

Voir la vérité Peinture et théologie

La peinture joue, pour dire le mystère chrétien, un rôle que le discours théologique ne pourra jamais tenir : c'est que, au cœur de la foi, se tient l'Incarnation. Le Verbe de Dieu s'est fait chair visible, il peut donc être figuré en Jésus Christ. L'Annonciation, où s'inaugure ce mystère, est un thème favori des primitifs italiens, qui partagent aussi avec les peintres d'icônes la passion de représenter la Vierge à l'Enfant. Une telle peinture peut être vraiment théologique, si elle entend explicitement représenter, c'est-à-dire rendre à nouveau présent, ce qui est invisible. Sinon, on s'en tient au domaine de l'illustration biblique sans profondeur. Or, une nature morte de Cézanne a plus de sens pour nous conduire vers le mystère qu'une pieuse image de Jésus.

LE bon emploi du terme *vérité* par les théologiens et les philosophes pose un problème de nos jours. Preuve en est que, dans nombre de disciplines universitaires, on préfère, pour diverses raisons, employer des mots moins prétentieux. A la place de *vérité*, nous dirons *adéquation, cohérence, élégance, exactitude, logique, signification*. En revanche, dans le langage chrétien habituel, nous parlons volontiers, sans que cela fasse de difficulté, de la *vérité* d'une

parabole, d'un proverbe, d'une métaphore. Nous allons même jusqu'à parler de *voir la vérité*. Ces emplois ordinaires du terme *vérité* et de ses dérivés ne sont-ils que de grossières naïvetés, ou bien ont-ils quelque chose à nous dire sur la façon dont les théologiens envisagent la vérité ? J'aimerais ouvrir ici ce débat en discutant l'expression « *voir la vérité* ». Car il se pourrait que ces tournures de langage un peu frustes nous facilitent l'approche des vérités et de la Vérité, nous frayant un chemin à la fois très ouvert et pourtant orthodoxe.

Ceux qui ont vu Jésus

Voir la vérité est une expression courante, mais je voudrais montrer qu'elle peut revêtir une grande ambiguïté dans l'usage qu'en font les chrétiens. Ainsi peut-on conférer à *voir* un sens dérivé, si bien que *voir la vérité* équivaudrait à « saisir l'enjeu » ou « comprendre ». Mais nous pouvons aussi bien prêter à *voir* ou à *être vu* leur sens premier, proprement physique, si bien que, lorsque des chrétiens affirment *avoir vu la vérité*, ils affirment tenir la foi des premiers disciples de Jésus qui ont vu de leurs propres yeux la Vérité en Jésus, Dieu incarné. Le Nouveau Testament, de fait, parle de *voir la vérité* dans les deux sens, physique et, disons, spirituel :

« Ce qui était dès le commencement, ce que nous avons entendu, ce que nous avons vu de nos yeux, ce que nous avons contemplé et que nos mains ont touché du Verbe de vie – car la vie s'est manifestée et nous l'avons vue... » (1 Jn 1,1-2).

Etre aveugle et voir, ce sont des thèmes courants du Nouveau Testament, tant au sens physique que spirituel. Les guérisons miraculeuses opérées par Jésus sur des aveugles font, telles des paraboles, pressentir le don de la foi clairvoyante à ceux qui suivent le Seigneur. L'une et l'autre vision sont une grâce – la vue physique étant une « grâce ordinaire » – et les deux manières d'être aveugle sont une menace constante. Parfois, la cécité spirituelle nous rend aveugles à la réalité physique. C'est cela qui semble s'être passé à Emmaüs :

« Quand il se fut mis à table avec eux, il prit du pain, prononça la bénédiction, le rompit et le leur donna. Alors leurs yeux s'ouvrirent et ils le reconnurent (...) Et ils se dirent l'un à l'autre : Notre cœur ne brûlait-il pas en nous, tandis qu'il nous parlait en chemin et nous ouvrait les Ecritures ? » (Lc 24,30-32).

Quelque chose de comparable se produit dans le récit de la résurrection de Lazare. Dans le groupe qui observe le phénomène de la résurrection, certains en viennent à croire en Jésus, tandis que d'autres, témoins du même événement étrange, s'en vont dénoncer Jésus aux Pharisiens. Le seul fait d'*observer* ne suffit pas. Car si, selon le récit, croyants et sceptiques observent le même phénomène de résurrection, encore faut-il, pour *voir* en vérité ce qui est arrivé, *voir*, avec Marthe, que Jésus est le Christ. Et Jésus dit à Marthe : « Ne t'ai-je pas dit que, si tu crois, tu *verras* la gloire de Dieu ? » (Jn 11,40).

