

QUAND L'ARTISTE EST L'EXÉGÈTE

C'est la faute à Hugo et à Grégoire le Grand... Encore au ^{xxi}^e siècle, nous sommes toujours tributaires de la pensée romantique du ^{xix}^e siècle qui nous fait croire que l'art religieux serait la «Bible des illettrés» et que le «livre de pierre» a précédé le «livre de papier». En d'autres termes, que l'art est une représentation fidèle du texte biblique et non son interprétation, un substitut pour les humbles, un pis-aller. Dans l'impossibilité d'apprendre à tous à lire, les anciens auraient remplacé la culture écrite par la culture visuelle, comme un strict équivalent. Émile Mâle, l'un des grands noms de l'histoire de l'art du début du ^{xx}^e siècle, écrit en effet:

Victor Hugo a vu juste. La cathédrale est un livre de pierre pour les ignorants, que le livre imprimé a peu à peu rendu inutile¹.

Quant à John Ruskin dans son ouvrage sur la cathédrale d'Amiens traduit par Marcel Proust:

Le porche d'Amiens n'est pas seulement, dans le sens vague où l'aurait pris Victor Hugo, un livre de pierre, une Bible de pierre: c'est 'la Bible' en pierre².

La phrase de Ruskin exprime parfaitement l'équivalence que, jusqu'il y a peu, on n'hésitait pas à faire entre la Bible et ses représentations.

Assez curieusement, ni Grégoire le Grand ni Hugo ne le disent. Le pape du ^{vii}^e siècle écrit en effet:

Une chose est d'adorer une peinture, une autre que d'apprendre ce qu'il convient d'adorer grâce à ce que raconte [*historia*] la peinture. Car ce que l'Écriture apporte à ceux qui lisent, la peinture l'apporte aux illettrés qui la regardent, car en elle, les ignorants voient ce qu'ils doivent faire, en elle, peuvent lire ceux qui ne savent pas leurs lettres. Aussi la peinture tient-elle surtout lieu de lecture aux gens³.

1. É. MÂLE, *L'Art religieux du ^{xiii}^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Armand Collin, 1910, p. 455. Il reprend ainsi la vulgate du ^{xix}^e siècle que l'on retrouve en particulier chez Viollet-le-Duc (L. FRAISSE, *Viollet-le-Duc et le livre de pierre*, in M. BERTAUD [éd.], *Architectes et architecture dans la littérature française* [Travaux de littérature, 12], Paris, Klincksieck, 2000, 87-108) et dont la plus belle illustration littéraire est *La Cathédrale* de Huysmans. Voir J. PRUNGNAUD, *Figures littéraires de la cathédrale 1880-1918* (Littératures), Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, pp. 107-112.

2. J. RUSKIN, *La Bible d'Amiens. Traduction, notes et préface par Marcel Proust* (Collection d'auteurs étrangers), Paris, Mercure de France, 1904, p. 32.

3. GRÉGOIRE LE GRAND, *Epistolæ* xi, 10, éd. D. NORBERG (CCSL, 140A), Turnhout, Brepols, 1982, p. 874.

Le terme clé est ici bien entendu *historia* (le récit, ce que l'on raconte). La peinture n'est pas la lettre, elle est déjà une *historia*, presque une interprétation. Et d'ailleurs, elle n'est nullement l'équivalent de la Bible. La dernière phrase, assez finement, n'oppose pas «bible par lettre» et «bible par dessin», mais compare la peinture à la lecture, c'est-à-dire au processus d'interprétation lui-même. La peinture est l'équivalent de la lecture. Quant à Hugo, dans le fameux chapitre «Ceci tuera cela» de *Notre-Dame de Paris*, c'est plutôt à une sorte de vaste réception hégélienne de l'expression de la Raison dans l'histoire qu'il se livre. L'architecture y tient lieu de langage: il compare les premières pierres levées à un alphabet, le dolmen et le cromlech à des syllabes, le temple de Salomon ou le Rhamseïon (le Ramesseum de Louxor) à des livres. La cathédrale n'est donc pas la transcription du livre biblique, mais le plus achevé des livres⁴.

Pourtant, dès lors que la réception de la tradition est figée dans le sens de Ruskin, comment voir l'artiste autrement que comme un imitateur, un metteur en peinture et en sculpture, bref un simple *illustrateur* qu'on devrait ranger dans «l'histoire de la réception»?

Or, il convient de prendre le contrepied de ce préjugé. Nous faisons nôtre cette conviction de Daniel Arasse: dans la peinture, «il y a quelque chose qui pense, et qui pense sans mots»⁵. L'artiste est aussi un exégète et la première partie de cet article va s'attacher à démontrer la spécificité de l'interprétation visuelle. Mais il convient également d'en tirer les conséquences. Si l'artiste est un exégète comme les autres, à la seule différence qu'il est un exégète non verbal, comment l'intégrer dans notre propre discours, à nous, les exégètes qui travaillons sur le texte? Ce sera l'objet de la seconde partie.

I. LE PEINTRE EST UN EXÉGÈTE COMME LES AUTRES

Pour démontrer que le peintre est un exégète comme les autres, il convient de démontrer qu'il n'est pas un *illustrateur* de la Bible, mais un *lecteur* à part entière, autrement dit que l'œuvre d'art n'est pas la *paraphrase* du texte par d'autres moyens, mais bien son commentaire. Or, si nous autres exégètes, nous ne savons pas forcément ce qu'est composer un tableau, nous avons quelques idées sur ce qu'implique l'acte de lecture. Lire est (1) une opération subjective (2) qui consiste à embrasser de manière globale les différents éléments du texte (3) pour produire une compréhension située dans le temps et l'espace d'un texte.

4. V. HUGO, *Notre-Dame de Paris*, in ID., *Œuvres complètes*, 5.2, Paris, Gosselin, 1832, pp. 30-32.

5. D. ARASSE, *Histoire de peintures* (Folio essais), Paris, Gallimard, 2006, p. 21.

1. *L'immédiateté et la globalité*

Commençons par le plus difficile à expliquer, la prépondérance d'une saisie globale des éléments. Qu'elle soit le propre de toute lecture, Wolfgang Iser nous en a convaincus dans ses travaux sur l'acte de lecture. Tout au long du processus de lecture, en effet, le lecteur réalise des synthèses qui sont d'abord des groupements, des formes, ou pour parler comme Iser, des *Gestalten*:

Dans la Gestalt, toutes les tensions issues de divers complexes de signes sont supprimées. La Gestalt n'est pas présente de façon explicite dans le texte, mais elle se constitue comme une projection du lecteur⁶.

Le texte commence à exister dans la conscience du lecteur en tant que *Gestalt*. Celle-ci a un caractère provisoire: elle comporte des lacunes et, de ce fait, une ouverture qui révèle une tension qui ne disparaîtra que lorsque sera obtenue une cohérence nouvelle, à un deuxième degré, exigeant un effort plus grand d'intégration.

L'image, qui est elle aussi une lecture, se présente comme une *Gestalt*, une saisie provisoire des éléments textuels dont le sens ne se sépare pas de sa mise en forme. Même si cette vision semble aller de soi, elle constitue une rupture avec l'historiographie de l'histoire de l'art⁷. En effet, le premier mouvement, initié par Adolphe Didron et Charles Cahier, poursuivi par Émile Mâle, puis poussé à son achèvement par Erwin Panofsky et Friedrich Saxl, fut celui d'une décomposition du sens d'un tableau en éléments signifiants, les thèmes iconologiques. Comme l'explique Panofsky, le spectateur n'a pas la vue d'ensemble du tableau, mais le décompose en trois temps: il identifie d'abord par leur forme une série d'objets en utilisant son expérience pratique (par exemple des clés), puis grâce à sa connaissance des sources littéraires (en particulier bibliques), il identifie un type (il réfère ces clés au «pouvoir des clefs» de Pierre) et enfin, par une «intuition synthétique», il en déduit le sens symbolique (Pierre, premier pape, symbole du pouvoir)⁸.

Mais est-ce bien là que se trouve la signification de l'œuvre? Toutes les formes possèdent-elles univoquement le même sens? Et même, est-ce le sens qui est premier, et non la forme? Ne faut-il pas, comme le proposait

6. W. ISER, *Der Akt des Lesens. Theorie Ästhetischer Wirkung* (Uni-Taschenbücher, 636), München, W. Fink, 1976, p. 197.

7. Sur cette histoire, voir par exemple M. MÉNARD, *Une problématique du XX^e siècle. Faire de l'histoire religieuse avec des images*, in *Revue d'histoire de l'Église de France* 86 (2000) 573-587.

