

PLAIDOYER POUR L'ICONOGRAPHIE BIBLIQUE

Régis BURNET

Depuis une vingtaine d'années, on se lamente sur la panne de la transmission des contenus religieux et sur l'absence de culture religieuse de ceux qui sont chargés d'étudier et de faire comprendre les œuvres d'art. Pour y remédier, il semble utile de renouer avec la vieille discipline iconographique, tout en tenant compte des critiques qui ont été émises par ceux qui l'ont malmenée.

Invité il y a quelques mois à un colloque avec des historiens de l'art, je discutais avec une collègue spécialiste de la peinture italienne de *La Transfiguration* de Raphaël (1518-1520). Elle évoquait avec enthousiasme un livre qu'elle se promettait de lire, et qui, selon ses mots, avait « enfin démontré pourquoi Raphaël avait choisi de représenter une guérison si étrange au pied de la scène de la Transfiguration ». J'ignore encore la valeur de ce livre, mais on peut déjà féliciter son auteur d'avoir ouvert l'évangile de Matthieu au chapitre 17, qui combine effectivement Transfiguration (Mt 17,1-13) et guérison d'un épileptique (Mt 17,14-27). Le génial Raphaël n'a donc fait que consulter la Bible ! Cette petite anecdote questionne à la fois la transmission culturelle et l'institution universitaire. Comment cette chercheuse a-t-elle pu « échapper » au cours de ses longues études à un cours qui lui aurait donné quelques bases de culture religieuse ?

Panne de transmission et abandon de l'iconographie

La réponse à cette question est simple : où aurait-elle appris à décrypter les images religieuses, puisque l'iconographie religieuse n'est

plus à la mode ? L'iconographie, cette « branche de l'histoire de l'art qui se rapporte au sujet ou à la signification des œuvres par rapport à leur forme », selon la définition d'Erwin Panofsky¹, paraît une discipline dépassée et ignorée. Elle a pour-

« L'iconologie peut vite tourner
au jeu pour érudit »

tant une longue histoire, commencée à la fin du XVI^e siècle par l'élucidation des figures symboliques

(*Iconologia* de Cesare Ripa [1560-1622], 1593), continuée par les grands inventaires du XIX^e siècle, poursuivie par les entreprises d'Émile Mâle (1862-1954) et de Louis Réau (1881-1961) pour faire le lien entre les images et la théologie chrétienne, et enfin systématisée par Erwin Panofsky (1892-1968). Ce dernier élabore une méthodologie en trois étapes, qui part de l'identification du sujet de l'image (les motifs), passe par la détermination de sa signification conventionnelle (les thèmes) pour arriver enfin au sens, l'essence même de l'image, dont il fait l'objet d'une branche de l'iconographie, qu'il baptise « iconologie ».

Or, justement, à cause de ce systématisme – et peut-être aussi à cause du magistère que les tenants de l'iconologie ont exercé sur l'histoire de l'art pendant des années –, cette démarche est depuis plusieurs décennies brocardée et souvent abandonnée. On lui reproche de proposer un seul sens et de réduire la pluralité des interprétations possibles d'une scène et, en même temps, de ne pas tenir compte de la spécificité de chaque œuvre d'art, dans son souci de trouver des règles générales². On pointe également le risque de surinterprétation. Dans son essai sur les compositions florales hollandaises, Paul Taylor note avec amusement les infinies (et contradictoires) subtilités d'interprétations avancées par les iconologues férus du « langage des fleurs », subtilités que les peintres, les marchands d'art et les propriétaires de ces tableaux ne connaissaient certainement pas³. En effet, chaque fois que l'on a pu conserver des comptes rendus d'œuvre écrits par des contemporains (et pas uniquement pour les bouquets de fleurs), on s'aperçoit qu'ils s'attachent le plus souvent à la dimension affective de la confrontation avec l'image, et pas du tout à l'analyse de son sujet⁴.

1. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. de Claude Herbert et Bernard Teyssèdre, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1967, p. 13.

2. William John Thomas Mitchell, *What Do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, 2005, pp. 27-28.

3. Paul Taylor, *Dutch Flower Painting : 1600-1720*, Yale University Press, 1995, p. 28.

4. James Marrow, « Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance », *Simiolus*, vol. 16, n° 2/3, 1986, pp. 150-169, www.jstor.org/stable/3780635

L'iconologie peut vite tourner au jeu pour érudit, qui finit toujours par découvrir le même sens un peu figé à toutes les œuvres⁵.

