Chrétiens et Sociétés, Le calvinisme et les arts

Numéro spécial, N°1, Bulletin de l'Équipe RESEA (REligions, Sociétés Et Acculturation), Lyon, 2011, 227 p.

Daniel Vidal

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/assr/23464>

DOI : 10.4000/assr.23464

ISSN : 1777-5825

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 145

ISBN : 9782713223273

ISSN : 0335-5985

Référence électronique

Daniel Vidal, « Chrétiens et Sociétés, Le calvinisme et les arts », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 156 | octobre-décembre 2011, document 156-35, mis en ligne le 14 février 2012, consulté le 21 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/assr/23464> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/assr.23464>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2020.

© Archives de sciences sociales des religions

Chrétiens et Sociétés, Le calvinisme et les arts

Numéro spécial, N°1, Bulletin de l'Équipe RESEA (REligions, Sociétés Et Acculturation), Lyon, 2011, 227 p.

Daniel Vidal

RÉFÉRENCE

Chrétiens et Sociétés, XVII^e-XXI^e siècles, Le calvinisme et les arts, Numéro spécial, N°1, Bulletin de l'Équipe RESEA (REligions, Sociétés Et Acculturation), Lyon, 2011, 227 p.

- 1 Quels furent, et sont encore, les rapports de la Réforme, dans sa modalité calviniste, au monde de l'image depuis le XVI^e siècle ? Le Colloque réuni à Lyon en octobre 2009 devait reprendre à la source la question de la relation à l'image telle qu'elle anime l'argumentation de Calvin. Et repérer, dans *L'Institution Chrétienne*, ce qui autorise désormais le déplacement de la théorie de l'image-représentation, à l'image-signe, toujours ouverte, parce que toujours plurielle. L'œuvre capitale de Hans Belting, *Image et culte*, cette « histoire de l'art avant l'époque de l'art » (trad. franç. 1998) concernait les rapports que le Moyen Âge occidental et oriental entretenait avec l'économie iconique jusqu'à la fin du XII^e siècle. Et sans doute l'opposition résolue de Calvin à toute image devenant foyer de dévotion, s'enracine-t-elle dans la grande tradition « iconoclaste » précédant le Schisme d'Orient, dont Marie-José Mondzain a analysé l'apport dans « l'imaginaire contemporain », notamment dans son ouvrage *Image, icône, économie* (1996). La question de l'image dans l'art religieux, mais concernant une affaire de dévotion au XVII^e siècle, dans la très catholique Bavière, a été reprise par François Boespflug (*Dieu dans l'art*, 1984), sans qu'une théorie globale et contraignante de l'Église romaine ait pu être mise au net. En va-t-il ainsi de la conception calviniste, qu'interroge aujourd'hui le Colloque de Lyon ?
- 2 Rassemblant en prologue les hypothèses présentées par les intervenants, Yves Krumenacker réaffirme l'hostilité de Calvin à l'image-imitation, objet de dévotion,

opposée à l'argumentation « moderne » de l'image comme « signe visuel », à la fois interprétante et à interpréter. Distinction décisive, qui va libérer l'image de son corset d'interdits, trop vite et le plus souvent tenus pour la seule proposition calvinienne. Jérôme Cottin rappelle qu'aux yeux du Réformateur, si la création devait être toute entière conçue « comme une immense œuvre d'art », cette splendeur « profane » renvoyait aussitôt au Créateur, unique dépositaire de la beauté en sa perfection même. Mais il fallait aller plus loin, et définir les interférences que Calvin souligne entre l'ordre « matériel » et l'ordre « spirituel ». Seule cette mise en perspective réciproque permet en effet de pénétrer, au-delà de la beauté du monde, jusqu'à ce que J. Cottin nomme la « visibilité seconde de Dieu ». Au demeurant, la splendeur divine peut-elle s'atteindre autrement que par le truchement de cet univers d'images que les hommes habitent ? Dire cela, c'est identifier au cœur même de l'image, et comme en son principe, un foyer d'extrême tension, entre une « propriété » représentative, qui ressortit de l'imitation, et une « fonction » sacramentelle, qui constitue l'image comme métaphore.