« L'œil doit remercier la lumière »

Ce qui se présente à notre vue est immédiat : c'est là, donné, cela s'impose à nous, mais cela peut aussi requérir que nous y portions notre attention. Bien voir exige du temps et des efforts. C'est aussi vrai de la vision dans laquelle s'implique le peintre : une attention soutenue, active et non passive. Voir, voir de ses yeux, c'est en tout cas une bonne analogie avec la perception d'une vérité dans la foi : humblement, mais de façon sûre. Voir quelque chose, que ce soit une pomme ou une intuition, c'est saisir, sans pour autant forcément comprendre. Car ce que nous voyons possède sa propre réalité : c'est là, quoi que nous en ayons. Il y a toujours plus à voir, une autre perspective selon laquelle percevoir, et pourtant le fait de voir le clocher du village sous différentes perspectives ne diminue en rien la réalité de sa présence, pas plus que le fait de disposer de quatre évangiles ne discrédite le récit de cette vie que chacun d'eux relate.

L'acte de voir a une immédiateté pour nous. Même si, intellectuellement, la vue peut nous apparaître comme un sens parmi d'autres – le toucher, l'odorat, l'ouïe –, voir est tellement spécifique que nous ne pouvons nous empêcher de penser que cela nous donne le monde en sa vérité. Même de loin, nous pouvons voir la pluie scintiller sur tel caillou du chemin, les reflets de telle feuille là-bas, la courbe d'une branche tranchant sur un ciel noir. Ce que nous embrassons d'un seul regard dépasse infiniment ce que nous pouvons imaginer ou concevoir. Face à de telles richesses, nos mots défont. Nous nous sentons, et nous sommes, directement reliés au monde, nous sommes du monde : oui, en ce sens, la vision nous donne le monde. Mais, à la réflexion, il serait plus juste de dire que c'est le monde qui nous donne la vision, puisque c'est la lumière du monde qui appelle cette réaction de notre

organisme. Une telle remarque se réfère autant à la théorie de l'évolution qu'à la métaphysique. Du fait de l'existence de la lumière, nos organes développent des dispositions photosensibles. D'une manière plus romantique, Goethe, dans son *Esquisse d'une théorie des couleurs*, exprime la même idée :

« L'œil doit remercier la lumière par laquelle il existe. A partir des organes indifférents des animaux, la lumière se suscite un organe qui est à son image, et l'œil se forme à la lumière pour la lumière ; ainsi la lumière du dedans va-t-elle à la rencontre de la lumière du dehors ».

Voir l'invisible

Les chrétiens disent encore autre chose de Dieu : Dieu n'est pas seulement Vérité, Il est Lumière. C'est Lui qui suscite et aussi qui rend possible notre vision. Il convient donc qu'étant Lumière et Vérité, Dieu se rende visible sous la forme d'un être humain :

« Et le Verbe fut chair, et il a habité parmi nous, et nous avons vu sa gloire, cette gloire que, Fils unique plein de grâce et de vérité, il tient du Père » (Jn 1,14).

Ainsi, dans l'Incarnation, Dieu se rend-il visible et le visible devient-il le lieu de rencontre avec le divin. Voilà la doctrine fondamentale pour les théologiens, qui ne sont équipés pour la dire que du grossier bagage des mots de notre langage ; c'est aussi, comme je me propose de le montrer, la doctrine centrale de la féconde tradition de l'art chrétien. On pourrait même se risquer à affirmer que la doctrine de l'Incarnation constitue la toile de fond de l'art occidental, tant sacré que profane.

L'importance de cette doctrine pour la peinture m'a frappée la première fois dans le contexte un peu spécial de la *Tertia Pars* de la Somme Théologique. Au sujet de la Vierge Marie, l'une des questions que pose saint Thomas (IIa, q. 30, art. 3) est celle-ci : L'ange annonciateur devait-il apparaître à la Vierge de façon corporelle ? Et il commence ainsi ses objections :

« Il semble que non. Selon S. Augustin, « la vision intellectuelle est plus noble que la vision corporelle », et surtout elle convient davantage pour un ange, car, par une vision intellectuelle, on voit l'ange dans sa substance, tandis que, dans une vision corporelle, on le voit sous une forme

corporelle d'emprunt. Il semble donc que l'ange de l'Annonciation est apparu à la Vierge Marie dans une vision intellectuelle ».

Vient ensuite la réponse :

« L'ange annonciateur apparut à la Mère de Dieu de façon corporelle. Cela convenait (...) quant au contenu de son message. Il venait en effet annoncer l'Incarnation du Dieu invisible. Aussi est-il approprié, pour dévoiler ce fait, qu'une créature invisible assume pour apparaître une forme visible »¹.

De quelques Annonciations

Dès lors, il n'est guère étonnant que l'Annonciation ait été un thème aussi cher aux premiers peintres d'Occident : elle est le manifeste de l'art représentatif. Le Verbe s'est fait chair visible, le visible assume la divinité.

