours plus de chair et de sang²⁶. D'après Plutarque, Osiris, déjà, avait été représenté de même.

Dans la peinture siennoise du Quattrocento, l'enfant Jésus commence à agripper le col ou les doigts de sa mère, comme un bébé. Bientôt, la Vierge, longtemps si respectueuse, commencera à embrasser l'Enfant ou à lui donner à manger²⁷.

²⁵ Paris, A. Colin, 1984.

²⁶ Voir Leo Steinberg *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, 1983, trad. fr. Paris, Gallimard, 1987. Voir également A. Leupin *Phallophanies, la chair et le sacré*, Paris, Ed. du regard, 2001.

²⁷ Voir par exemple Gérard David *Madonna della pappà* (1510) au Palazzo Bianco de Gênes.



On fit dès lors ce dernier ressemblant aux fils des hommes jusqu'aux caprices, jusqu'aux enfantillages, sans éviter d'ailleurs la puérité. On voit par exemple chez certains maîtres allemands l'Enfant disputer une écuelle de bouillie à saint Jean...

On se sentait alors familier avec Dieu. Robert Campin, le Maître de Flémalle (1375-1444), Konrad Witz (1400-1446) ou Petrus Christus (1410-1473) racontaient les événements de la vie du Christ comme des événements quotidiens, dans des intérieurs bourgeois, selon une représentation réaliste des attitudes familières, des détails domestiques et un sens concret et lyrique de la vie quotidienne qu'on a appelé le “réalisme flamand”, ou “ars nova”, marqué, en plus des précédents peintres, par Jan Van Eyck (1390-1441) puis Rogier Van der Weyden (1400-1464).

Ainsi, dans la magnifique *Conversation sacrée* (vers 1440²⁸) de Konrad Witz, la porte de l'église bâille sur un vrai coin de rue. L'une des toutes premières représentations de ce genre est sans doute la Nativité de la Vierge (1342²⁹) de Pietro Lorenzetti.

²⁸ Au Musée de Capodimonte, à Naples.

²⁹ Au musée de l'œuvre de la cathédrale de Sienne.



Ce culte pouvait paraître excessif ou vulgaire. *C'est qu'il était presque achevé.* La distance au divin avait été abolie. Le maître mot était l'identification au Dieu-homme. *Sans doute - dans cette souffrance toute humaine mais élevée jusqu'à l'absolu et servant à ce titre d'intermédiaire entre l'homme et Dieu - le sacré a-t-il atteint son point de non-retour en Europe.* Peut-être nos sociétés seraient-elles mieux nommées "post-sacrées" que désacralisées, car ce qui s'est joué ainsi, à l'aube des temps modernes, c'est la possibilité d'une représentation du divin sans sacré, de sorte que *la sécularisation postérieure de la civilisation occidentale sera peut-être moins issue d'une déprise de l'empire de la religion devant l'avancée des progrès scientifiques et économiques, qu'à ce désir qui travaille la chrétienté dès la fin du XIII^e siècle : se rapprocher de Dieu. Un désir porté par une volonté toujours plus pressante de s'identifier mais aussi et surtout de voir et de se représenter qui, poussée à ce point, semble bien avoir été le propre de l'Occident.* Ce que, comme tel, Junichiro Tanizaki nomme justement la recherche d'une clarté toujours plus vive (*Eloge de l'ombre*, 1923³⁰). Au XV^e siècle, la royauté à son tour commença à être donnée à voir, par exemple avec un peintre comme Jean Fouquet.

³⁰ trad. fr. Paris, Unesco Publications orientalistes de France, 1977. Vieillissant, Tanizaki reprochait particulièrement à l'Occident son goût pour l'éclairage brutal, le jazz et les chasses d'eau...

Un historien de l'art montre que la construction des cathédrales, ces maisons de lumière (voir 1. 2. 6.) répondit largement à ce désir, qui détermina aussi bien nombre d'aspects de leur architecture et la présentation des objets dont elles formaient l'écrin - ainsi de ces nouveaux reliquaires où un cristal de roche venait grossir comme une loupe les restes du saint. Et c'est dans ces lieux, note encore l'auteur, que Madones et gisants connurent dès le début du XIV^e siècle "la tentation du portrait"³¹. Mais l'on vit bientôt des transis, des cadavres décharnés sculptés, remplacer les gisants. Comme si l'on avait ainsi donné à voir à l'intérieur du tombeau. L'un des premiers traités de chirurgie, celui d'Henri de Mondeville, est de 1306-1312. Les premières études de nu, depuis l'Antiquité, le rendu du mouvant des vêtements, lui sont contemporaines - ainsi, de Giovanni Pisano, la *Vierge à l'enfant* à Padoue et la *Prudence*, de la chaire de la cathédrale de Pise. Ainsi de la nudité pudique des morts au Jugement dernier sur le tympan de la Cathédrale Saint-Lazare d'Autun (XII^e siècle).