8. E. PANOFSKY, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York – London, Westview Press, 1972, p. 15.



Fig. 1 – *Crucifixion. Évangélaire, x^e s. Paris, Arsenal, ms 592, f^o 68^v.*
© à compléter

Henri Focillon, qui est le premier critique de cette méthode, envisager non pas la variation des formes sur le même sens, mais la variation des sens sur la même forme⁹? Et surtout, comme nous le dit Gadamer, comment distinguer perception de la forme et attribution d'un sens? Dans *Vérité et méthode*, ce dernier analyse le fonctionnement de la perception esthétique et démontre que la perception inclut toujours le sens. Percevoir et comprendre sont une seule et même chose¹⁰. L'art n'est donc ni pure pensée, ni pure matière et, du coup, l'expérience esthétique n'est pas décomposable en plusieurs étapes, elle n'est pas non plus seconde, elle est l'œuvre elle-même. Pour reprendre les mots mêmes de Gadamer, la représentation (*Vorstellung*) est toujours une présentation (*Darstellung*)¹¹.

Qu'il en soit ainsi, c'est l'évidence même: les arts plastiques dépendent aussi de la dimension «plastique». Il n'est que de contempler trois crucifixions d'époque différente pour s'en convaincre: une enluminure typique de l'art roman franco-insulaire tardif (fig. 1), la Crucifixion de Velázquez (1599-1660) (fig. 2) et celle d'Antonio Saura (1930-1998) (fig. 3)¹².

Du point de vue de l'iconologie, rien ne les distingue. Il s'agit bien de trois Christs en croix, derrière un fond uni, à la tête penchée. Même le nombre de clous est identique: deux dans les mains et deux dans les pieds (on sait en effet que ce fut une controverse à l'époque de Velázquez, reprise notamment par son beau-père Pacheco)¹³. Pourtant, quelle différence! Le premier est un manifeste théologique. On sent que la tête s'incline avec timidité, que les yeux sont ouverts, mais que la lassitude gagne le corps. Il est l'un des premiers Christ *patiens* de l'histoire de l'art. On sait, en effet, que l'on est passé d'une représentation de la croix comme arbre de vie, sur lequel se tient un *Christus triumphans*, à une représentation d'un instrument de supplice, sur lequel souffre un *Christus patiens*, et qui annonce le *Christus dolens*, le Christ de souffrance de la fin du Moyen Âge: théologiquement, la croix s'est métamorphosée d'instrument de la puissance du Christ en instrument de la souffrance rédemptrice¹⁴. Le

9. H. FOCILLON, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 5.

10. H.-G. GADAMER, *Gesammelte Werke I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Uni-Taschenbüche für Wissenschaft, 2115), Tübingen, Mohr, 1990, p. 97.

11. N. DAVEY, *The Hermeneutics of Seeing*, in I. HEYWOOD – B. SANDYWELL (éds), *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, London – New York, Routledge, 1999, 3-30, p. 19.

12. *Évangélique*, X^e s. Paris, Arsenal, ms 592, f^o 68v. Diego VELÁZQUEZ, *Crucifixion*, huile sur toile, 250×170 cm, vers 1632. Madrid, Museo del Prado; Antonio SAURA, *Crucifixion* (*Crucifixión*), Huile sur toile, 130×162 cm, 1959-1963. Bilbao, Guggenheim Museoa.

13. O. DELEDA, *Velázquez peintre religieux*, Paris, Cerf; Genève, Tricorne, 1993, pp. 96-107.

14. H. LECLERCQ, *Croix et crucifix*, in F. CABROL – H. LECLERCQ (éds), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. 3.2, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1914, 3045-3131.



Fig. 2 – Diego Velázquez, *Crucifixion*, vers 1632.
Huile sur toile, 250×170 cm. Madrid, Museo del Prado
© Photographic Archive Museo Nacional del Prado



Fig. 3 – Antonio Saura, *Crucifixion (Crucifixión)*, 1959-1963.
Huile sur toile, 130×162 cm. Bilbao, Guggenheim Museoa
© à compléter

second est un manifeste esthétique: tous les contemporains furent étonnés par le naturalisme de Velázquez, qu'ils nommaient «un second Caravage», selon l'expression d'Antonio Palomino. Et c'est bien ce dont il s'agit ici: la perfection du rendu de la peau, des muscles, de l'ossature, la précision de la touche, la simplicité de la composition expriment cette volonté de «rendre la nature avec tant de liberté»¹⁵. Le troisième est un manifeste politique. Même si l'on reconnaît sans peine une crucifixion, la forme en est brouillée par ses audacieux coups de pinceau qui lui donnent l'apparence d'un gribouillage frénétique. Tout à la fois, le corps du supplicié est affirmé, mais barré, biffé, par des traits rageurs. Saura, qui avait séjourné à Paris, fit le choix de revenir en Espagne pour se consacrer quasi

15. «Velázquez par son talent de rendre la nature avec tant de liberté fut nommé un second Caravage. On trouve dans sa manière l'énergie des Grecs, la correction des Romains, la tendre et agréable manière des Vénitiens». A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *Histoire abrégée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols*, Paris, Delaguette, 1749, p. 162.

exclusivement à la peinture de crucifiés torturés. Ceux-ci sont la dénonciation des horreurs qui se perpétuaient dans les geôles franquistes, ainsi que du climat d'oppression culturelle et religieuse du régime espagnol.

Un autre exemple du fait que le peintre n'est pas un illustrateur ou un traducteur/interprète, mais un plasticien qui met en scène des formes dans un espace, est fournie par la comparution de Véronèse devant le Saint-Office à Venise le 18 juillet 1573, à propos de la célèbre huile sur toile qu'il avait peinte pour l'église des Dominicains¹⁶. Primitivement nommée la Cène, elle suscite les critiques du prieur, qui traduit le peintre devant l'Inquisition (il est probable que Véronèse paie pour les «incartades» d'autres peintres)¹⁷. Le texte de cette comparution, conservé dans les archives de Venise et édité au XIX^e siècle est savoureux. Le serviteur qui saigne du nez? C'est un accident quelconque, répond le peintre. Les halberdiers habillés à l'Allemande? «Il me parut convenable et possible que le maître de la maison, riche et magnifique, selon ce qu'on m'a dit, dût avoir de tels serviteurs»¹⁸. Le serviteur habillé en bouffon? Il est là «comme ornement»¹⁹. Bien sûr, il y a dans ces réponses l'ironie d'un peintre madré, qui est toujours à la limite de l'impertinence. Mais il y a aussi davantage que la preuve d'une volonté d'indépendance et un «cri immense de liberté artistique», comme le déclare avec beaucoup d'anachronisme Mathieu Laine dans son *Dictionnaire amoureux de la liberté*²⁰. En effet, tandis que les juges parlent iconologie, Véronèse parle composition. À la question «Quelles sont vraiment les personnes que vous admettez avoir été présentes à cette Cène?», il répond avec naïveté: «Je crois qu'il n'y eut que le Christ et ses apôtres; mais lorsque, dans un tableau, il me reste un peu d'espace, je l'orne de figures d'invention»²¹. La preuve que le sens ne saurait se résoudre à la composition de ses éléments se trouve sur les deux pilastres des balustrades: à gauche, *fecit d covi magnu. levi* (*fecit Domino convivium magnum Levi*, Lévi donna pour le Seigneur un grand repas), à droite, *luca cap. v* (Luc, chap. 5). Dans un geste qui inaugure Duchamp, Véronèse comprend qu'en renommant son tableau, il lui fait changer totalement de sens. Quel traducteur se permettrait d'ajouter une ligne à son propos, pour le seul plaisir du verbe?

16. Paolo VERONESE, *Le Repas chez Lévi*, huile sur toile, 555×1310 cm, 1573. Venezia, Galleria dell'Accademia.

17. E. GRASMAN, *On Closer Inspection. The Interrogation of Paolo Veronese*, in *Artibus et Historiæ* 30 (2009) 125-134.

18. A. BASCHET, *Paul Véronèse appelé au Tribunal du Saint-Office à Venise (1573)*, in *Gazette des Beaux-Arts* 18 (1867) 378-382, p. 381.

19. *Ibid.*, p. 381.