Dans certaines Annonciations des primitifs italiens, comme celle de Simone Martini (de 1333 environ, aux Offices à Florence), on voit les paroles elles-mêmes former un flot doré de la bouche de l'ange jusqu'à l'oreille de Marie². Je ne crois pas qu'il s'agisse là d'un simple moyen pédagogique à l'égard de gens peu instruits : quel profit en tireraient-ils, à moins de savoir lire, et de lire le latin, puisque c'est en cette langue que l'ange s'exprime ? Il s'agit bien plutôt, dans l'esprit du peintre, de la représentation délibérée d'une vérité religieuse. La Parole va devenir chair ; les paroles partent des lèvres de l'ange pour rejoindre celle qui sera porteuse de cette Parole. Ici nous pouvons

1. Le traducteur de l'édition dominicaine de la Somme en anglais ajoute en note : « Voilà un exemple frappant de la thèse favorite de Marshall McLuhan sur la communication : le médium, c'est le message... » !

2. Initialement, cette étude se présentait comme une conférence accompagnée de diapositives. En l'absence de ces illustrations, signalons au lecteur que les « Annonciations » et les « Vierges à l'Enfant » discutées ici sont reproduites dans : Bruce BERNARD, *The Queen of Heaven*, London, Macdonald Orbis, 1987 (avec une introduction de Peter LEVI et des notes de Christopher LLOYD). Mon commentaire du contenu symbolique de ces tableaux s'inspire beaucoup de LLOYD. Mais en fait, les traits que je décris se retrouveraient dans presque toute sélection d'icônes et de peintures occidentales de ces thèmes entre le XIV^e et le XVI^e siècles : fonds d'or, loggias fleuries de lis, paroles qui traversent la toile jusqu'à celle qui va porter la Parole...

vraiment *voir* les paroles faites chair, se déployant dans l'incandescence dorée de l'espace.

Dans l'Annonciation de Fra Angelico (des années 1440, au Prado à Madrid), la Vierge siège sur un trône tout simple dans une loggia ouverte. A sa gauche, le jardin d'Eden, d'où un ange est en train de chasser Adam et Eve. Le soleil brille au-dessus du jardin et, dans ce soleil, on distingue la main ouverte de Dieu. De cette main du Père, le long d'un rayon de lumière, une colombe descend jusqu'au cœur de la Vierge. Ainsi, dans la partie gauche du tableau, le vieil Adam et sa compagne sont chassés de l'Eden, tandis que, à droite, le nouvel Adam est engendré dans un pavillon du Quattrocento. Alors qu'un récit serait contraint de présenter ces scènes l'une après l'autre – d'abord la Chute, ensuite l'Incarnation –, le tableau, de par sa nature même, montre ces « événements » dans un éternel présent.

La transition entre l'ordre ancien et le nouveau est figurée par l'Annonciation de Van Eyck (de 1420 environ, au Metropolitan de New York). A gauche, un jardin à l'abandon, dont le mur tombe en ruines. A droite, Marie, dans la porte ouverte d'un vaste édifice qui ressemble à une église. Le déclin, à gauche, c'est la vie sous la Loi ancienne, qui sera bientôt remplacée par la Loi nouvelle en Christ. Un ange montre du doigt une colombe survolant la tête de la Vierge. Plus haut, dans l'arc qui surplombe la porte, une niche est destinée au Christ, clef de voûte, littéralement et en métaphore, du don nouveau qu'est l'Eglise.

En fait, chacun de ces tableaux contient beaucoup plus de détails que l'on ne saurait dire dans un article comme celui-ci. Dans la peinture, tout est donné simultanément, mais rien ne s'impose.

L'observateur peut à loisir, selon son propre rythme, passer de gauche à droite ou de bas en haut, pour noter ce qu'il discerne. Les détails de ces tableaux, à la fois visuels et symboliques, manifestent la réalité de ce qui advient au moment de l'Annonciation. Le poète anglais Peter Levi fait remarquer à propos de ces œuvres : « Je m'étonne de ce que, pour autant que je sache, aucun poème, en anglais tout au moins, ne peut être comparé à ces peintures. Les poèmes latins du Moyen Age, tout comme ces poésies bien connues en vieil anglais que l'on chante à Noël, sont pleins de fraîcheur et d'émotion, mais ils sont bien loin d'approcher l'intensité du mystère qui se déploie dans

les images peintes »³. Si par ailleurs, comme je le pense, ces représentations primitives de Marie sont des reflets dans la peinture de ce que signifie la visibilité de la Parole, il n'est nullement surprenant que les paroles ne viennent qu'en second lieu ; « le médium, c'est le message. »