Au XV^e siècle, le christianisme était – enfin ? – devenu une religion populaire. Or le profane voulait voir. Et s'approprié. Le format des œuvres se réduisit, favorisant l'appropriation individuelle. La chapelle perdit également en volume et se vulgarisa, envahissant d'abord les bas-côtés des églises pour les riches familles, elle s'établit finalement dans les châteaux, les demeures patriciennes.

Justification de l'anthropomorphisme. Nicolas de Cues.

C'est qu'il n'y a nul sacrilège, nulle aberration à saisir le divin sous des traits humains. Le visage du Seigneur est le modèle de toutes faces, qui toutes sont des images de sa face

³¹ Voir R. Recht *Le croire et le voir. L'art des cathédrales, XII^e-XV^e siècles*, Paris, Gallimard, 1999.

irréductible, écrit Nicolas de Cues (*Le Tableau ou la vision de Dieu*, 1453, VI³²). Il n'y a pas lieu de tenter de rendre ce qui ne peut être rendu, ce qui, parce que parfait, ne saurait avoir d'image circonscrite. L'image n'a plus à être une *translation* vers le divin, lequel peut au contraire être directement senti dans la *représentation* de nous-mêmes : Ta face portera ce que le regard de qui Te regarde y apporte, écrit Nicolas de Cues. Toute face qui peut regarder dans la Tienne n'y voit aucune altérité par rapport à elle-même parce qu'elle voit sa propre vérité. De sorte que si un lion T'attribuait une face, il jugerait qu'elle ne peut être que celle d'un lion.

Je te ferai, mon Dieu, comme tu m'as fait, écrit Antonio Machado, parlant du Dieu que nous portons tous, que nous faisons tous, que nous cherchons tous (*Champs de Castille*, 1907-1917, CXXXVII. Profession de foi³³).

La perfection de Dieu est si totale qu'elle semble ne rien représenter d'autre que chacun de ses reflets. L'anthropomorphisme, dès lors, est le moyen de saisir la divinité de l'homme en même temps que la transcendance de Dieu comme modèle au-delà de toute image *en abolissant tout rapport de sacralité*.

*

Art sacré. Art profane.

Pour sauvegarder ce rapport, les catholiques voudront surveiller l'art religieux. Les protestants préféreront ne plus tenter de représenter Dieu. Ils ne parviendront qu'à établir une distinction tranchée entre art profane et art sacré qui verra finalement l'art ravir au religieux la représentation du spirituel, comme cela fut également sensible en musique.

Comment la musique religieuse devint profane.

Au début du XVIII^e siècle, on débattait encore pour savoir comment l'on pouvait distinguer, en matière d'oeuvres musicales, le style profane du style religieux. Depuis le début du siècle précédent en effet, prenant la suite des drames liturgiques du Moyen Age, le genre de l'oratorio s'était développé parallèlement à celui de l'opéra (apparu avec l'*Orfeo* de Monteverdi en 1607),

³² trad. fr. Paris, Cerf, 1986. Voir I. Moulin (Ed) *Participation et vision de Dieu chez Nicolas de Cues*, Paris, Vrin, 2017.

³³ trad. fr. Paris, Gallimard, 1973.

dont très vite il subit l'influence³⁴. De fait, beaucoup de compositeurs pratiquaient les deux genres à la fois, au point d'en confondre les formules - un Giacomo Carissimi par exemple (voir son *Jephté*, 1645), ou Pergolèse dont on reprocha au *Stabat Mater* (1736) des passages paraissant plus adaptés à l'opéra-comique qu'à un chant de deuil. Finalement, le *Davidde Penitente* (K. 469) de Mozart offrira l'exemple d'une fusion presque totale des deux genres. Que l'oratorio ne donne pas lieu à un jeu scénique fut bientôt la seule différence vraiment importante entre eux.