20. M. LAINE, *Dictionnaire amoureux de la liberté*, Paris, Plon, 2016, art. *Peinture*.

21. BASCHET, *Véronèse* (n. 18), p. 382.

2. Une opération subjective

Que l'art implique la subjectivité de son créateur, nous en sommes tous persuadés depuis la fameuse remarque de Kant dans la *Critique de la Faculté de juger* (sect. 2, rem. 1) qui affirme que le génie donne ses propres règles à l'art. C'est même ce principe subjectif qui permet d'expliquer pourquoi le beau est universellement valable sans qu'on puisse lui assigner un principe objectif. En cela, Kant se montre bon témoin de la métamorphose de l'art occidental, qui voit peu à peu émerger la figure de l'artiste comme créateur revendiquant une absolue liberté. C'est précisément au nom de cette liberté chèrement acquise que le XIX^e siècle construit une image de l'histoire de la création artistique, car les temps qui le précédèrent furent ceux d'une absence de liberté. Nous retrouvons ici encore le concept d'iconographie, mais, cette fois-ci, dans son sens contraignant: l'obligation pour les peintres de se plier à des habitudes de représentation. Ce concept est construit par Adolphe-Napoléon Didron (1806-1867) à partir de deux considérations. La première est que l'art byzantin d'«écrire» les icônes a cadencé les schémas de représentation et que tout l'occident en est tributaire: il publie d'ailleurs un manuel d'iconographie attribué à Denys de Fournas, un peintre grec d'icône du XVIII^e siècle²². La seconde est l'influence de ce que Didron nomme le «besoin de classement»²³ de la fin du Moyen Âge et qui s'exprime par les différents recueils encyclopédiques dont l'exemple typique est le *Miroir universel* de Vincent de Beauvais. Tout est donc mis en ordre, rangé, organisé, dans un vaste ensemble symbolique que Didron nomme «les hiéroglyphes du Moyen Âge»²⁴, Champollion étant passé par là... Cette idée, popularisée par Émile Mâle ou Louis Réau²⁵ hante encore les mémoires.

Est-elle exacte? Faut-il ne voir dans tout l'art ancien que l'inlassable reproduction des mêmes représentations stéréotypées? Un exemple de représentations de Marie, tiré d'une lecture du *Cantique des cantiques*, nous convaincra qu'il n'en est rien²⁶. S'il est une phrase dont l'interprétation est bouclée, c'est bien celle de Ct 4,12:

22. A.-N. DIDRON, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, Imprimerie Royale, 1845.

23. Id., *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu* (Collection de documents inédits sur l'histoire de France. 3^e série), Paris, Imprimerie Royale, 1843, p. ix.

24. *Ibid.*, p. vii.

25. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955.

26. Nous nous inspirons de C. BUCHER, *The Song of Songs and the Enclosed Garden in Fifteenth-Century Paintings and Engravings of the Virgin Mary and the Christ-Child*, in J.C. EXUM – E. NUTU (éds), *Between the Text and the Canvas. The Bible and Art in Dialogue* (Bible in the Modern World, 13), Sheffield, Sheffield Phoenix Press, 2007, 95-116.

Tu es un jardin verrouillé, ma sœur, ô fiancée; une source verrouillée, une fontaine scellée!

En effet, si les exégètes contemporains peinent à en percevoir le sens – parle-t-on ici de la virginité de la femme²⁷, du droit exclusif du mari sur la femme²⁸, ou de l'inaccessibilité de la femme pour le mari?²⁹ – les commentaires patristiques puis médiévaux en restreignent peu à peu le sens³⁰. Pour Ambroise de Milan (*Lettre* 5), il s'agit clairement d'une image de virginité. Le sens est alors figé: le texte préfigure deux sortes de virginité: celle de Marie pour Pierre Chrysologue (*Sermo* 145) ou celle de l'Église pour Honorius d'Autun (*Expositio* 2). Mais comme l'une a de plus en plus tendance d'être la figure de l'autre, la jonction des deux images se fit rapidement, en particulier dans le *Cogitis me*, un sermon de Paschase Radbert (785-865) attribué à Jérôme³¹. Elle eut tendance à devenir un poncif: la phrase du Cantique annonçait la Virginité de Marie, Mère de Dieu et Mère de l'Église, et en particulier Lc 1,34: «Comment cela se fera-t-il puisque je ne connais point d'homme?» Elle devint même l'interprétation reçue, lorsqu'elle passa dans le *Speculum humanæ Salvationis*, le *Miroir de l'humaine Salvation*, ce manuel de typologie biblique du xv^e siècle qui exerça une si importante influence sur les consciences³²:

Le prophète Salomon es livres des Cantiques a dit de la benoîte Vierge Marie qu'elle devait être sanctifiée au ventre de sa mère quand il l'appela jardin clos et fermé et compara à une fontaine scellée et fermée. Car quand elle était enclose au ventre de sa mère, le Saint-Esprit épandit en elle sa grâce et la scella au sceau de la Sainte Trinité [si bien] qu'en elle ne pouvait entrer nulle mauvaise pensée ni cogitation. Tu, douce Vierge Marie, es le vrai jardin de tout plaisir et joie. Et tu es la vraie fontaine qui assagit et donne à boire à tous ceux qui ont soif³³.

27. M.H. POPE, *Song of Songs* (Anchor Bible, 7C), Garden City, NY, Doubleday, 1977, p. 488.

28. J.C. EXUM, *Song of Songs. A Commentary* (The Old Testament Library), Louisville, KY, Westminster John Knox, 2005, p. 176.

29. O. KEEL, *The Song of Songs* (Continental Commentaries), Minneapolis, MN, Fortress, 1994.

30. J.R. WRIGHT – T.C. ODEN, *Proverbs, Ecclesiastes, Song of Solomon* (Ancient Christian Commentary on Scripture. Old Testament, 9), Downers Grove, IL, InterVarsity Press, 2005, pp. 338-339.

31. E.A. MATTER, *The Voice of My Beloved. The Song of Songs in Western Medieval Christianity* (Middle Ages Series), Philadelphia, PA, University of Pennsylvania Press, 1990, pp. 151-156.

32. A. WILSON – J.L. WILSON, *A Medieval Mirror. Speculum Humanæ Salvationis 1324-1500*, Berkeley, CA, University of California Press, 1984, pp. 200-205.

33. Traduction française modernisée de J. MACHO, *Cy commence le mirouer de la redemption de l'umain lignage translate de latin en francoys*, Paris, s.n., 1493-1494, p. 6^v.

De fait, le ^{xv}^e siècle est celui qui vit la plus grande fortune de ce thème, sans doute en lien avec celle du *Speculum*. On pourrait donc s'attendre à ce que toutes les illustrations se ressemblent, d'autant que les différentes éditions du *Speculum* proposaient un motif unique : un jardin clos de mur présenté dans une perspective cavalière dans lequel coule une fontaine.

Or, il n'en est rien comme nous en convainquent trois exemples. Le premier exemple est une gravure de Martin Schongauer (1450-1491) nommé habituellement *La Vierge et l'Enfant sur le banc de gazon* (fig. 4), qui montre Marie et l'Enfant assis dans un jardin délimité par un rustique plessis (une clôture de branches)³⁴.

Elle est fort démocratiquement assise sur ce qui constitue l'une des spécificités du jardin médiéval, le «siège de gazon»³⁵ et elle tend à l'Enfant un fruit rond. La lecture typologique joue ici dans toute sa simplicité. La virginité de Marie est d'ailleurs répliquée par d'autres symboles habituels : le lac, au loin, et le château pourvu d'un donjon qui fait allusion au titre de «tour de David». Sa caractéristique de Nouvelle Ève se découvre dans le fruit qu'elle tend à son fils : une pomme. Nous sommes en hiver, l'arbre n'a pas de feuilles : tout est en attente du retour de la vie qu'apporte le Sauveur. Cette gravure de Schongauer joue sur la typologie, mais avec simplicité. Marie est bien ce jardin clos qui se dit la Servante du Seigneur, elle est une Vierge d'humilité, qui en même temps est la Mère du Sauveur.

Le peintre colonais Stefan Lochner³⁶ donne une autre interprétation du même thème (fig. 5).

Ici encore, on est sur le siège de gazon, mais Marie se trouve assise sur un confortable coussin. Elle n'a pas la simplicité de Schongauer. Elle arbore un magnifique pectoral rehaussé de pierres précieuses et une somptueuse couronne. Quoique dans une posture de Vierge d'humilité, elle est avant tout la Reine des Cieux, qui est bénie par une théophanie trinitaire puisqu'on aperçoit en haut le Père et l'Esprit. La présence des petits anges musiciens rappelle la mise en scène de l'Apocalypse de la liturgie autour du trône. Marie, Reine du Ciel est aussi le Trône de la Sagesse, la *Sedes Sapientiae*. Le treillis de rose en arrière-plan est ambivalent³⁷ : il peut rappeler la fameuse idée d'Ambroise, selon laquelle en paradis les roses poussent sans épines,

34. Martin SCHONGAUER, *La Vierge et l'Enfant sur un banc*, gravure, 128x84 mm, s.d. Berlin, Staatliche Museen.

35. M. PAUL, *Turf Seats in French Gardens of the Middle Ages (12th-16th Centuries)*, in *The Journal of Garden History* 5 (1985) 3-14.