Il est important de souligner l'intention réaliste de telles œuvres. Leur style n'a évidemment rien de naturaliste : voit-on souvent des paroles visibles franchir l'espace jusqu'aux oreilles des gens ? des colombes descendre le long des rayons de soleil ? Les jeunes juives du premier siècle se tenaient-elles assises dans des pavillons Renaissance parmi des vases de lis ? Ne croyons pas les peintres naïfs au point de penser que tel était le cas : pour eux, la réalité avait assurément un tout autre visage : la Parole est devenue chair, accomplissant les prophéties et les promesses. Le peintre peint ce qu'il sait être la vérité. Ce faisant, il ne rapporte pas la scène de manière naturaliste, il la *re-présente*, il la rend présente à nouveau pour nous. La peinture est le moyen idéal pour atteindre cet objectif, en ce qu'elle est à la fois une interprétation et une présence physique, des pigments sur du bois ou de la toile. Grâce à ce médium, la peinture peut faire voir ce que les mots ne peuvent aisément dire. Aidan Nichols rejoint cette idée : « L'image peinte est plus à même de discerner et d'exprimer la signification profonde de Jésus que n'importe quel concept. Non que l'art soit a priori supérieur à la pensée conceptuelle, mais parce qu'il convient mieux à une époque où l'on sait que le divin s'est dévoilé dans le matériel, le contingent, le particulier. Lorsque l'on comprend cela, on sait aussi qu'il sera plus aisé de représenter picturalement Dieu en Christ que de conceptualiser l'Incarnation »⁴.

Théologie en images, théologie des images

La théologie contemporaine ne réfléchit guère sur les implications visuelles de l'Incarnation, mais l'Eglise primitive y portait une grande attention. L'idée selon laquelle, durant les cinq premiers siècles, la doctrine était pure, les groupes chrétiens prospéraient en refusant les

3. LEVI, *op. cit.*, p. 13.

4. A. NICHOLS, *o.p.*, *The Art of God Incarnate* (London, DLT, 1980, p. 86).

images, et que c'est « quand la pureté du ministère avait quelque peu dégénéré que l'on commença d'introduire des images pour décorer les églises »⁵, cette idée a perdu toute crédibilité. Des sites chrétiens, tout comme des synagogues juives des premiers siècles, présentent une grande richesse d'art plastique. A Doura Europos, ce site archéologique qui ne fut découvert qu'au XX^e siècle, des fresques murales d'une synagogue datant environ de 230 après J.C. retracent une séquence de récits de la liturgie juive : Moïse devant le buisson ardent et sur le Mont Sinaï, Josué à Jéricho, les visions d'Ezéchiel... Au même endroit et de la même époque, une église dans une maison montre le Bon Pasteur et ses brebis, Adam et Eve, la guérison du paralytique, la femme au bord du puits – images que reliait peut-être entre elles la pratique liturgique⁶.

L'art chrétien primitif, tout comme l'art des synagogues à la même époque, se sert d'« histoires », des séquences narratives que Nichols décrit comme « des évocations visuelles des actes salvateurs de Dieu dans l'histoire ». Il poursuit : « Van der Meer, cet historien de l'Eglise primitive qui fait autorité, a montré que ces *historiae* servaient de référence aux chrétiens pour dérouler la vaste toile de fond historique de la révélation de Dieu. Christ, l'image suprême, en était l'interprète, de même que le chef-d'œuvre d'une série d'œuvres d'art permet d'interpréter les images parfois tâtonnantes qui l'ont précédé. C'est ainsi que nous allons à la rencontre d'Adam et Eve, d'Abel et de Melchisédech, de l'arche de Noé, du sacrifice d'Isaac, de Moïse faisant jaillir l'eau du rocher... »⁷. Ces peintures, si représentatives soient-elles, sont plus que de simples illustrations de récits bibliques : elles constituent une relation visuelle organisée de la lecture chrétienne des « signes » de l'Ancien Testament. Ce sont des expressions en couleurs de l'interprétation chrétienne de l'histoire.

5. Cf. CALVIN, *Institution chrétienne*, Livre I, ch. 11, 13.

6. Cf. NICHOLS, *op. cit.*, p. 34, ainsi que : John DILLENBERGER, *A Theology of Artistic Sensibilities*, London, SCM, 1986. Ces deux auteurs poursuivent l'importante étude de Sister Charles MURRAY, *Rebirth and Afterbirth : A Study of the Transmutation of Some Pagan Imagery in Early Christian Funerary Art*, Oxford, BAR, 1981.

