Francois Boespflug, Dieu dans l'Art à la fin du Moyen Âge

Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2012, 454 p.

Bibliographie, tableaux, illustrations, glossaire, annexes, index.

Mustapha Naïmi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/assr/26320>

DOI : 10.4000/assr.26320

ISSN : 1777-5825

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2014

Pagination : 142

ISBN : 978-2-7132-2467-6

ISSN : 0335-5985

Référence électronique

Mustapha Naïmi, « Francois Boespflug, Dieu dans l'Art à la fin du Moyen Âge », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 168 | 2014, mis en ligne le 07 avril 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/assr/26320> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/assr.26320>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

© Archives de sciences sociales des religions

Francois Boespflug, Dieu dans l'Art à la fin du Moyen Âge

Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2012, 454 p.

Bibliographie, tableaux, illustrations, glossaire, annexes, index.

Mustapha Naïmi

RÉFÉRENCE

Francois Boespflug, Dieu dans l'Art à la fin du Moyen Âge, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2012, 454 p., Bibliographie, tableaux, illustrations, glossaire, annexes, index.

- 1 Le titre reprend celui du livre tiré de la thèse de l'auteur en 1984. Il s'agit du Dieu de la foi chrétienne là où liberté et audace se conjuguent pour représenter un sujet réputé irreprésentable de l'art du Moyen Âge occidental et sans équivalent. Le premier chapitre tente de retracer l'histoire du thème de Dieu le Père dans les beaux-arts et de rendre compte de manière satisfaisante des circonstances dans lesquelles Dieu le Père est devenu un motif puis un sujet distinct de Dieu le Fils ou de Dieu tout court. Les représentations artistiques de Jésus de Nazareth en tant que Dieu fait homme ne remontent qu'à la fin du IV^e siècle. De l'image de Dieu le Père, il n'est pas question. Seule la représentation christomorphique de l'art devient une règle non écrite observée en Occident. L'image mentale, ou si l'on veut, la trace de Dieu incrustée dans l'inconscient visuel de nos contemporains, conclut l'auteur, est de toute évidence conditionnée, plus que par la règle du christomorphisme, par les multiples effets iconiques de son oubli. Au second chapitre, l'auteur traite de l'image sexuée de Dieu qui a eu cours au Moyen Âge. Son intention est de marquer les limites de sa pertinence. Sa démarche consiste à étudier quelques images prêtant à Dieu le Père un ou plusieurs traits fémi-nins et/ou maternels. L'échantillon d'images retenu est classé par types iconographiques et présenté selon l'ordre chronologique dans l'histoire de l'art chrétien. Cette recherche établit deux hypothèses : le développement de l'iconographie de la Trinité doit beaucoup à celui de l'iconographie mariale et l'introduction des motifs prêtant des qualités féminines à Dieu a fait l'objet d'une censure qui a conduit à cantonner la figure de Dieu dans les strictes frontières de la symbolique masculine.
- 2 Le troisième chapitre traite des voies de la création de la figure de Dieu en pape. L'enjeu de l'image de Dieu en pape est-il vraiment à chercher dans un débat de clercs sur les acteurs ultimes de la rédemption ? Les historiens hésitent à donner aux déterminations théologiques plus de poids qu'aux attendus sociaux ou politiques. Rien n'interdit de penser que le sens d'origine d'un symbole ou d'une image puisse changer en fonction des attributs de l'iconographie religieuse. Alors que les attributs du pouvoir politique ont leurs historiens, l'iconographie des papes les siens, et à la différence patente de ce qu'il en est de la figure du Christ dans l'art, à laquelle furent voués des travaux considérables en nombre et en qualité, Dieu le Père est pour ainsi dire le parent pauvre des études iconographiques : l'âge, l'allure, la coiffe et les habits de Dieu le Père, qu'il soit figuré seul ou au milieu de sa cour céleste, jeune ou vieux, chevelu ou chauve, en Christ ou en Ancien, seul ou avec les autres Personnes divines, en roi ou en empereur, en prêtre, en évêque ou en pape semblent avoir été négligés par la recherche. La conclusion s'avère plus difficile et plutôt hésitante ; elle illustre le caractère négligé du

motif de la tiare sur la tête de Dieu le Père, le caractère sémantiquement assorti d'une ébauche de solution historique et structurellement incertain, voire équivoque, de bien des motifs, et le fait que l'image ne sera jamais l'équivalent d'un énoncé univoque. Sur ce statut sémantique précaire de l'image, l'auteur a publié plusieurs autres textes.