36. Stefan LOCHNER, *La Vierge au buisson de roses*, technique mixte sur bois, 51x40 cm, 1450. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

37. J. CHAPUIS, *Stefan Lochner. Image Making in Fifteenth-Century Cologne*, Turnhout, Brepols, 2004, p. 88.



Fig. 4 – Martin Schongauer, *La Vierge et l'Enfant sur un banc*, [s.d.].
Gravure, 128×84 mm. Berlin, Staatliche Museen
© à compléter



Fig. 5 – Stefan Lochner, *La Vierge au buisson de roses*, 1450.
Technique mixte sur bois, 51×40 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum
© à compléter

mais il peut aussi faire allusion à la Passion. Les roses sont ici combinées avec des lys, symboles de pureté, faisant allusion à une autre citation du Cantique, elle aussi engagée dans une lecture typologique (Ct 2,1): «je suis la rose de Saron, un lys des vallées». Sur le pectoral, une licorne, le symbole médiéval de l'Incarnation³⁸. On le voit, le symbolisme se fait ici beaucoup

38. *Ibid.*, pp. 88-89.



Fig. 6 – Maître du Haut Rhin, *Jardin de Paradis*, 1400 ou 1425.
Huile sur bois, 26,3×33,4 cm. Frankfurt, Städelches Kunstinstitut
© à compléter

plus complexe. Marie n'est pas uniquement la Vierge Jardin, elle est aussi la Reine du Ciel, le Trône de la Sagesse, la Rose sans épine. Une figure plus céleste que terrestre, qui trône dans un nouveau Paradis.

Ce qui vient de se passer devant nos yeux est donc une nouvelle interprétation typologique du Cantique, ou plus exactement, un degré supplémentaire de typologie sollicité par la représentation elle-même. Lochner, cherchant à représenter le jardin clos le représente comme un paradis. Il propose donc une lecture nouvelle de la phrase.

Cette nouvelle lecture est poussée plus loin par un anonyme auteur d'un petit tableau nommé «Petit jardin de Paradis»³⁹ (fig. 6).

Marie en perd sa centralité: on la reconnaît dans cette œuvre tout au fond; elle se désintéresse de la situation, en étant plongée dans un livre, à côté d'une table qui présente de bien symboliques pommes. Elle n'est plus le Trône de la Sagesse, puisque son fils est modestement assis dans

39. MAÎTRE DU HAUT RHIN, *Jardin de Paradis*, huile sur bois, 26,3×33,4 cm, 1400 ou 1425. Frankfurt, Städelches Kunstinstitut.

l'herbe en train de s'amuser avec une cithare. Le jardin est rempli de fleurs: des iris pour dire la passion du Christ, des lys de la vallée, des pivoines, ces fleurs dépourvues de piquant qui ressemblent à des roses et qui peuvent être ces «roses sans épines paradisiaques»⁴⁰. Alors que tout vient de commencer, la fin est déjà prévue, puisque l'on reconnaît les trois saints militaires: George, qui a une cotte de mailles et se tient devant le Dragon vaincu de l'Apocalypse; Michel, près d'un singe symbole de luxure et Sébastien, le saint criblé de flèches dont le supplice a été comparé à celui de Jésus blessé par la lance. À côté, Dorothee dont la légende raconte qu'un scribe nommé Théophile se moqua d'elle sur le chemin de son martyre en lui demandant d'apporter des fruits et des fleurs du jardin de son fiancé céleste, le Christ: après sa mort, Théophile reçut un panier plein de roses et de pommes. Puis Cécile, patronne des musiciens, qui avait fait vœu de chasteté. Ce qui était à l'état d'allusion symbolique chez Lochner devient ici une réalité: le jardin clos de la virginité de Marie n'est pas *comme* le Paradis, il *est* le Paradis, car il peut abriter le séjour des bienheureux et il aussi l'image même de la victoire sur la mort et sur le péché.

3. *Une compréhension en un temps et en un lieu*

La troisième caractéristique de l'acte de lecture est sa non-répétabilité (relire n'est jamais adopter le même parcours) et son caractère profondément contextuel: l'acte de lecture, comme le notait Gadamer, est la «fusion de deux horizons», celui du texte et celui, toujours situé en un temps et un lieu du lecteur⁴¹. Ce qui est vrai du texte l'est évidemment de l'image, que nous devons regarder pour la faire vivre. Cette caractéristique est encore plus importante pour l'œuvre d'art. Le texte est en effet mobile, recopiable, transportable de livre en livre. Mais ce que les musées, les livres d'art et Internet nous font oublier, c'est que jusqu'à peu, l'œuvre d'art prévoyait son lieu de réception, elle était *faite* pour une situation et pour un spectateur qui était devant l'œuvre, dans son espace, et qui pouvait faire varier les points de vue en se déplaçant. S'il nous fallut attendre la fin du XX^e siècle pour redécouvrir que le texte prévoyait son lecteur, nous n'avons jamais vraiment oublié qu'une œuvre prévoit son spectateur par le choix de l'endroit où elle se trouve.

40. R. FULTON, *The Virgin in the Garden, or Why Flowers Make Better Prayers*, in *Spiritus. A Journal of Christian Spirituality* 4 (2004) 1-23.

41. GADAMER, *Wahrheit und Methode* (n. 10), p. 311.

L'art chrétien en donne une illustration magistrale dès sa naissance. En effet, contrairement à ce que l'on faisait jusqu'il y a peu – considérer derechef l'art paléochrétien comme un réservoir de symboles à déchiffrer élaborés patiemment par les Pères⁴² –, on découvre peu à peu que l'art des catacombes est conçu comme une expérience esthétique pour le spectateur, qui approfondit sa compréhension en progressant dans les boyaux du cimetière⁴³. Enfermement, obscurité, température, humidité marche sur un sol inégal participent aussi au déchiffrement du sens et font entièrement partie de la représentation plastique. Il ne faut donc pas lire les scènes séparément, mais bien ensemble, car elles s'éclairent l'une l'autre.

La composition du mur de la Catacombe de Marcellin et Pierre (v. 240) est ainsi particulièrement caractéristique, puisqu'on y reconnaît une adoration des mages, un Moïse frappant le rocher, une prière de Noé sortant de l'arche et un Jonas jeté dans la mer. Le cœur de la composition est bien entendu l'Adoration des Mages, que la tradition ancienne a toujours considérée, avec l'Adoration des Bergers, comme la première épiphanie⁴⁴. Dieu s'est manifesté aux hommes, voilà ce que le peintre veut que son spectateur comprenne.

Puis viennent les trois scènes. Noé, dans les premiers textes a une triple fonction: il est à la fois l'image du juste qui échappe à la colère de Dieu, mais aussi une préfigure des temps derniers (les destructions du Déluge anticipent celle de l'Apocalypse) et également une image baptismale⁴⁵. Jonas est l'objet d'une lecture typologique dès les évangiles: le «signe de Jonas» (Mt 12,39-40; 16,4; Lc 11,29) est celui de la Résurrection⁴⁶. Quant au rocher frappé, il est, lui aussi, une image baptismale, ainsi qu'une image de la délivrance et du salut: l'eau qui sort du rocher a

42. C'est l'option prise par Henri Leclercq, le principal rédacteur de la majorité du *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, mais aussi par Wilpert et par Klauser: voir la série de T. KLAUSER dans les 10 premiers tomes du *Jahrbuch für Antike und Christentum* intitulée «Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst» (1958-1967) et J. WILPERT, *Erlebnisse und Ergebnisse im Dienste der christlichen Archäologie: Rückblick auf eine fünfundvierzigjährige wissenschaftliche Tätigkeit in Rom*, Freiburg i.Br., Herder, 1930. Une bonne introduction se trouve dans R.M. JENSEN, *Understanding Early Christian Art*, London – New York, Routledge, 2000.

43. R.L.P. MILBURN, *Early Christian Art and Architecture*, Berkeley, CA, University of California Press, 1988, pp. 35-36.

44. M. O'KANE, *The Artist as Reader of the Bible. Visual Exegesis and the Adoration of the Magi*, in *Biblical Interpretation* 13 (2005) 337-373.