7. NICHOLS, *op. cit.*, p. 52.

Selon Nichols, à l'opposé de cette *théologie en images*, on vit se développer plus tard une *théologie des images*, fondée sur les grands textes patristiques concernant le Christ image du Dieu invisible. Face aux dépréciations gnostiques du monde physique, des théologiens comme Irénée mirent l'accent sur la visibilité de la Parole. C'est Dieu, en vérité, que nous voyons en Christ, et non quelque instrument du divin, un messenger ou un démiurge⁸. Dans sa théologie de la Trinité, Karl Barth, pour notre siècle, enfonce le même clou, même si c'est de manière lourdement logocentrique : « Dieu se révèle. Il se révèle à travers sa Personne. Lui-même se révèle »⁹.

Nul ne saurait représenter le Dieu invisible, mais « le Dieu invisible qui se fait voir en Christ doit être mis en images, car Dieu a pris forme d'homme dans l'Incarnation, il a rejoint l'humanité par une médiation humaine »¹⁰. En 692, le Concile *in Trullo* déclarait :

« Afin d'exposer à la vue de tous, par la peinture du moins, ce qui est parfait, nous décrétons que dorénavant le Christ notre Dieu devra être représenté sous sa forme humaine, et non sous la forme d'un agneau comme jadis ».

Ce sont les écrits christologiques anciens, traitant du Christ comme Parole visible, qui furent invoqués par les théologiens iconophiles dans leurs controverses avec les iconoclastes. Voici ce qu'écrivait en 725 l'évêque iconophile de Byzance, S. Germanus :

« Nous nous sentons pressés de représenter la réalité de notre foi, de montrer que le Fils unique est uni à notre nature, non seulement en apparence, de manière obscure, (...) mais qu'il est devenu homme en réalité et en vérité. (...) C'est pour cela que nous représentons sa sainte chair en personne dans les icônes et que nous vénérons et révérons celles-ci avec l'honneur qui leur est dû, puisqu'elles nous conduisent à faire mémoire de son Incarnation vivifiante, ce que toute langue défaille à exprimer ».

8. NICHOLS discute ces questions en détail dans les chapitres 2 à 5 de son ouvrage.

9. Karl BARTH, *Dogmatique*, I, 1, p. 296.

10. DILLENBERGER, *op. cit.*, p. 57.

Au VIII^e siècle encore, S. Jean Damascène écrit :

« Je trace hardiment l'image du Dieu invisible, non en tant que tel, mais comme s'étant rendu visible pour notre bien, en participant de notre chair et de notre sang »¹¹.

L'icône et l'illustration

Il est clair que, dans cette tradition, les icônes ne sont pas de simples illustrations de la Bible, mais, par elles-mêmes, des choses saintes. Elles sont des figures de l'Incarnation, en tant qu'elles représentent le mystère du Dieu invisible qui s'est rendu visible à nos yeux, participant de notre chair pour notre salut. Par contraste, les simples illustrations de la Bible demeurent désincarnées. Nous pourrions distinguer ces *peintures théologiques* (comme les icônes, mais aussi certaines œuvres plus tardives en Occident) et l'*art religieux*, dans lequel je range les simples illustrations de la Bible.

La peinture anglaise du XIX^e siècle nous fournit de nombreux exemples de ces illustrations : ainsi, le tableau du peintre préraphaélite Ford Madox Brown, « Jésus lave les pieds de saint Pierre » (vers 1851, à la Tate Gallery à Londres). L'œuvre illustre le récit biblique, mais elle ne nous dit rien de plus que ce que racontent les évangiles, si ce n'est qu'elle l'exprime graphiquement. Elle nous fait bien saisir l'embarras de Pierre, l'humilité de Jésus. C'est du bon travail, mais cela ne va pas plus loin que ne le ferait un appareil de photo. Nous pouvons bien admirer le savoir-faire du peintre, mais, ce faisant, nous nous contentons de reconnaître sa dextérité et non ses conceptions théologiques. L'icône, au contraire, est, dans son ordre, une métamorphose : c'est de la peinture et du bois, certes, mais c'est en même temps une sainte image. On se rappelle le mot de Cézanne sur les « Noces de Cana » de Véronèse : « Le miracle est là : l'eau changée en vin, le monde changé en peinture ! ».

La Madone et l'Enfant, un lieu théologique

Le lieu privilégié des représentations picturales de l'Incarnation, c'est sûrement les Vierges à l'Enfant, ce thème favori des icônes. Dans

11. Cf. NICHOLS, *op. cit.*, pp. 82-83, et DILLENBERGER, *op. cit.*, p. 58.

la Vierge de la Grande Panagia (Russie, XII^e s., au Musée Tretyakov à Moscou), il n'y a nulle recherche de réalisme : la Vierge se détache sur un fond d'or, la couleur surnaturelle qui indique la nature de ce qui est représenté. Elle nous fait face, dans une attitude de prière, orientant notre regard vers le Christ enfant qu'elle tient sur son sein dans un cercle stylisé.