- 3 À l'inverse de ce qui pourrait renvoyer à ce que Calvin nomme « nus et purs éléments », telle image « seconde » fonde un tableau de la vision de Dieu, et devient objet de contemplation, et se dit ici « sacrement ». En ce sens, loin de récuser tout recours à l'image, la conception calviniste définit cette image « forme visible de la présence et grâce de Dieu ». Mais, comme la Beauté tout à l'heure, le signe serait trompeur si n'était la parole de Dieu. Ainsi, note J. Cottin, « la Parole a pour vocation de s'inscrire au cœur du réel ». Telle est la force symbolique de l'image, de *relier*, fidèle à l'étymologie, le « voir » et le « croire » : « Ce que je crois contribue à changer ce que je vois », résume l'auteur. Tout objet, dès lors, peut devenir sacrement. De l'entièrement profane, le transfert s'effectue en l'entièrement sacré. Calvin libère alors l'image de son statut purement autoréférenciel, et l'installe décidément dans ce que Barthes eut appelé « l'empire des signes ». Et que Ch. S. Pierce, sollicité ici à juste titre par J. Cottin, généralise ainsi : « Un objet réel n'est pas un signe de ce qu'il est, mais peut être le signe de quelque chose d'autre ». Le mérite indéniable de Calvin, bien au-delà des arguments restrictifs qu'on lui imputa, est sans doute de ne jamais dissocier la matérialité du signe et la force et forme du langage qu'il connote. Dans le visible du réel se cache l'invisible de Dieu. Les signes révèlent Dieu en le cachant.
- 4 Dès lors, nulle forme d'art ne peut être proscrite. S'il n'était pas dans l'intention du colloque de faire l'inventaire exhaustif des relations entre calvinisme et productions artistiques, quelques exemples sont présentés, qui ne s'entendent que sous condition de retenir la conception calvinienne de l'image : il n'est de représentation que sous réserve de Présence. Vanessa Selbach peut ainsi évoquer l'œuvre gravé, brodé, peint, de Pierre Eskrich, actif à Lyon et Genève entre 1550 et 1580. Illustrateur de la « propagande calviniste », sans doute, mais fréquentant le « cercle marotique », ouvert aux milieux humanistes des deux grandes cités, et passionné de droit romain, pour la pureté de ses actes et de ses lois. S'il grave des « figures de la Bible », il observe l'interdit de représentation de Dieu et recourt à la symbolique « profane » du Soleil, ou, plus immédiatement, au tétragramme. Sa *Marche des Hébreux dans le désert* participe du vaste mouvement de la « littérature d'emblèmes », alors en pleine expansion. Elle autorisait en effet, dans l'observance des règles de composition, des audaces de style et de perspectives, qui laissaient venir l'image à la loi propre de son art.

- 5 Mais Eskrich invite à une réflexion supplémentaire. V. Selbach note que l'artiste « invente » un « style naturaliste en art ». Fêré de sciences naturelles, d'observations des phénomènes physiques, annonciateur en ce sens de la « science moderne », il entre, par la pratique même de son art, et de son allégeance Réformée, dans la lignée des découvreurs de la nature et ses « mystères », loin cependant de tout enchantement. Dans son ouvrage *Juive, catholique, protestante – trois femmes au XVII^e siècle* (Seuil, 1997), Natalie Zemon Davis, que l'auteur eut pu évoquer ici sans risque de contresens, étudie longuement l'œuvre de Maria Sybilla Merian (1647-1717), calviniste ralliée aux chapelles labadistes traversées de raisons mystiques, et, par cela même, attentive aux forces et états de la nature, dont elle analyse, peint et grave les « métamorphoses » avec l'érudition et la curiosité scrupuleuse qui qualifient un véritable esprit scientifique. En toute rigueur, Eskrich est son écho en amont...