Au-delà de ces préventions, somme toute assez techniques et qui peuvent être assez facilement corrigées par une démarche moins rigide, se trouve en réalité une philosophie de l'art qui explique la violence du rejet. Celle-ci trouve sa source dans l'esthétique de Kant qui prétend que l'œuvre d'art vaut pour ses qualités formelles, et pour sa présence unique. Les appels de certains historiens d'art à « sortir de nos limites comme sujets connaissant » ou bien à « se dessaisir de son savoir sur l'image »⁶ ne sont-ils pas une manière moderne de traduire la « finalité sans représentation d'une fin »⁷ kantienne, c'est-à-dire le fait que l'objet beau ne nous incite ni à la connaissance, ni à l'action, mais ne fait que retenir notre contemplation ?

Si beaucoup d'historiens d'art ont ainsi abandonné le champ de l'iconographie, vers qui se tourner ? Paradoxalement, non vers le christianisme, qui a lui aussi adopté cette vision formaliste. Il faut dire que l'esthétique du sublime kantienne s'accorde assez bien avec un regard spirituel sur l'art : elle débouche sur une sorte d'au-delà de l'esthétique, une disposition d'esprit qui dilate l'âme. Une lecture croyante de cette théorie voit aisément dans cet élargissement de l'âme un moyen de se rapprocher de Dieu. Il n'est pas lieu, ici, de faire l'historique de tous les discours théologiques sur l'art. Renvoyons par exemple à l'article récent de Denis Hétier sur les écrits de Karl Rahner sur l'art⁸. On y découvre que le théologien allemand comprend l'art comme un mouvement qui excède la raison humaine, une irruption intérieure de l'ineffable. Pour Rahner, et de nombreux théologiens chrétiens, l'art permet une ouverture au transcendantal au sein même de l'expérience sensible. Ainsi que le dit Hétier, l'acte de contemplation d'une image constitue « un phénomène religieux fondamentalement différent de celui qui s'accomplit dans et par la parole ».

Le résultat de cette démarche est la fin de la transmission des contenus que nous pouvons constater non seulement du côté des his-

5. Ernst Hans Gombrich, « Introduction : Aims and Limits of Iconology », *Symbolic images*, Phaidon, « Studies in the Art of the Renaissance », n° 2, 1978 (2^e édition), pp. 1-25.

6. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Éditions de Minuit, « Critique », 1990, pp. 171 et 125.

7. Emm. Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction d'Alain Renaut, Aubier, « Bibliothèque philosophique », 1995, p. 199.

8. D. Hétier, « Éléments d'une théologie fondamentale de la création artistique. Les écrits théologiques sur l'art chez Karl Rahner (1954-1983) », *Recherches de Science religieuse*, n° 106, 2018, pp. 467-486.

toriens de l'art, mais aussi chez les chrétiens qui, s'ils ont été éduqués à considérer l'art comme un bien (ce qui est déjà un progrès), ne savent pas toujours décoder les tableaux religieux. Il en va donc de l'iconographie comme de tant d'autres disciplines: des érudits ayant fait le tour de leur domaine prônent une « érudite simplicité » que les générations suivantes prennent pour une ignorante simplicité.

Retrouver l'iconographie biblique

Que l'expérience esthétique soit bien davantage que la simple mise en œuvre de canons préétablis, voire qu'elle dépasse ce que les mots peuvent en dire – fussent-ils ceux des philosophes et des historiens d'art –, nul ne s'avisera d'en disconvenir. Qu'il y ait dans la contemplation d'une œuvre d'art une révélation de la meilleure part de l'Humanité, et même l'expérience fugace d'une transcendance, qui le nierait ? Mais il faut bien aussi concéder que l'art n'est pas *que cela*. Comme l'ont montré les travaux de Hans Belting, la recherche d'une œuvre « absolue » qui parviendrait à mettre en parfaite cohérence la richesse du monde intérieur d'un artiste avec la richesse extérieure du monde, et à l'exprimer sur une toile ou dans le marbre, a été créée par la modernité. Le fameux récit de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu* (1831), est tout à la fois l'acte d'enregistrement de ce mythe (au sens de concept régulateur de toute une vision du monde) et la prémonition de sa centralité depuis les Impressionnistes⁹.

Jusqu'à cette période fort récente, établir l'équivalence entre l'image et les mots ne posait aucun problème. Cela formait une part importante de l'apprentissage de l'art rhétorique: l'*ekphrasis*, qui est – et c'est particulièrement révélateur – à la fois construction d'un tableau frappant pour l'esprit et description d'une œuvre d'art, faisait partie des exercices scolaires. Deux exemples canoniques: la célèbre description du bouclier d'Achille dans *l'Illiade* et la description de l'acropole d'Alexandrie par Aphthonios d'Antioche. Réciproquement, pendant des siècles, l'art a servi à illustrer des discours, des batailles, et évidemment des textes bibliques selon le principe *ut pictura poesis*. Au XVII^e siècle encore, la peinture d'histoire, qui servait à illustrer un discours historique, faisait partie des grands genres.