Les icônes d'Orient se sont répandues le long des routes commerciales, dans les siècles qui suivirent la résolution de la controverse iconoclaste. Elles eurent très tôt un impact sur l'art occidental primitif. A preuve, l'Annonciation déjà mentionnée de Simone Martini.

Dans un tableau du Trecento, du Maître des saints Côme et Damien, de Pise, (au Fogg Art Museum, à Harvard), la Madone regarde encore droit devant elle, hors du tableau vers nous, présentant l'enfant dans ses mains. On y retrouve le même fond d'or que dans les icônes, qui, à la lumière des bougies, rutilent comme du métal précieux.

Mais ce sont les Madones à l'Enfant du Quattrocento – celles de Bellini, de Fra Angelico, de Botticelli – qui demeurent les modèles du genre. La dignité et l'humanité de ces mères et de ces enfants si réels nous plongent dans l'atmosphère de la Renaissance et nous placent devant quelque chose d'une irrécusable modernité. Malgré leur environnement recherché, nous avons le sentiment que ce sont des mères bien réelles dodelinant des bébés bien réels. C'est bien de cela qu'il s'agit – et c'est d'une grande importance théologique et picturale. Mais, en même temps, nous ne comprendrions rien à ces figures, si nous ne les reconnaissons pas aussi comme des représentations théologiques inscrites dans une tradition qui remonte aux icônes. La Vierge à l'Enfant de Bellini, malgré une approche plus réaliste, nous regarde de la même manière contemplative que dans bien d'autres tableaux plus anciens. Marie insiste sur le mystère qu'elle nous dévoile, sur la vérité que, nous comme elle, nous pouvons voir, mais non pas saisir. Comme dans les anciennes icônes, les Madones de la Renaissance se tiennent dans un environnement idéalisé, mais celui-ci n'est pas tant une présence de l'au-delà que la perfection de ce monde-ci. Nous voici les témoins de la paix idéale de la création nouvelle. Nous pouvons saisir ici l'harmonie théophanique universelle de la théorie esthétique médiévale. Nous parvenons presque à contempler cette beauté comme « une réalité purement intelligible, une harmonie morale ou même une

splendeur métaphysique », selon les mots d'Umberto Eco¹². C'est pourquoi ces Madones si vivantes du Quattrocento se tiennent dans des pavillons Renaissance ou sous des voûtes romanes, dans des paysages parfaits : le peintre situe ce qu'il voit dans ce qu'il connaît.

On a parfois dit que le style primitif, archaïque même, des icônes correspond mieux aux significations divines de leurs sujets que ces peintures plus tardives. Mais on pourrait marquer aussi que la peinture de la Renaissance capte la signification humaine de l'Incarnation de Dieu. Or, l'un n'exclut pas l'autre : la continuité de la vision théologique qui est commune aux deux familles d'œuvres ressort d'autant plus que leurs styles sont en rupture.

Peut-on représenter Dieu ?

Qu'en est-il aujourd'hui ? Ce n'est pas sans mal ni sans efforts que l'on parvient à regarder ces tableaux comme le faisait un citoyen du Quattrocento. Nous vivons au siècle de l'image, mais nos églises, de quelque confession qu'elles soient, n'en témoignent guère. Chez elles, la Parole continue de se faire paroles. Notre expérience des peintures primitives, quand elle ne se borne pas à celle de leurs reproductions, vient des Musées des Beaux-Arts, où l'on en trouve des salles pleines – qui ressemblent plus à des camps de réfugiés pour Vierges et Enfants qu'à ces espaces originels de vénération pour lesquels elles furent peintes. Nous reconnaissons la beauté de ces images, mais leurs détails nous laissent perplexes. Pour dissimuler que nous sommes nus devant elles, nous les soumettons à notre critique socio-économique, sémiotique, psychanalytique ; bref, à tout sauf à une réflexion théologique¹³.

12. Umberto ECO, *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, London, Radius, 1988, p. 6.

13. Cela ne signifie pas que de telles interprétations manquent d'intérêt. Voir, par exemple, Julia KRISTEVA, « Motherhood according to Giovanni Bellini », in : *Desire in Language*, New York, Columbia University Press, 1980, pour une passionnante analyse en termes psychanalytiques. Elle porte peu d'attention aux conventions de la peinture religieuse de Bellini. L'attitude de la Vierge au regard fixe était l'une de ces conventions, pour inviter le spectateur à entrer dans la scène, et non pour marquer quelque relation ambiguë entre la mère et l'enfant. C'est peut-être un signe de la distance qui nous sépare de leur époque, que nous regardions ces tableaux comme sur un écran de télévision, au lieu d'y voir des présences réelles toutes proches, des figures qui appellent notre réponse. Leur portée, il est vrai, est sérieusement compromise lorsqu'on les voit dans un musée plutôt que dans le cadre du culte, dans une église.