Ainsi, tandis qu'à Londres, par exemple, l'opéra était interdit pendant le carême, l'oratorio était toléré, quoique les autorités religieuses n'aimassent guère que les paroles de l'Écriture soient prononcées sur une scène de théâtre. Le religieux, ainsi, échappait à l'Église. Il allait bientôt tout à fait s'en affranchir. Dans son *Messie* (1742), Haendel assemble ainsi les éléments liturgiques de telle manière qu'ils s'enchaînent selon une progression dramatique. Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, le genre religieux (Messe, Requiem, Te deum, oratorio) sera fréquenté par tous les grands compositeurs pour être désormais prioritairement adressé au public des concerts. Avec André Campra, ainsi, le grand motet perdra sa fonction liturgique pour devenir un brillant "concert spirituel". Et jugeant anachronique l'esthétique traditionnelle de l'oratorio, Schumann l'orientera même délibérément vers le style du *lied* bourgeois (*Le Pèlerinage de la rose*, 1842 ; *Le Paradis et la Péri*, 1843).

Depuis lors, la spiritualité est devenue un motif de création artistique parmi d'autres et ceci, quels que soient les styles musicaux - pour le jazz, par exemple, on peut penser à l'album *A Love Supreme* (1964) de John Coltrane. Dans ce cadre, la foi cède la place à un sentiment général - à une ambiance - de spiritualité mais comme mis à la disposition de l'auditeur pour qu'il le remplisse à son gré.

Ce qui prépara cette évolution fut le développement et la codification d'une rhétorique musicale, que le Concile de Trente encouragea au service de la foi pour émouvoir et séduire les auditeurs et les rendre ainsi plus réceptifs. Toutefois, cette musique servante de la Parole, qui se développa également du côté protestant (Buxtehude, Schütz, ...), trouva des effets artistiques, associés aux passions (les *affetis* : espoir, haine, ...³⁵), suffisamment forts et séduisants pour se détacher tout à fait du texte liturgique, comme il est particulièrement évident chez Bach.

L'art religieux deviendra une forme d'art particulière. L'art aussi bien ne sera plus le véhicule du sacré et, perdant sa sacralité, la question est de savoir s'il ne perdra pas une grande partie de son sens - si l'art en d'autres termes n'est pas mort, au moins en partie, avec la représentation du divin.

³⁴ L'*Euridice* (1600) de Jacopo Peri est donné pour être le premier opéra.

*

Mort de l'art ?

On prête à Hegel d'avoir prononcé la mort de l'art dans son *Esthétique* (posthume 1835-1838³⁶). A notre connaissance, ce thème n'a jamais été véritablement repris après Hegel et, le plus généralement, a été rejeté de manière particulièrement sommaire : l'art ayant continué après Hegel, celui-ci a eu tort d'en annoncer la fin. L'unanimité d'une telle réfutation et le fait qu'elle ait pu être énoncée, malgré sa bêtise, par des commentateurs clairvoyants montre que l'art demeure un sujet sensible. Notre époque veut croire en l'art, en la valeur de l'art. C'est certainement l'une des croyances les plus communément partagées.

Hegel, cependant, n'a jamais parlé de « mort » ou de « fin » de l'art ! Dans l'Introduction de l'*Eshétique*, il note simplement que nous avons dépassé le stade de l'adoration des œuvres d'art comme divines. Notre admiration des statues grecques ne suffit pas à nous faire plier les genoux. Pour nous, le divin est tout spirituel. Nous ne nous attendons pas à le rencontrer dans un objet. Ce dernier, au mieux, n'en fournira que le signe et encore cette appréciation sera-t-elle toute subjective. Pour nous, ainsi, l'art est quelque chose de passé sous certains aspects, ajoute Hegel. Il a perdu sa Vérité et donc sa vitalité authentique. Pour exister, il requiert désormais un jugement et même un jugement savant – une science de l'art s'est constituée. Cela même que Tolstoï déplorera plus tard : multipliant à plaisir, gratuitement, complexité et obscurité, l'art n'est plus qu'un divertissement pour une classe d'oisifs.

Il n'y a pourtant nulle idée d'un dépérissement de l'art chez Hegel – au contraire. Hegel distingue trois époques, trois stades de réalisation de l'art. *L'art symbolique* emprunte à la nature, qu'il investit d'une signification spirituelle. La nature ainsi est divinisée. Les dieux n'ont pas encore une personnalité, une conscience claire, à l'instar des hommes. Ce sont des esprits, des forces, des idées abstraites. Ou bien ils empruntent au corps des hommes, tout en portant encore des traits animaux ou fantastiques. Leur représentation est frustrée, comme

³⁵ Voir par exemple J. J. Quantz, qui distingue 18 *affetis* (*Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique, le tout éclairci par des exemples...* Berlin, C. F. Voss, 1752).