- 3 Le quatrième chapitre traite du christomorphisme de la représentation de Dieu à la renaissance. Le christomorphisme se maintient dans la plupart des types iconographiques trinitaires du xv^e siècle, même si c'est de manière raréfiée. L'identification entre père et fils est défendue par certains auteurs comme théoriquement possible. Il s'avère en fait que le christomorphisme strict présente des îlots de résistance au-delà du xvi^e siècle, comme en témoigne une série de documents.
- 4 Le cinquième chapitre traite de la réflexion de Panofsky sur l'identité de la figure siégeante dans le retable de l'agneau mystique. Comment nommer le Dieu chrétien peint par les artistes ? L'une des œuvres les plus embarrassantes à cet égard est le retable de l'agneau mystique achevé en 1432. Que le Christ, en tant que fils incarné, puisse rendre visible le père, c'est affirmé en toutes lettres dans l'Évangile selon saint Jean. Qu'il puisse à partir de là impliquer voire représenter la Trinité tout entière, c'est ce qu'ont paru penser certains pères de l'Église. Ces images attirent l'attention sur l'histoire comparée des religions et dans le judéo-christianisme en particulier, celui de la « lieutenante épiphany », qui permet, pour le dire en bref, d'articuler le domaine du visible à celui de l'invisible tout en respectant les droits de l'invisible.
- 5 Le sixième chapitre traite d'une histoire de la dérive vers l'insignifiance de l'image de Dieu le père vieillard dans l'art chrétien d'Occident. C'est une attention critique, à l'usage chrétien des images picturales de Dieu en général. Il est grand temps d'apprendre à se passer de celle de Dieu le Père en vieillard, du moins entre croyants, dans l'Église ainsi que dans le dialogue interreligieux. Cette image est d'apparition tardive dans l'histoire de l'art chrétien. Elle est litigieuse et n'a jamais fait l'unanimité parmi les croyants des monothéismes abrahamiques. Sa justification théologique est précaire ; seul l'Un de la Trinité a pris chair, et l'on ne saurait considérer que toute métaphore anthropomorphe est bonne à mettre en image et mérite de l'être sous prétexte qu'elle est d'origine biblique.
- 6 Le septième chapitre traite de la compassion de Dieu le père dans l'art occidental (xiii^e-xvii^e siècles). Y a-t-il place en Dieu pour la compassion, pour une quelconque souffrance ? Les premières marques sont sur le visage dont les signes supposent deux conditions : que l'art religieux se soit ouvert à la représentation de la souffrance et qu'il ait créé une image du père. Il faudra des siècles pour que l'art chrétien remplisse la première. La seconde condition requise concerne la représentation de Dieu le père. À de rares exceptions près, elle est restée strictement christique, mieux vaudrait dire christomorphique, pendant le premier millénaire.
- 7 Le huitième chapitre traite de la compassion de la Trinité dans l'art flamand du xv^e siècle. L'art du Moyen Âge est sans doute susceptible de contribuer à la réflexion des théologiens sur le rapport entre Dieu, ou l'idée que l'on s'en fait, et le sens que peut avoir la souffrance des hommes. Il n'est pas exagéré de dire que ce motif subvertit une conception trop simple de la toute-puissance de Dieu. Il constitue en effet le sujet principal d'une *imago pietatis* offerte à la contemplation des fidèles, faisant appel à leurs sentiments de compassion en leur montrant la compassion de la Trinité en une synthèse visuelle qui, certes, prêtait le flanc au grief d'anthropomorphisme abusif : sans

doute succombera-t-elle à la critique, du jour où la figuration de l'Esprit Saint en homme deviendra litigieuse et se fera condamner.