Entre le XV^e siècle et aujourd'hui, nous avons connu l'iconoclasme de la Réforme. Cela suffit-il à expliquer l'éclipse de l'intérêt pour les images dans nos églises ? En fait, les Réformateurs n'avaient pas tous le même point de vue sur les images. Du fait des nombreuses images que recèle l'Écriture, Luther ne voyait aucun inconvénient à ce que l'on peigne des sujets religieux ; cela pouvait même être utile, à condition qu'on n'en abuse pas. Zwingli, lui, aimait autant la musique que les arts plastiques, mais hors de ses églises. Calvin, tout en condamnant sans appel tout culte des images, regardait toutefois la sculpture et la peinture comme des dons de Dieu dont l'usage est légitime. Mais il considérait comme inconvenant de représenter Dieu dans une apparence visible, puisque Lui-même l'interdit expressément :

« Il reste donc qu'on ne peigne et qu'on ne taille que les choses qu'on voit à l'œil. Ainsi que la majesté de Dieu, qui est trop haute pour la vue humaine, ne soit point corrompue par fantômes, qui n'ont nulle convenance avec elle.

Quant à ce qu'il est licite de peindre ou engraver, il y a les histoires pour en avoir mémorial ; ou bien figures, ou médailles de bêtes, ou villes ou pays. Les histoires peuvent profiter de quelque avertissement ou souvenance qu'on en prend ; touchant le reste, je ne vois point à quoi il servirait, sinon à plaisir. Et toutefois il est notoire que les images qu'on a en la papauté sont quasi toutes de cette façon. »¹⁴.

Au vu de son insistance sur le refus de représenter Dieu plastiquement, on pourrait bien poser à Calvin les questions suivantes : que voyaient donc les gens quand ils voyaient Jésus ? Ou bien : que peint donc un peintre lorsque, si prudemment que ce soit, il (ou elle) peint Jésus ? L'humanité seule est-elle représentée, la divinité étant invisible, mais présente ? Un tout petit peu à l'écart, nous guettent ici de vieilles hérésies, et au moins une déviation moderne, celle de la distinction entre les faits et les valeurs.

La limitation par Calvin de l'art plastique à ce que notre œil est capable de voir, au sens littéral du terme – et c'est bien là, sans nul doute, ce qu'il entendait –, nous permet, certes, de conserver, les *il-*

14. CALVIN, *Institution chrétienne*, Livre I, Ch. 11, 12.

lustrations bibliques, mais elle nous prive de toute *peinture théologique*. Coupée de son enracinement dans la théologie de l'Incarnation, la peinture religieuse ne tarde pas à dépérir et disparaître.

En Angleterre, c'est chez les préraphaélites du XIX^e siècle que l'on trouve les derniers sursauts de l'atavisme de l'art religieux. Le tableau de Holman Hunt, « L'ombre de la mort » (vers 1870, au Musée de Manchester) est un cas particulièrement intéressant. La correspondance de Hunt nous apprend en effet qu'il avait lu la *Vie de Jésus* de Renan et qu'il pensait engager, avec ce tableau, une conception entièrement nouvelle de l'art religieux. Il écrivait à cette époque à un correspondant :

« Je ne trouve aucun rapport entre ma façon de peindre ce tableau et les vieilles doctrines religieuses qu'enseignent les prêtres. A mon avis, cela ne fera aucun plaisir à quelque Eglise que ce soit, mais cela conviendra mieux, comme tel, à la lignée des adeptes de Renan qui ont étudié la vie de Jésus comme un dossier historique. (...) Ma peinture est strictement historique, sans la moindre trace de quoi que ce soit de surnaturel ; en cela, je soutiens que cette œuvre est différente de tout ce que l'on a produit auparavant dans l'art religieux ».

Le catalogue de l'exposition où le tableau fut présenté soulignait son exactitude archéologique. C'était, selon lui, une tentative foncièrement réaliste de peinture religieuse, sans la moindre trace de surnaturel¹⁵. Mais avec quel succès ? La scène se situe dans l'atelier du charpentier. Nous y voyons Marie et un Jésus d'une vingtaine d'années, en tout cas toujours charpentier. Jésus se repose après le travail et il se trouve que, comme il est allongé, le hasard veut que son ombre projette une croix derrière lui ; une sorte de turban rouge traînant par terre évoque la couronne d'épines ; des grenades sur le rebord de la fenêtre renvoient à la Passion ; autre hasard, juste au-dessus de la tête de Jésus, une lucarne ronde où se laisse voir un nuage... Quant à Marie, à genoux, elle examine les présents des Mages