- 6 Les mêmes considérations peuvent être avancées pour la compréhension de l'activité plurielle de Jacob Spon (1647-1685), médecin huguenot, savant antiquaire, dont traite Yves Moreau. Fidèle à la pensée calvinienne, pour qui l'art doit informer et non illustrer, pour peu que l'acte de création, qui caractérise tout art, soit placé « sous le sceau de la beauté », Spon, grand voyageur devant l'Éternel, d'Italie, Grèce et Levant, participe éminemment de la République des Lettres, par les critères, notamment, de sa démarche historique. Ce que note P. Bayle : « (Il) s'est conduit selon les véritables règles de l'art historique, qui demandent beaucoup d'ordre, un style, net, court, simple, sans affectation, sans figures ni autres ornements oratoires, et dans une grande sobriété dans l'éloge et dans le blâme des différents partis, soit de politique soit de religion » (cité par H. Bost, *Pierre Bayle*, 2006, cf. ASSR, 134). Mais Spon sait allier au travail d'historien, la curiosité propre à tout esprit en éveil. Ainsi définira-t-il « un nouveau type d'amateur humaniste », pour qui art et science entrent en convergence, toute connaissance se déployant en exaltation morale. S'il critique, cela va sans dire, « le culte des images », il n'en admire pas moins Raphaël, Michel-Ange, Vitruve, les belles-lettres et le théâtre, et la poésie « marotique ». Spon vise, semble-t-il, ce qui fait de tout objet quelque chose d'unique, et témoignage d'univers méconnus de sens. Ainsi des ruines, ces realia, cendres et traces matérielles, plus fiables, dit-il « que textes d'auteurs ». Son principe : « aller sur les vestiges mêmes », précise Y. Moreau – de l'érudition, il faut que « science » advienne.

- 7 S'il est une conception calviniste de l'image, est-il un « moment calviniste » dans la poésie d'expression française à l'âge classique ? Julien Gœury note le décalage, spécifiquement français, entre poésie et confession religieuse, lorsque Genève s'affirme contre la « poétique ronsardienne ». Il ne serait donc pas, à proprement parler, de « muse chrétienne », qui présiderait à l'art poétique dans la France des XVI^e et XVII^e siècles. Bien que les recherches de Christophe Bourgeois proposent, pour le XVI^e siècle, une thèse moins tranchante (*Théologies poétiques de l'âge baroque – La Muse Chrétienne, 1570-1630*, 2006, cf. ASSR, 138), il est clair que la poésie « réformée » est infiniment plus que pieuse. Agrippa d'Aubigné et ses *Tragiques*, Jean de Labadie et ses *Saintes Décades de Quatrains de Piété Chrétienne*, sont « d'évidence confessionnelle », mais porteurs de défis plus élevés. J. Gœury lit en ces œuvres la « représentation renouvelée de la mission du poète », et la « confiance à l'égard de la poésie », dont elles témoignent. Comment, en effet, ne pas lire en A. d'Aubigné ce qui tient à la vocation divine du poète par la dimension épique-prophétique de son poème majeur ? Les paraphrases bibliques n'ont pas valeur de commentaires, mais d'allégories puissamment objectées aux temps

tragiques, en effet, des religions et de leurs guerres. Un saut ici s'accomplit, décisif, entre une poésie de seule « militance », et un art poétique par lequel le poète se porte au cœur des verbes pour en forcer le drame intime. Lire les *Tragiques* est pénétrer aussitôt dans l'univers passionné de la création même.