45. J.P. LEWIS, *A Study of the Interpretation of Noah and the Flood in Jewish and Christian Literature*, Leiden, Brill, 1968, pp. 101-120.

46. J. WOODHOUSE, *Jesus and Jonah*, in *Reformed Theological Journal* 43 (1984) 33-41.

bien sauvé les Hébreux⁴⁷. Mais c'est aussi une image de puissance: Moïse est ici figuré comme un magicien qui a pouvoir sur les éléments, surtout grâce à son bâton⁴⁸. Ainsi mis ensemble, le sens paraît évident: la Mère de Dieu présente aux mages le Sauveur des hommes par sa résurrection et son baptême.

Or, cette interprétation ne tient pas compte d'au moins trois éléments. D'une part, la scène tirée du livre du Jonas n'est absolument pas celle de la sortie de Jonas du ventre du poisson, mais bien le moment le plus funeste, celui où Jonas est jeté à l'eau. Et d'autre part, si les trois épisodes peuvent bien se relier par le thème aquatique, l'eau est plutôt ambivalente: si elle est celle de la vie chez Moïse (quoique, puisque les eaux de Meriba causent la mort de la génération de ceux qui ont traversé le désert), elle est clairement celle de la destruction dans le Déluge et chez Jonas. Et surtout, elle ne tient pas compte du lieu où l'on se trouve: un cimetière et pas un baptistère.

C'est donc à un autre symbolisme qu'il faut recourir. L'eau est bien celle de la mort et Jonas représente bien ceux qui dorment dans la catacombe et qui ont été directement jetés dans la gueule du gros poisson. Mais cette mort est transfigurée par l'Incarnation: le Christ est ce nouveau Noé qui rend grâce d'avoir triomphé des eaux de la mort. Il a d'ailleurs la posture des orants qui peuplent le reste de la composition: ce sont les représentants des pieux chrétiens⁴⁹, que ce soient ceux qui visitent la catacombe et prient avec leurs morts, ou bien leurs morts eux-mêmes. Quant au miracle du rocher, ce n'est pas tant pour sa signification baptismale qu'il est là que pour ce qu'il dit: après un long périple dans le pays de la mort, Dieu donne l'eau de la vie. Un sarcophage conservé à Berlin présente exactement les mêmes motifs: à gauche, l'adoration des mages; à droite, le miracle des eaux de Meriba. Mais, cette fois-ci, des petits personnages boivent goulument à la source: c'est bien l'eau de la vie éternelle qui étanche leur soif⁵⁰.

47. G.F. SNYDER, *Ante Pacem. Archaeological Evidence of Church Life before Constantine*, Macon, GA, Mercer University Press, 2003, pp. 101-102.

48. T.F. MATHEWS, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1993, p. 72.

49. JENSEN, *Understanding* (n. 42), pp. 35-36.

50. Sarcophage en marbre de Rome, v. 320-330. Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst. In J.G. WESTENHOLZ, *Images of Inspiration. The Old Testament in Early Christian Art*, Jerusalem, Bible Lands Museum, 2000, pp. 72-75.

II. L'ARTISTE COMME EXÉGÈTE: QUE DOIT EN FAIRE L'EXÉGÈTE?

Une fois établi que l'artiste peut être considéré comme un exégète. La question se pose: que doivent en faire les exégètes patentés, ceux qui, justement, étudient les textes? L'option que nous défendons est claire: l'inclure dans sa lecture, comme une référence parmi d'autres, issue de l'histoire de l'interprétation. Et il importe d'en user comme de toute autre référence: avec prudence, car elle peut conduire à de fausses interprétations.

1. *Quand l'exégèse visuelle fausse l'exégèse textuelle*

La première attitude à adopter face à une exégèse visuelle est donc la prudence, car une exégèse visuelle peut parfois fausser la perception que l'on a de l'histoire passée des lectures, voire du texte lui-même. On pourrait prendre le cas, archicélèbre, de la fameuse «chute de cheval» de Paul sur le chemin de Damas, dont la représentation remonte au XII^e siècle, et qu'un fameux tableau de Caravage a rendu omniprésent. Le sujet est bien connu, et ses implications herméneutiques ont été déjà fort bien traitées par Élian Cuvillier⁵¹ ainsi que dans un atelier de ce congrès.

Plus subtile est l'histoire de l'interprétation d'Ap 12, le texte de la femme et du dragon. Quand on lit les commentateurs, on s'aperçoit que beaucoup présentent comme une bouleversante nouveauté l'idée que cette femme ne saurait être que l'Église, et certainement pas Marie, comme le pensent l'écrasante majorité des commentateurs. C'est ce que prétendent, entre autres, ces deux bons commentateurs que sont David Aune et Akira Satake⁵². Cette opinion est pour ainsi dire rentrée dans la culture populaire, puisque le *Book of Revelation for Dummies* (l'Apocalypse pour les Nuls) affirme que l'opinion a dominé les siècles et se trouve très répandue chez les «Conservative Roman Catholic circles»⁵³.

En réalité, rien n'est plus faux. Les grands commentaires anciens, comme ceux d'Hippolyte de Rome, de Victorien de Poetovio, de Tyconius Afer, clament haut et fort que la femme, c'est la communauté chrétienne, c'est l'Église⁵⁴. La première occurrence de l'interprétation mariale semble fort

51. É. CUVILLIER, *La conversion de Paul, regards croisés*, in *Cahiers d'études du religieux* 6 (2009) (article en ligne: <http://cerri.revues.org/373>, consulté le 13/10/2017).

52. D.E. AUNE, *Revelation 6–16* (WBC, 52B), Nashville, TN, Thomas Nelson, 1998, p. 680; A. SATAKE, *Die Offenbarung des Johannes* (Kritisch-exegetischer Kommentar über das Neue Testament, 16), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, p. 281.

53. L.R. HELYER – R. WAGNER, *The Book of Revelation for Dummies*, Hoboken, NJ, John Wiley & Sons, 2008, p. 308.

54. P. Parisinus arab. Christ. 67, f° 163^v, xv^e s., édité par P. LAGARDE, *P. Lagardii Analecta Syriaca*, Lipsiæ, 1858, p. 25. Trad. Latine dans G.N. BONWETSCH – H. ACHELIS,

tardive, puisqu'elle remonterait à un disciple d'Augustin, Quodvultdeus évêque de Carthage mort avant 454⁵⁵. Cette lecture ne fait pas vraiment école dans la suite des siècles. Bien plus, ces grands commentateurs médiévaux que furent Ambroise Aupert (v. 730-784), Haymon d'Auxerre (mort vers 840), Rupert de Deutz (1075-1129) s'en distancient même explicitement. Si bien que ce manuel d'exégèse médiéval qu'est la *glossa ordinaria* ne fait qu'une place très limitée à l'identification de Marie dans le personnage de la Femme. Le prestigieux commentateur Nicolas de Lyre (1270-1349), dont les postilles sont souvent appendues à cette même *glossa*, ne reprend pas davantage cette assimilation.

Alors que s'est-il passé? L'importance des lectures visuelles! En effet, l'image de la Femme de l'Apocalypse s'est peu à peu assimilée à l'Immaculée Conception. Curieusement, l'origine pourrait être un sermon d'un de ses plus farouches opposants, saint Bernard. Dans une prédication sur l'Assomption de la Vierge, l'abbé de Clairvaux avait en effet identifié la Femme à Marie en assimilant les douze étoiles de sa tête aux douze privilèges de Marie qu'il répartit en trois groupes: les privilèges célestes, les privilèges corporels et les privilèges du cœur⁵⁶. Cette idée fut reprise par le cistercien Ælred de Rievaulx (1110-1167)⁵⁷, puis par le franciscain Bonaventure, et le dominicain Albert le Grand. Le discours marial lance ainsi l'iconographie de la *mulier amicta sole* dont les expressions se multiplient à mesure que s'enflent les débats sur l'Immaculée Conception et la piété populaire liée à cette théorie: inspirée de l'illustration des commentaires de l'Apocalypse comme les *beatus*⁵⁸ (alors que Beatus de Liébana lui-même, fidèle à Bède et donc à Tyconius, retient l'identification ecclésiale), cette iconographie se répand au xv^e siècle dans des productions destinées aux laïcs comme les livres d'heures (voir par exemple

Hippolytus Werke (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte, 1), t. 1, Leipzig – Berlin, J.C. Hinrich, 1897, p. 232. VICTORINUS POETOVIONENSIS, *Sur l'Apocalypse xi,5 – xii,6*, trad. M. DULAËY (Sources Chrétiennes, 423), Paris, Cerf, 1997, pp. 99-100. TYCONIUS AFER, *Commentaire de l'Apocalypse*, trad. R. GRYSO, *Commentaire de l'Apocalypse de Tyconius Afer* (Corpus Christianorum in Translation, 10), Turnhout, Brepols, 2011, pp. 153-156.