9. H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst*, C. H. Beck, 1998.

Produit de cette conception, l'art chrétien primitif ne pouvait pas se passer du discours. Il procède dès le début par représentation symbolique – l'agneau, l'ancre, le poisson, la colombe – qui tous supposent une interprétation. L'apparition des motifs de l'art chrétien s'accompagne toujours d'une élaboration parallèle dans la patristique¹⁰, qui laisse présumer l'existence d'une communauté cultivée de récepteurs et une initiation au décryptage des symboles chrétiens. L'émergence de la conception moderne de l'art a produit une coupure avec cette tradition de la communauté transmettrice, au profit d'une confrontation individuelle avec l'œuvre.

Penser l'image comme un « acte de lecture »

Considérer l'œuvre comme un objet porteur de sens, tel était l'objet de l'ancienne iconographie. Comment renouer avec elle, sans retomber dans ses vieux travers? Autrement dit, comment saisir le sens général de l'œuvre sans renoncer à prendre en compte son individualité et son idiosyncrasie? La démarche que je propose ici est de la voir comme une interprétation singulière du texte biblique. Comme toute interprétation, l'image s'inscrit dans une tradition interprétative (les habitudes de représentation, les canons iconographiques), mais elle n'en est pas moins un acte de saisie individuel du texte, un « acte de lecture ». Cela présuppose deux choses. Non seulement, comme le disait Daniel Arasse, que la peinture « ça pense » – certes de la pensée non verbale, mais de la pensée quand même¹¹ – ; mais aussi que la singularité de l'interprétation que constitue chaque acte de lecture se perçoit par comparaison par rapport à d'autres actes de lecture.

Une « iconographie » renouvelée serait donc l'étude et la mise en perspective de ces actes de lecture. Ainsi définie, elle n'est plus un simple inventaire de formes pour en découvrir des invariants, mais elle propose l'investigation de la dynamique de la lecture des œuvres. D'une part, cela permet d'éclaircir comment la forme fait indissolublement partie de la saisie singulière d'un motif religieux (qui pourrait répondre à l'interrogation de l'historien de l'art); d'autre part, cela permet aussi de saisir comment la compréhension de l'Écriture

10. Robin Margaret Jensen, *Understanding Early Christian Art*, Routledge, 2000.

11. D. Arasse, *Histoires de peintures*, Gallimard, « Folio essais », n° 469, 2006.

« grandit avec ses lecteurs » selon la belle expression de Grégoire le Grand¹² et, donc, comment les textes bibliques engendrent toute l'histoire de l'Église et de sa théologie. Cela permet du même coup de répondre à l'intérêt de ceux qui veulent transmettre les contenus culturels de la foi¹³.

Pour se convaincre comment la dimension « plastique » est insoluble d'une lecture singulière du texte biblique, il suffit de contempler trois crucifixions d'époques différentes: une enluminure de style

« Transmettre les contenus culturels de la foi »

roman franco-insulaire tardif, la *Crucifixion* de Diego Velázquez (1599-1660) et celle d'Antonio Saura (1930-1998)¹⁴? Du

point de vue de la scène représentée, rien ne les distingue. Il s'agit bien de trois Christs en croix, qui s'enlèvent d'un fond uni, à la tête penchée. Même le nombre de clous est identique: deux dans les mains et deux dans les pieds. Pourtant, quelle variation! Le premier est un manifeste théologique. La tête s'incline avec timidité, les yeux sont ouverts, mais la lassitude gagne le corps. Le crucifix roman est en effet l'un des premiers Christ douloureux de l'histoire de l'art: théologiquement, le sens de la croix s'est transformé. D'instrument de la puissance du Christ, elle est devenue un instrument de la souffrance rédemptrice. Le deuxième est un manifeste esthétique: tous les contemporains furent étonnés par le naturalisme de Velázquez, qu'ils nommaient « un second Caravage ». 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. 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 gri-bouillage frénétique. Tout à la fois, le corps du supplicié est affirmé, mais barré, biffé, par des traits rageurs. Saura se consacra quasi exclusivement à la peinture de crucifiés torturés. Ceux-ci sont la dénonciation des horreurs qui se perpétuaient dans les geôles franquistes, ainsi que de la collusion entre la hiérarchie ecclésiastique et le régime espagnol.

12. « *Scriptura sacra [...] aliquo modo cum legentibus crescit* », Grégoire le Grand, *Moralia in Iob*, 20,1.