15. Ce propos illustre bien une remarque de Nicholas LASH : « En anglais courant, le concept de surnaturel, qui se rapportait autrefois à ce que des créatures pécheresses étaient capables de faire par la grâce rédemptrice de Dieu — à savoir accomplir leur humanité dans la vérité et dans l'amour —, se réfère à présent à des entités d'un autre monde », *Easter in Ordinary*, London, SCM, 1988, p. 102.

dans un coffre sculpté. On a quelque mal à penser que cette œuvre réponde aux critères scientifiques, sans aucune référence au surnaturel, que désirait Renan. Nous avons plutôt là un naturalisme très plat, mêlé à une combinaison de symboles traditionnels, chacun dans son genre propre, ce qui fait qu'il nous est impossible de déchiffrer cette image et, par conséquent, d'interpréter la vie de Jésus qu'elle entend illustrer. S'agit-il bien là d'une scène de la vie quotidienne dans l'atelier très ordinaire d'un charpentier du premier siècle, mis à part quelques fournitures étranges (les cadeaux des Mages) ? L'incapacité de cette toile à « désurnaturaliser » son sujet est bien du même type, à mon sens, que l'échec des quêtes du « Jésus de l'histoire ». Comme nous l'avait dit le récit de la résurrection de Lazare, il ne suffit pas d'observer et de rapporter les événements pour être capables de les *voir*.

La peinture et la révélation

L'esthétique, tout comme l'éthique et la religion, fut de bonne heure un objectif pour les défenseurs d'une séparation radicale entre les faits et les valeurs, ceux qui s'efforçaient de tracer, comme John Stuart Mill, une ligne tranchée entre les perceptions des sens et l'imagination. Parmi les peintres, ce sont les impressionnistes qui tentèrent de réaliser ce projet. Sous l'influence de la photographie et aussi de la philosophie des sciences de leur temps, ils ont proposé une théorie positiviste de l'art pictural qui, à l'instar du positivisme d'Ernst Mach, se concentrait sur les impressions des sens et non sur leurs références dans les objets. Cette théorie rétinienne de la peinture pour laquelle ce sont les sensations et non les choses (les objets déterminés) qui priment, fut à l'origine de la peinture abstraite et se perd dans les sables de l'art conceptuel des années 1970¹⁶.

16. Il est intéressant de remarquer que les cubistes, que nous regardons comme les précurseurs de l'abstraction, considéraient leur peinture, dans sa diversité, comme une réaction au positivisme des impressionnistes. Jaakko HINTIKKA compare leur entreprise à celle de la phénoménologie de Husserl : « Les cubistes se proposaient de redonner à l'œuvre peinte le sens du concret, ce réalisme solide qu'avaient perdu les impressionnistes et les symbolistes » (« Concept as Vision : On the problem of representation in modern art and modern philosophy », in : **The Intentions of Intentionality and Other New Models for Modalities**, Dordrecht, D. Reidel, 1975, pp. 223, 230).

Cependant les impressionnistes, malgré leurs théories, demeureraient tributaires des objets extérieurs. L'inconsistance de leur projet intellectuel tient au fait qu'en se focalisant exclusivement sur les sensations, on n'améliore pas sa vision du monde : au contraire, on ne verra plus rien du tout. Une caméra ne voit pas le monde, elle se contente d'enregistrer des variations de luminosité. Mais nous, lorsque nous regardons, nous ne voyons pas des ensembles de points lumineux plus ou moins concentrés. A la différence des caméras de sécurité dans une banque, notre vision est intentionnelle : nous voyons un mur de briques, une pomme, un réverbère. Nous percevons leur épaisseur, leur poids, leur forme. Nulle caméra ne saurait remplacer la vision et la perception de l'homme. Comme l'écrit Aidan Nichols, « Cézanne, Gauguin, Van Gogh, ont bien vu qu'on ne pouvait se contenter d'une attitude passive devant l'objet. S'il ne veut pas mourir d'inanition, l'art doit manifester ce qui est humainement signifiant, il doit revêtir le caractère d'un *signe*. Les œuvres d'art, chacune à sa façon, doivent porter une révélation, être les supports d'une présence » (17).

Il n'est pas courant de considérer Cézanne comme un peintre religieux. Mais ses natures mortes avec leur présentation si travaillée, leur respect pour le visible et ce que l'œil humain peut percevoir, leur souci d'une réalité offerte à notre vue, qui requiert pourtant tout un effort pour être vraiment vue, tout cela fait de ces œuvres la meilleure analogie pour notre temps avec l'art théologique du Quattrocento. Je suis ici proche de ce que va en dire Oliver Soskice, mais je suis aussi revenue à Emmaüs. Observer, ce n'est pas voir. Voir n'a rien de passif. Il faut regarder longuement, opiniâtement, afin de voir en vérité.

Janet Martin SOSKICE
traduit de l'anglais par Edouard Blancy

17. NICHOLS, *op. cit.*, p. 11.