55. QUODVULTDEUS, *De Symbolo* III, l. 18, éd. R. BRAUN (CCSL, 60), Turnhout, Brepols, 1976, p. 351. Voir P. PRIGENT, *Apocalypse 12. Histoire de l'exégèse* (Beiträge zur Geschichte der biblischen Exegese, 2), Tübingen, Mohr Siebeck, 1959, p. 23.

56. BERNARDUS CLARÉVALLENSIS, *Sermo in Dominica infra octavam Assumptionis BVM*, in J. LECLERCQ et al. (éds), *Sermones* (S. Bernardi Opera, 5), Romæ, Editiones Cistercienses, 1968, pp. 266-267, voir également PL 183, 429-436.

57. ÆLREDUS RIEVALLENSIS, *Sermo 75 in natiuitate sanctæ Mariæ* (coll. Dunelmensis), éd. G. RACITI (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis, 2B), Turnhout, Brepols, 2001, p. 270.

58. M.G. MUZI, *Iconografia medievale della Mulier amicta sole*, in *Theotokos* 8 (2000) 219-244.

les Heures du Maréchal de Boucicaut ou les *Heures d'Anjou*, mais aussi d'autres exemples)⁵⁹. Elle se popularise grâce au *Speculum Humanæ Salvationis*, dont on a déjà parlé⁶⁰. Elle sert dès lors de modèle iconographique pour la représentation de Marie en Immaculée Conception, depuis la Vierge de Guadalupe jusqu'à celle de Lourdes, en passant par Rubens.

2. *Quand l'exégèse visuelle interroge l'exégèse textuelle*

Le deuxième cas dans lequel l'exégèse visuelle vient compléter l'exégèse textuelle est celui dans lequel elle pose d'autres questions au texte. La différence de regard qu'elle porte sur ce dernier s'explique essentiellement par le fait qu'elle doit produire un résultat différent, une image et non un texte. Pour le peintre, il s'agit de résoudre d'autres difficultés, et de déplacer l'attention que l'on peut porter au texte sur d'autres points. Nous prendrons plusieurs tableaux de l'œuvre de Rembrandt pour illustrer cet aspect.

a) Deux arts du temps

Comme l'ont montré tous les théoriciens de l'analyse narrative, le récit est un art du temps, en ce sens qu'il met en scène le temps, et qu'il se révèle dans le temps, celui de la lecture. Et en ce sens, ce que nous faisons comme exégètes est aussi un art du temps: nous agençons notre commentaire en enchaînant les arguments les uns à la suite des autres. L'image fonctionne sur une temporalité différente, en deux moments différents. Elle privilégie d'abord une saisie immédiate, une globalité, qui provoque une première émotion et qui est permise par le fait que le cerveau peut embrasser la composition d'un seul coup d'œil, contrairement à ce qu'il fait quand il lit. Puis vient le temps de l'analyse: le regard se déplace selon les lignes de force et de perspective, analyse, découvre, dissèque.

Cela pose donc au peintre un problème de condensation: comment représenter ce qu'il y a d'essentiel en une seule image? Quel moment choisir pour que le spectateur reconnaisse la scène et puisse en saisir le sens? Dans le jargon exégétique, c'est ce qu'on appelle la «pointe de la péricope». Or, cette recherche fait souvent émerger des questions nouvelles, à la fois pour

59. Ainsi que *Heures à l'usage de Cluny*, Bibl. mun. d'Amiens, ms 2554, f° 183, vers 1500; *Heures à l'usage de Saintes*, Bibl. mun. de Riom, ms 78, f° 160, vers 1480. On peut citer aussi le recueil de prières beaucoup plus populaire compilé à la fin du xve s. par Nicolas ROLET: Bibl. mun. de Tours, ms 231, f° 231.

60. Le texte identifie explicitement la *Mulier amicta sole* avec la Vierge: J. MIÉLOT – J. LUTZ – P. PERDRIZET, *Speculum humanæ salvationis. Kritische Ausgabe*, Mühlhausen, E. Meiningen, 1907, p. 75.

l'artiste et pour l'exégète, comme nous pouvons le démontrer avec deux épisodes différents.

Quelle est la pointe de la ligature d'Isaac en Genèse 22? Est-ce le moment où Abraham s'apprête à égorger son fils ou est-ce celui où Dieu intervient? Ces deux grands commentateurs de l'épisode que sont Claus Westermann et Erich Auerbach ne sont pas d'accord. Pour Auerbach, qui oppose la narration biblique et l'Odyssée d'Homère, c'est, bien entendu, le moment de l'épreuve d'Abraham, un moment impossible dans le monde grec où tout est déterminé d'avance par le Destin, et où Abraham doit décider si le Dieu qui l'a soutenu jusqu'à présent le soutiendra encore. Pour Westermann, c'est clairement le moment de l'intervention du Dieu qui a vu la souffrance du père et s'en est ému⁶¹. Quelle est celle de l'épisode de Balthazar? Est-ce le moment où Balthazar festoie dans la vaisselle sacrée du Temple, comme un apologue de l'impiété, ou celui où la main écrit le jugement sur le mur pour rassurer le lecteur sur le destin des rois qui ne se convertissent pas, comme le prétend John Collins⁶²? L'histoire de la représentation a tranché: c'est les deux, comme le montrent le très ancien pavement de la synagogue, où l'on voit à la fois le sacrifice et la main divine, ou encore les très rares représentations de l'épisode du livre de Daniel⁶³.

Rembrandt suit cette tradition, comme le prouve son *Sacrifice d'Isaac* (fig. 7) et son *Festin de Balthazar*⁶⁴ (fig. 8).

Ce grand lecteur de la Bible – s'il y a bien un artiste exégète, c'est Rembrandt⁶⁵ – innove comme à son habitude. Par une stupéfiante annonce des théories modernes sur la ligature d'Isaac⁶⁶ qui voient dans l'épisode

61. E. AUERBACH, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature* (50th Anniversary Edition), Princeton, NJ – Oxford, Princeton University Press, 2003, p. 12. C. WESTERMANN, *Genesis. A Practical Commentary* (Text and Interpretation), Grand Rapids, MI, Eerdmans, 1987, pp. 162-163.

62. J.J. COLLINS, *Daniel with an Introduction to Apocalyptic Literature*, Grand Rapids, MI, Eerdmans, 1984, p. 69.

63. Voir, p. ex. enluminure d'un *Livre d'Heures* du premier quart du xve siècle. Paris, Bibl. de l'Institut de France, ms 547, f° 63v.

64. *Le Festin de Balthazar*, huile sur toile, 167×209 cm, 1635. Londres, National Gallery. *Le Sacrifice d'Isaac*, huile sur toile, 193×133 cm, 1635. Saint-Pétersbourg, Ermitage.

65. C'est bien ce qu'a montré le livre fondateur de M. BAL, *Reading «Rembrandt»: Beyond the Word-Image Opposition. The Northrop Frye Lectures in Literary Theory* (Cambridge New Art History and Criticism), Cambridge – New York, Cambridge University Press, 1991. Voir également: A. HYATT MAYOR, *Rembrandt and the Bible*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1979; E. MICHEL, *Rembrandt*, New York, Parkstone Press International, 2013.

66. Voir A. WÉNIN, *Isaac ou l'épreuve d'Abraham. Approche narrative de Genèse 22* (Le livre et le rouleau, 8), Bruxelles, Lessius, 1999.



Fig. 7 – Rembrandt, *Le Sacrifice d'Isaac*, 1635.
Huile sur toile, 193×133 cm. Saint-Petersbourg, Ermitage.
© The State Hermitage Museum. Photo by Leonard Kheifets,
Vladimir Terebenin



Fig. 8 – Rembrandt, *Le Festin de Balthasar*, 1635.
Huile sur toile, 167×209 cm. Londres, National Gallery
© à compléter

une épreuve du père et non du fils, Rembrandt met en scène un Abraham qui masque de sa main le visage de son fils, à la fois pour lui cacher le visage et pour lui découvrir la gorge.