- 8 Labadie propose une autre écriture, qui, si elle ne relève pas des mêmes enjeux, atteste une identique « vocation divine », et avère la dimension « mystique », que souligne J. Gœury. D'autres poèmes de Labadie pourraient être sollicités dans le même sens. Si l'on doit convenir de cette efflorescence mystique chez ce prédicateur itinérant (mais pourquoi donc ce qualificatif dépréciatif de "gyrovague"... ?), jésuite avant sa conversion à la Réforme, sans doute n'en peut-on saisir toute l'ardente nécessité si l'on ne rappelle pas l'exigence de spiritualité qui constitue, tout au long de ses allégeances, son marqueur le plus singulier (cf. D. Vidal, *Jean de Labadie (1610-1674) – Passion mystique et esprit de Réforme*, 2009). L'essentiel demeure, pour l'une et l'autre œuvre, d'avoir, selon la formule de l'auteur, « aménagé un espace de réception "déconfessionnalisé" du poème ». Autrement dit, d'avoir fondé le poème comme opération du sujet – comme espace dans lequel le sujet fait présence par le jeu des verbes qu'il scande. Cela peut se « dire » de façon « oblique », note J. Gœury à propos des *Sonnets chrétiens* du pasteur Laurent Drelincourt, dont il avait souligné le « plaisir de l'intelligence » qui présidait à la confection de ses sermons, et à leur réception (présentation des sermons *Les étoiles du matin et les Chandeliers mystiques*, 2002). Cette « dissimulation significative » qui permet à la subjectivité du poète de s'affirmer dans le cadre strict du poème « religieux » vaut plus encore sans doute pour Jean Ogier de Gombauld, « écrivain prolifique... de confession réformée », mais qui ne suivit pas les règles d'or de l'art calviniste, au moins dans leur plus contraignante formulation. D'où cet aveu : « Suis-je vraiment Chrestien ? Suis je vraiment fidelle ? / Je le suis tout ensemble et je ne le suis pas ». Du centre même de la poésie réformée, cet ébranlement des certitudes.
- 9 « Il n'y a de vrai que ce qui est individuel ; dans l'art comme dans la religion », écrivait le pasteur Athanase Coquerel au mitan du XIX^e siècle. Une foi libérée donc de tout « conformisme », pour un art également libre des contraintes que l'on avait attribuées trop rapidement au calvinisme. Ce nouveau regard sur la peinture permet alors de risquer l'hypothèse de Raphaël « le plus parfait des peintres », auteur d'une *Transfiguration* de facture « protestante », qu'évoque Hélène Guicharnaud. Pour la critique catholique, « tableau païen », digne d'opprobre. Pour Coquerel – dès le regard, variant l'angle de la lecture, analysant la tension propre à chaque figure, le dispositif d'ensemble des apôtres, des évangélistes et des commanditaires, et l'impossible « représentation » du Christ – point de doute : tout témoigne de la liberté de l'artiste, de la plénitude de son art qui ne doit à la référence « romaine » que « les deux saints [Juste et Pasteur, patrons de la cathédrale de Narbonne], si mal à propos commandés par Clément VII », quand tout se lit, en ce tableau, comme offrande biblique, en sa pureté et son équilibre. De là que Raphaël, note l'auteur, puisse « presque être considéré comme un artiste protestant ».
- 10 Si la Réforme n'ignora pas le baroque, rappelle le préfacier, elle en récusait l'exubérance, attentive à garder mesure et maîtrise du champ ouvert de l'image. Un « style » naît de cette exigence, que l'on applique à l'architecture des temples (Y. Krumenacker Bernard Reymond et Cécile Souchon), ou à la question complexe de la musique et du chant des Psaumes (cf. l'étude par Jean-Michel Noailly du Psautier de Marot, dit *Psautier de Genève*, de sa versification définitive par Théodore de Bèze, et du choix de la mise en musique –

monodique ou polyphonique –). L'art des figures mortes et des vanités relève plus, en pays nordiques acquis à la Réforme, me semble-t-il, d'une profondeur thématique, que de l'impératif stylistique, déjà formulé par la règle cistercienne, tout de sobriété et de relations rigoureuses de formes, de figures et de volumes. D'un style ainsi conçu, cependant, la littérature contemporaine porte sans doute témoignage par l'œuvre de Gide, l'architecture par celle de Le Corbusier, la peinture par le paradigme de Mondriaan, suggère Y. Krumenacker.

- 11 En calvinisme, l'art aurait alors (re)trouvé, de l'amont à l'aval, la source d'abstraction qui lui permet de durer au travers de la dure loi de l'image.