- 8 Le neuvième chapitre interroge la Trinité à l'heure de la mort à la fin du Moyen Âge (milieu du XIV^e - début du XVI^e siècle). Le panorama dressé traite de trois catégories d'objets présentés comme le lien entre la Trinité et la mort. Il rappelle que la dévotion des fidèles envers la Trinité n'a cessé de se généraliser en Occident au cours des derniers siècles du Moyen Âge. La Trinité ne resta pas prisonnière des intérêts et des curiosités théologiques des clercs. Au contraire, on peut parler d'une « popularité » croissante de ce mystère à partir du XII^e siècle. L'examen du dossier iconographique ne confirme pas, mais infirme plutôt, l'idée d'un Dieu terrible. Certaines images de la Trinité, en particulier celles qui comportent le motif du Christ de pitié, ont compté parmi les images plutôt rassurantes de Dieu ; c'est du moins ce que suggère leur présence en contexte funéraire.
- 9 Le dixième chapitre se veut à la fois historique, méthodologique et théologique. Il a en effet une triple visée : réinsérer la Trinité du sanctuaire de Ghiffa (petit bourg près de Verbania, sur le lac Majeur, dans le Piémont, en Italie) dans l'ensemble des images similaires dont elle dépend et par rapport auquel elle marque aussi son originalité, et décrire les grandes lignes de son histoire. La désignation et la signification d'une famille d'images, de la Trinité à l'autel, émergent selon les principaux genres d'art (fresques, miniatures, panneaux). Sa diffusion et son rayonnement, puis son déclin, sauf précisément dans la région de Ghiffa, permet d'évaluer autant que faire se peut sa légitimité théologique. Comment le clergé et les fidèles ont-ils interprété ces fresques, miniatures et panneaux ? La réponse, difficile à donner, ne satisfait pas les curiosités. Certaines hypothèses sont convoquées : l'association Trinité-eucharistie fut familière aux théologiens médiévaux. Que la Trinité soit impliquée dans le déroulement de la messe, à la fois comme destinataire de la prière eucharistique et comme acteur indivis de la transsubstantiation, tout cela ne soulève pas de problème théologique particulier.
- 10 Le onzième chapitre analyse quelques effets iconographiques de la pensée de Luther. Deux aspects de la réception des images religieuses ne nous sont en général connus que de manière indirecte, faute de textes assez explicites : 1. Le vécu qu'elles suscitent chez les fidèles ; 2. Le jugement qu'un théologien ou un pasteur peuvent être amenés à formuler à son égard, s'agissant du caractère traditionnel ou insolite de son type, de sa conformité au dogme ou de son éventuelle hétérodoxie, du rôle positif qu'elle peut remplir dans la catéchèse ou au contraire des risques que sa diffusion paraît faire courir à la foi des fidèles. La critique de Luther n'a pas imposé partout à ces images un brutal coup de frein : elle venait trop tard pour cela, et l'on ne doit pas lui prêter d'autre pouvoir que celui d'avoir convaincu les artistes de la mouvance luthérienne, si besoin en était encore, de ne pas reprendre ces types iconographiques.
- 11 Le douzième chapitre évoque l'évolution du rôle de la figure de Dieu le Père, inscrite en bonne place dans beaucoup d'images du pressoir mystique. C'est au cours du XV^e siècle qu'elle y fait son apparition. Le chapitre traite de quelques notations et hypothèses relatives à Dieu dans son lien au pressoir. Il demande comment en rendre compte sans y projeter des significations étrangères aux intentions des artistes et des fidèles d'antan. L'aspect particulier du pressoir n'ayant encore jamais été étudié pour lui-même, est entraîné dans la tendance à convoquer l'effigie du Père. Nul automatisme, car bon nombre de pressoirs continuent de se passer d'elle. Pour la fin du Moyen Âge, une collation sur le saint sacrement, de haute teneur en image, distingue trois forts

pressoirs ; celui de la prière au jardin des Oliviers, celui de la colonne de la flagellation, et enfin celui de la croix. Mais ce sont les Juifs qui figurent, et non Dieu le Père. Il est vrai que traiter Dieu de bourreau de son fils eût paru blasphématoire. Une chose de dire que Jésus est « l'objet de son courroux », une autre de traiter le père de bourreau. Mais l'image du père tournant la vis du pressoir fait-elle autre chose ? Une œuvre singulière peut aider à comprendre la transition entre la présence de « bénédiction » et la présence active du Père. Le tableau-épitaphe de la famille Stör, à Saint-Laurent de Nuremberg, est daté de 1479. C'est, sauf erreur, la première représentation du pressoir qui s'accompagne d'une description détaillée de l'administration et de la distribution de l'eucharistie. Bien des éléments du tableau trouvent là leur interprétation, sinon leur mention explicite : Dieu oubliant sa qualité de Père, frappant de sa main, détournant les yeux, immolant son fils, lequel devient de ce fait nourriture eucharistique. Entre ces textes et les tableaux, il y a plus qu'une complicité. Et des influences, dans les deux sens : des sermons sur les images, et vice versa.