Cependant, la réelle nouveauté n'est pas là, mais plutôt dans deux indices que Rembrandt sème dans ses deux tableaux : le couteau, qui tombe dans le *Sacrifice*, et le vin, qui coule sur la manche de la courtisane de droite, dans le *Balthasar*. L'un et l'autre suggèrent l'instantanéité et la violence des passions. L'un et l'autre constituent la preuve de la capacité qu'avait Rembrandt à *émouvoir*, une qualité remarquée dès le ^{xvii}^e siècle par le théoricien du Siècle d'Or hollandais, le disciple de Rembrandt Samuel Van Hoogstraten⁶⁷. On désigne souvent ce gout pour la violence

67. T. WESTSTEIJN, *The Visible World. Samuel Van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age* (Amsterdam Studies in the Dutch Golden Age), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, p. 188. Sur la question, voir E.J. SLUIJTER, *How Rembrandt Surpassed the Ancients, Italians and Rubens as the Master of «the Passions of the Soul»*, in *BMGN – Low Countries Historical Review* 129 (2014) 63-89, p. 63.

des sentiments comme la *beweeglijkheit* de Rembrandt, son *energeia*, en référence à une expression employée par le peintre lui-même dans une lettre à son ami Huygens⁶⁸.

Cette *beweeglijkheit*, qui intéresse tant le peintre, est une leçon pour l'exégète. La complexité des émotions qui se lisent sur le visage des deux héros – stupeur, douleur, incompréhension, crainte – permet de comprendre que ce qui est au cœur des textes n'est pas tant le renversement de situation, la péripétie, que le bouleversement des repères, la conversion. Celle-ci est soudaine, violente, et elle s'opère le temps que met un couteau à tomber.

b) Un art de la représentation

Que de peine j'ai pour toi, Jonathan, mon frère! Je t'aimais tant! Ton amitié était pour moi une merveille plus belle que l'amour des femmes.

Quel est le sens de 2 S 1,26? Comment David peut-il ainsi pleurer sur son ami Jonathan? On ne compte plus les interprétations gênées pour éviter de dire ce que tout le monde pense in petto: David serait-il amoureux de Jonathan comme d'une femme? En effet, même si l'histoire de la réception ne promeut pas cette interprétation avant le XIX^e siècle, on sent tout de même un certain malaise tout au long de l'histoire⁶⁹. Aujourd'hui, les dénégations proclamant que «love does not mean lovers»⁷⁰ et qu'il n'y a là que licence poétique sont un peu trop fermes pour tromper le monde. Le fameux livre de Tom Horner, qui répondait par l'affirmative⁷¹, ne dévoile qu'un secret de polichinelle.

Les artistes furent relativement peu nombreux à tenter de représenter les deux héros⁷². Chacun présenta une hypothèse différente. En représentant comme de tout jeunes gens David et Jonathan portant la tête de Goliath (fig. 9), Cima de Cogliano favorise l'hypothèse d'une amitié adolescente⁷³.

68. J. GAGE, *A Note on Rembrandt's «Meeste Ende die Naetuerelste Beweechgelickheit»*, in *Burlington Magazine* 111 (1969) 381. Le terme est analysé dans l'article classique de L. DE PAUW-DE VEEN, *The Meaning of the Word «Beweeglijkheid» in the Seventeenth Century*, in *Oud Holland-Quarterly for Dutch Art History* 74 (1959) 211-212.

69. Sur ces questions, voir R. BURNET – R. COURTRAY, *David et Jonathan, histoire d'un mythe* (Le Point théologique, 64), Paris, Beauchesne, 2010.

70. T.W. CARTLEDGE, *1 & 2 Samuel* (Smyth & Helwys Bible Commentary), Macon, GA, Smyth & Helwys Publishing, 2001, p. 358.

71. T. HORNER, *Jonathan Loved David. Homosexuality in Biblical Times*, Philadelphia, PA, The Westminster Press, 1978.

72. H.S. PYPER, *Love Beyond Limits. The Debatable Body in Depictions of David and Jonathan*, in EXUM – NUTU (éds), *Between the Text and the Canvas* (n. 26), 38-59; R. BURNET, *David et Jonathan en peinture. Un unique tableau de Rembrandt?*, in BURNET – COURTRAY (éds), *David et Jonathan* (n. 69), 257-269.

73. CIMA DA COGGLIANO, *David et Jonathan*, huile sur bois, 41×30 cm, 1507. London, National Gallery.



Fig. 9 – Cima da Conegliano, *David et Jonathan*, 1507.
Huile sur bois, 41×30 cm. Londres, National Gallery
© à compléter

Peu importe que, dans le texte biblique, les deux amis ne se soient pas encore rencontrés, Cima veut dédramatiser le moment de la rencontre en imaginant un voyage entre plusieurs événements. L'attitude des deux personnages est révélatrice: alors que David a le regard focalisé sur la route à suivre, Jonathan, bien mieux habillé que lui, le regarde avec une certaine admiration. On retrouve ici le thème classique du maître admiratif de son serviteur⁷⁴, tel qu'il peut se dévoiler chez Ménandre, Plaute et Térence. C'est un thème comique, ce qui explique la figure un peu poupine du jeune berger. Au contraire, Julius Schnoor von Carolsfeld (1794-1872) propose,

74. PYPER, *Love Beyond Limits* (n. 72), pp. 43-45.



Fig. 10. – Rembrandt, *David et Jonathan*, 1642.
Huile sur toile, 73×61,5 cm. Saint-Petersbourg, Ermitage.
© The State Hermitage Museum. Photo by Vladimir Terebenin

dans son livre d'illustration de la Bible, une vision beaucoup plus virile, celle de deux frères ou de deux compagnons⁷⁵.

Rembrandt procède autrement (fig. 10).

Éclairé par une lumière presque divine, David, que l'on voit de dos, s'est jeté dans les bras de Jonathan. Il porte un somptueux vêtement aux riches couleurs dorées et arbore une magnifique épée retenue par un harnais à

75. J. SCHNORR VON CAROLSFELD, *Die Bibel in Bildern*, Leipzig, Wigand, 1860, p. 94; PYPHER, *Love Beyond Limits* (n. 72), p. 51.

son épaule. La poignée et la garde semblent d'or fin, tandis que le fourreau est fait d'or et d'une sorte de velours vert. Jonathan arbore, quant à lui, un étonnant turban à aigrette. Il est vêtu d'une robe verte à franges dorées et d'un somptueux manteau rehaussé de fil d'or. Aux pieds des deux amis se trouve un carquois de flèches qui rappellent le code destiné à prévenir David de la colère de Saül, ainsi que ce qui pourrait être une besace, en allusion au prochain départ du jeune vainqueur de Goliath. À gauche, une sorte de forme découpée figure le rocher Ezel (1 S 20,19) où David a dit à Jonathan de l'attendre. Au fond, s'étend une ville qui pourrait être Jérusalem: des maisons et un curieux bâtiment circulaire surmonté d'une coupole.

En considérant ce tableau, le spectateur ne peut qu'être frappé par la douceur presque paternelle avec laquelle Jonathan, figuré comme un homme âgé, tient dans ses bras un tout jeune David, et par la confiance que ce dernier lui porte, en laissant reposer sa tête sur sa poitrine. Cela donne un sens nouveau à la rivalité entre David et Jonathan. Loin d'être la rivalité entre deux jeunes coqs impatients de conquérir le royaume, les relations entre David et Jonathan traversent les générations. Elles se transforment en une complexe relation père/fils, dans laquelle David semble manifester de bouleversantes capacités émotionnelles ainsi que l'humanité du futur roi d'Israël⁷⁶ (elles pourront lui faire défaut dans son règne). Loin des représentations héroïques d'une certaine «Histoire sainte», il peint des êtres de chair et de sang, qui expriment la condition humaine⁷⁷ avec une étonnante proximité avec ceux qui les contemplent.

3. *Quand l'exégèse visuelle sollicite l'exégèse textuelle*

Pour conclure, on peut enfin évoquer un dernier cas: celui où, comme un interprète original, l'artiste peut fournir une lecture nouvelle et originale d'un texte. La dernière image que nous allons étudier appartient à cette catégorie.

Le Christ bénissant de Bellini (1425-1516)⁷⁸ (fig. 11) du Louvre est une œuvre très étonnante, probablement destinée à la piété personnelle⁷⁹.

76. S.K. PERLOVE – L. SILVER, *Rembrandt's Faith: Church and Temple in the Dutch Golden Age*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2009, p. 118.

77. H.B. WHITE, *Rembrandt and the Human Condition*, in Id., *Antiquity Forgot. Essays on Shakespeare, Bacon and Rembrandt* (International Archives of the History of Ideas, 90), Den Haag, Springer Netherlands, 1978, 137-159, p. 148.