³⁶ trad. fr. en 2 volumes, Paris, LGF/Livre de poche, 1997.

l'idée qu'elle contient. *L'art classique*, lui, a acquis la maîtrise de la forme. Avec lui, les dieux quittent la nature et prennent une forme entièrement humaine, spirituelle. Les dieux se font hommes. Ils restent des dieux cependant. Des hommes idéaux. L'art reste subjugué par ses propres productions. Il ne saisit pas pleinement le principe qui le guide et ne se reconnaît pas pleinement créateur – ce qu'il devient avec *l'art romantique* (qui commence avec le christianisme, selon Hegel). La subjectivité, dès lors, fait le fonds de la création et plie toutes les divinités à sa mesure, à son caprice créateur. L'art peut à présent représenter pleinement le réel avec ses défauts, ses particularités. Il peut s'approprier la laideur. Car l'art dépend de l'artiste, dont le regard particulier devient souverain. La signification des œuvres, ainsi, devient pratiquement indépendante de leur forme. A un regard extérieur, elle peut ne pas se révéler. Elle peut sembler largement excéder l'œuvre, laquelle n'est plus alors que l'indice d'une signification qui la dépasse. Il n'y a plus d'art sans réflexion, sans critique. En quoi, souligne Hegel, *l'art est devenu tout à fait libre*. Il n'est plus soumis à représenter le divin. L'art n'est donc pas mort. Il n'est plus voué à exprimer une vérité extérieure. Il n'a plus de vérité que de lui-même, c'est-à-dire celle qu'on lui trouvera. En quoi l'art pourra passer pour un simple jeu désormais. Avec le divin et comme le divin, l'art a perdu son objectivité. Désormais, il est totalement libre mais il peut être totalement incompris. Il peut laisser totalement indifférent. L'art n'a pas d'avenir, écrit Simone Weil, parce que tout art est collectif et qu'il n'y a plus de vie collective. Inutile donc d'envier Vinci ou Bach. La grandeur, de nos jours, doit prendre d'autres voies (*La pesanteur et la grâce*, 1947, p. 172³⁷).

Certes, dans cet achèvement de l'art, on ne pourra manquer de voir une perte. Et beaucoup, après Hegel, voudront redonner à l'art une dimension de révélation – ainsi Maurice Merleau-Ponty à propos de Cézanne par exemple (voir 1. 6. 17. & 2. 4. 3.). Il n'y aura plus d'art seulement quand il n'y aura plus d'obscurité dans le monde, objecte-t-on sottement à Hegel³⁸, qui n'a jamais dit qu'il n'y avait plus d'art ! La question n'est pas là mais dans le fait que l'art a perdu *sa* vérité, c'est-à-dire toute vérité extérieure. L'art ne révèle rien de lui-même mais à travers l'appréciation (souvent savante) des œuvres. Il ne révèle que lui-même³⁹.

³⁷ Paris, Plon, 1988.

³⁸ Voir G. Bras *Hegel et l'art*, Paris, PUF, 1989, p. 91.

³⁹ Voir F. Vercellone « La mort de l'art après Hegel » *Klesis. Revue philosophique* n°28, 2013, pp. 191-207 & A. P. Olivier *Hegel, la genèse de l'esthétique*, Presses universitaires de Rennes, 2008, chap. IX.

A l'époque moderne, écrit Yves Michaud, l'art devient esthétique. Il se retire dans sa propre sphère, où tout se vaut et où tout est possible. Mais, au nom de son passé, l'art conserve le prestige de l'Art. Comme tel, l'art moderne est devenu un placement et un style de vie pour milliardaires (« *L'art, c'est bien fini.* » *Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, 2021⁴⁰).

L'art est une représentation. Il l'a toujours été sans doute mais nous, cependant, ne pouvons plus l'ignorer, pour croire que l'art nous donne directement à voir le divin tel qu'en lui-même. L'art, pour nous, a perdu son innocence.

L'art moderne, ainsi, ne renoncera pas à saisir le divin. Celui-ci, néanmoins, sera sans visage - tout visage lui étant prêté ne pouvant qu'être un signe, une évocation et non une image – et devra plutôt être saisi dans sa création. Tel fut particulièrement le sens de l'esthétique du sublime.

*

⁴⁰ Paris, Gallimard, 2021.