13. Isabelle Saint-Martin, « Interroger les relations entre Bible et iconographie », *Le Français aujourd'hui*, n° 155, 2006, pp. 87-94, www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2006-4-page-87.htm

14. *Évangéliste*, X^e siècle, bibliothèque de l'Arsenal, Paris, manuscrit 592, folio 68, verso. Diego Velázquez, *Crucifixion*, huile sur toile, 250 x 170 cm, vers 1632, musée du Prado, Madrid. Antonio Saura, *Crucifixión*, huile sur toile, 130 x 162 cm, 1959-1963, musée Guggenheim, Bilbao.

Mais faire de l'iconographie dynamique permet aussi de plonger dans l'histoire des lectures d'un texte biblique, comme dans une histoire de l'interprétation. Prenons un autre exemple, la phrase de Cantique 4,12: « 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 femme, du droit exclusif du mari sur l'épouse, ou de l'inaccessibilité de l'une pour l'autre? – les commentaires patristiques puis médiévaux en avaient restreint peu à peu le sens. La phrase du Cantique annonçait selon eux la virginité de Marie, Mère de Dieu et Mère de l'Église. Malgré ce caractère relativement figé de l'interprétation, trois images prouvent à quel point on a pu lire ce motif de la virginité de manière diverse. Prenons tout d'abord une gravure de Martin Schongauer (1450-1491) nommé communément *La Vierge et l'Enfant sur le banc de gazon*, qui montre Marie et l'Enfant assis dans un jardin délimité par un rustique plessis (une clôture de branches). Elle est fort démocratiquement assise sur un siège de gazon et elle tend à l'Enfant un fruit rond. La virginité de Marie est redite 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 donne à son fils: il ressemble à 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.

Le peintre allemand le plus significatif de l'art de Cologne Stefan Lochner¹⁵ (1410-1451) donne une autre interprétation du même thème. Ici encore, on est sur le siège de gazon, mais Marie se trouve assise sur un confortable coussin. 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 remémore la mise en scène de l'Apocalypse de la liturgie autour du trône. Le treillis de rose en arrière-plan est ambivalent: il peut rappeler la fameuse idée d'Ambroise selon laquelle, en paradis, les roses poussent sans épines, mais il peut aussi faire allusion à la Passion. Les roses sont combinées avec des lys, symboles de pureté, qui évoquent une autre citation du Cantique (Ct 2,1): « Je suis la rose de Saron, un lys des vallées. » Sur le

15. Stefan Lochner, *La Vierge au buisson de roses*, technique mixte sur bois, 51 × 40 cm, 1450, musée Wallraf-Richartz, Cologne.

pectoral, une licorne, le symbole médiéval de l'Incarnation. On le voit, le symbolisme se fait ici beaucoup plus complexe. Marie n'est pas uniquement la Vierge Jardin, elle est en même temps 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. Lochner, cherchant à peindre le jardin clos, le montre comme un paradis. Il propose une lecture ecclésiologique de la phrase : « Marie, mère de l'Église, est ce jardin clos qui abrite le Sauveur. »

Cette lecture est poussée plus loin par un anonyme auteur d'un petit tableau nommé *Petit jardin de paradis*¹⁶. Marie y 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, car son Fils est modestement assis dans 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. Alors que tout vient de commencer, la fin est déjà prévue, puisque l'on reconnaît les trois saints militaires : Georges 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 peut-être Sébastien. 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 est aussi l'image même de la victoire sur la mort et sur le péché. En quelques images, on est donc passé d'une simple lecture typologique (l'image du jardin du Cantique annonce la virginité de Marie) à une déclaration ecclésiologique : l'Église, dont Marie est la figure, est un paradis protégé par sa pureté.

* * *

Concevoir l'iconographie comme l'ensemble des actes de lecture opérés par les œuvres d'art, et l'art comme une exégèse visuelle, permet à la fois d'en faire un outil pour saisir et explorer la spécificité formelle de chaque œuvre, mais également un instrument pour transmettre la Bible et son message, mais aussi l'ensemble des interpréta-

16. Maître du Haut Rhin, *Jardin de paradis*, huile sur bois, 26,3 × 33,4 cm, 1400 ou 1425, Musée Städel, Francfort-sur-le-Main.



La Vierge au buisson de roses, huile sur bois de Stefan Lochner (1410-1451), vers 1440-1442, musée Wallraf-Richartz, Cologne (Allemagne).

tions auxquelles elle a donné lieu. Son but n'est pas uniquement de reconstruire le contexte étroit de production pour expliquer les formes mises en œuvre, mais de faire revivre tout un monde culturel qui ne cesse d'avoir un impact sur le nôtre.

Régis BURNET



Retrouvez le dossier « **Art et sacré** »
sur www.revue-etudes.com