78. Giovanni BELLINI, *Le Christ bénissant*, huile sur toile, 58x46 cm, vers 1465-1470. Paris, Musée du Louvre.

79. R. GOFFEN, *Giovanni Bellini*, New Haven, CT, Yale University Press, 1989, p. 82.



Fig. 11. – Giovanni Bellini, *Le Christ bénissant*, vers 1465-1470.
Huile sur toile, 58×46 cm. Paris, Musée du Louvre
© à compléter

Elle représente le Christ apparaissant au matin de Pâques et bénissant ceux qui le voient. Il est impossible de rattacher l'image à un évangile précis, même si on pourrait imaginer un contexte johannique, puisqu'on se trouve dans un jardin et que le paysage en arrière-plan montre une route sinueuse évoquant la fameuse déclaration johannique «Je suis le chemin,

la résurrection et la vie», particulièrement adaptée ici. La seule difficulté est qu'il n'y a pas mention de bénédiction de Marie-Madeleine au matin de Pâques. On pourrait alors imaginer que, si l'on est chez Jean, cette aube est un crépuscule, et que l'on contemple ici l'apparition aux disciples, où il y a effectivement une bénédiction.

Ce qui frappe dans cette image est que le Christ a les traits tirés, comme s'il venait à peine de sortir de son tombeau. Il a les paupières tombantes et les poches sous les yeux de celui qui vient de traverser une douleur terrible. Qu'il a l'air fragile, ce tout jeune héros! Les mains sont émaciées, l'on sent rouler les os sous la peau, le visage est pâle, les traits sont creusés, et, surtout, d'effroyables cernes ourlent les yeux. La bouche s'entrouvre, comme si la respiration était douloureuse. Les blessures de la couronne d'épines et des clous ne semblent pas guéries et du sang frais en dégoutte encore. Seule, la plaie du côté paraît en voie de cicatrisation, mais elle est affreusement béante. Toute la vie se concentre dans les deux yeux gris, humides et lumineux, qui semblent infiniment las.

Si le réalisme fréquent depuis le XIV^e siècle, nous avait habitués à ce que Pierre Gibert nomme «la signification du corps telle que nous la vivons et la percevons dans notre condition humaine, mais aussi telle que le mystère de l'Incarnation en déploie une autre compréhension»⁸⁰, rarement cette compréhension s'était étendue à la Résurrection. En effet, le motif iconographique du Christ ressuscité bénissant est fixé, et il retrouve à la Renaissance une singulière actualité, grâce à l'invention du thème par Rogier van der Weyden, dans le triptyque Braque qu'Antonello da Messina a popularisé en Italie⁸¹. Le Christ est représenté triomphant, de face, fixant le spectateur dans les yeux. D'ailleurs, lorsque Bellini, trente ans après, voudra peindre un nouveau Christ bénissant, sa facture sera totalement différente⁸².

Comment comprendre ce que fait Bellini? En saisissant que le peintre est en train de mêler trois thèmes iconographiques radicalement différents. Bien évidemment, la bénédiction du matin de Pâques rappelle les Christs ressuscités et glorieux dont on vient de parler. Mais le motif du Christ

80. P. GIBERT, *Quand les peintres lisaient la Bible*, Montrouge, Bayard, 2015, pp. 74-75.

81. Rogier VAN DER WEYDEN, *Triptyque de la famille Braque*, huile sur chêne, 40x60 cm, 1452. Paris, Musée du Louvre. Antonello DA MESSINA, *Christ bénissant*, huile sur bois, 38.7x29.8 cm, 1465. London, The National Gallery.

82. Giovanni BELLINI, *Le Christ bénissant*, huile sur toile, 59x47 cm, 1500. Fort Worth, TX, Kimbell Art Museum. Pour une analyse du tableau et en particulier du lien qu'il faut faire avec le baptême conservé à Vincenza ainsi que des conséquences théologiques qu'il convient d'en tirer: O. BÄTSCHMANN, *Giovanni Bellini*, London, Reaktion Books, 2008, pp. 174-176.

bénissant tenant le livre dans la main gauche reprend celui du Pantocrator des icônes les plus anciennes (celle du mont Sinaï, remontant au VI^e s.⁸³). L'insistance sur les stigmates aux mains, la plaie au côté et la couronne d'épines évoquent plutôt les mises au tombeau – et donc le Christ mort –, voire le thème iconographique de la déploration du Christ qu'introduit, là aussi, Antonello à l'imitation des peintres du nord. La fameuse *Pietà* de la Pinacothèque Brera entretient de nombreuses parentés avec notre tableau, en particulier dans le visage du Christ, la forme de ses plaies et celle de sa couronne d'épines⁸⁴.

En combinant les trois motifs précédents, Bellini réussit à créer une extraordinaire image de dévotion. Jamais on n'avait montré le Ressuscité aussi brisé et fatigué: il est habituellement triomphant, rayonnant, bouillonnant de vie, pleinement divin. Le peintre présente ici le Dieu revenu de l'Enfer, au sens propre comme au sens figuré. Plus que son corps torturé, ce sont ces yeux infiniment las qui disent toutes les épreuves qu'il a dû traverser. Il reprend l'enseignement de l'épître aux Hébreux (chap. 5) affirmant que c'est par la souffrance que le Fils peut devenir le Sauveur:

Tout Fils qu'il était, il apprit par ses souffrances l'obéissance, et, conduit jusqu'à son propre accomplissement, il devint pour tous ceux qui lui obéissent cause de salut éternel (He 5,8-9).

Bellini dresse le portrait d'un Dieu qui a appris la souffrance et qui désormais sauve par compassion. Car ses yeux si las, qui viennent de contempler la souffrance et la mort, n'ont rien perdu de leur clarté: il y a, dans ce regard épuisé l'ineffable bonté de celui qui est venu parmi les hommes pour les sauver.

C'est donc une tout autre définition de la Résurrection que propose Bellini, dans la continuité de celle que propose Jean. Celle-ci n'est pas un éclat triomphant, mais une tendre lumière, comme celle qui fait ressortir les larmes des yeux, souligne les linéaments du visage et de la bouche, joue avec les cheveux, rebondit sur le galon de la tunique et sur la tranche et les ferrures du livre. Elle permet aussi de faire saillir les lignes de la main droite et la finesse des osselets de la main gauche. On est bien loin des nimbes éclatants de l'époque précédente! Il donne également une tout autre définition de la gloire, également dans la continuité de celle de Jean.

83. Giovanni BELLINI, *Le Christ Pantocrator*, encaustique sur bois, 84×45,5 cm, entre 500 et 550. Sinaï, Monastère Sainte-Catherine.

84. Giovanni BELLINI, *Pietà*, huile sur bois, 86×107 cm, 1460. Milano, Pinacoteca di Brera. Pour une analyse de ce tableau et des considérables difficultés d'interprétation qu'il pose, y compris dans la lecture du *cartellino* du premier plan: BÄTSCHMANN, *Giovanni Bellini* (n. 82), pp. 96-99.

La gloire est indissoluble de la croix, et seule la plaie au côté, seule la souffrance permet la bénédiction⁸⁵. C'est bien le même corps qui a souffert qui est celui qui a reçu la vie.

Face à ces tableaux, face à tous les exemples qui viennent d'être donnés, nous ne pouvons cantonner l'analyse des représentations du texte biblique dans la simple illustration. Nous ne pouvons pas non plus nous contenter de ce curieux terme d'«histoire de la réception» par lequel on atténue souvent la force de l'allemand *Wirkungsgeschichte*. Les arts plastiques ne constituent pas seulement une représentation du texte dans le sens d'un «rendu». Ils font intégralement partie des «effets du texte», ils en révèlent les potentialités. Non seulement ils doivent être étudiés comme des objets historiques qui condensent les habitudes de lecture d'une époque, mais ils doivent aussi être pris en compte aux côtés des autres lectures, car sans eux le texte n'est pas complet. Si l'on croit, en effet, que le texte s'accomplit dans ses lectures, alors les arts plastiques sont des lectures qui accomplissent les textes. Il faut autant regarder Rembrandt que lire Bultmann, autant passer son temps au Louvre qu'à consulter le dictionnaire de Kittel.

Faculté de théologie
Institut de recherche RSCS
Université catholique de Louvain
Grand-Place 45 / L3.01.01
BE-1348 Louvain-la-Neuve
Belgique
regis.burnet@uclouvain.be

Régis BURNET

85. GOFFEN, *Giovanni Bellini* (n. 79), p. 82.

