Pierre Gibert, Quand les peintres lisaient la Bible. L'exégèse des peintres à la Renaissance

Montrouge, Bayard, 2015, 300 p.

François Böespflug

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/assr/28241>

DOI : 10.4000/assr.28241

ISSN : 1777-5825

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 314

ISSN : 0335-5985

Référence électronique

François Böespflug, « Pierre Gibert, Quand les peintres lisaient la Bible. L'exégèse des peintres à la Renaissance », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 176 | octobre-décembre 2016, mis en ligne le 17 juillet 2017, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/assr/28241> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/assr.28241>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2020.

© Archives de sciences sociales des religions

Pierre Gibert, Quand les peintres lisaient la Bible. L'exégèse des peintres à la Renaissance

Montrouge, Bayard, 2015, 300 p.

François Boespflug

RÉFÉRENCE

Pierre Gibert, Quand les peintres lisaient la Bible.

- 1 Pierre Gibert est un théologien jésuite spécialiste des textes bibliques et auteur de nombreux livres d'exégèse. On peut citer ceux retenus dans le « Du même auteur » du livre : *La Bible, le Livre, les livres*, 2005 ; *L'Inconnue du commencement*, 2007 ; *L'invention critique de la Bible, xv^e-xviii^e siècle*, 2010 ; *Comment la Bible fut écrite. Introduction à l'Ancien et au Nouveau Testament*, 2011 et *La miséricorde* en 2014. Il a été professeur d'exégèse de l'Ancien Testament à la Faculté de théologie de Lyon et enseigne au Centre Sèvres (facultés jésuites de Paris). Sa riche bibliographie ne comportait encore aucun ouvrage consacré à l'analyse de « l'exégèse picturale » de la Bible, c'est-à-dire à l'interprétation des textes bibliques par les peintres. L'auteur propose de traiter « l'exégèse biblique des peintres » (p. 16) et consacre un chapitre à la question, « Exégèse, vous avez dit exégèse ? ». Ce livre est donc une première sous sa plume. Il tient à la fois du « livre de science » et du « beau-livre ». Il comporte en effet les reproductions de soixante-sept œuvres d'art provenant d'une période qui couvre la fin du *Quattrocento* (Mantegna, Bellini), le *Cinquecento* (Michel-Ange, Tintoretto, Bassano, Tiziano, Véronèse) et la première moitié du siècle suivant, période qui se caractériserait, si l'on en croit le titre, par un rapport privilégié des artistes à la Bible, du fait de l'imprimerie et du changement que cette invention aura pu apporter à sa lecture.
- 2 Disons-le d'emblée, l'ouvrage de Pierre Gibert est à la fois touchant, surprenant et décevant. C'est une promenade rendue attachante, assurément, par les artistes qu'elle

donne de rencontrer et des nombreux problèmes captivants qui sont soulevés, qui vont du renouvellement de l'art de peindre, dans le sillage de Mantegna et de Bellini, à la position des principaux réformés, Luther et Calvin, à l'égard des images, en passant par les nouvelles convictions esthétiques que la foi en l'incarnation a éveillées en matière de réalisme, et l'influence des *Exercices* de saint Ignace sur les peintres. Mais outre un bon nombre d'imperfections de détail, il souffre de défauts structurels portant à la fois sur son élaboration concrète et plus encore sur la définition de son objectif principal.

- 3 S'agissant de sa construction, on s'attendrait à ce que les œuvres reproduites soient avant tout des tableaux inspirés d'une page de la Bible, permettant de ce fait d'examiner comment les peintres la lisaient. Or, une proportion non négligeable d'entre elles n'ont qu'un rapport lointain à l'illustration de la Bible. On cherche vainement leur liste. Autre absence dommageable, l'auteur ne fournit quasiment jamais d'indications précises sur la technique, le support et les dimensions des œuvres – dans un livre sur des œuvres d'art, cette négligence nuit à la perception de leur destination première, inséparable de leurs dimensions. Par ailleurs, on s'étonne de l'absence d'un index des citations bibliques, doublement étrange en raison de la spécialité de l'auteur et de l'objet de sa recherche. Pour ce qui est enfin de la bibliographie, on comprend aisément qu'elle puisse être sélective. Néanmoins l'absence de certains titres incontournables pour qui s'intéresse à cette période de l'art chrétien est vraiment surprenante. L'introduction est pesante et presque décourageante à force de précautions oratoires. Parvenu à la page 44, le lecteur n'a toujours pas été invité à examiner la teneur biblique d'un seul tableau. Et à la page 100, il se demande s'il a bien compris le titre du livre, tant sont rares les passages montrant comment les peintres, concrètement, ont lu la Bible, et rares les peintures qui ont un lien direct avec *une page* de la Bible.
- 4 Mais indépendamment des lenteurs rédactionnelles et des carences techniques, c'est sur la définition de son objet que l'ouvrage est le plus défaillant. En raison de son titre fort, le lecteur attend de l'auteur d'être éclairé sans tarder sur ce qui caractérise une œuvre d'inspiration biblique et sur les modalités de la lecture de la Bible par les peintres du *Cinquecento*. Non seulement cela n'est pas fait, mais l'ouvrage mélange sans cesse les tableaux directement inspirés d'une page biblique précise, lesquels au total ne constituent pas même le quart de l'échantillon, et ceux qui n'en proviennent que de façon très indirecte, ne méritant pas vraiment d'être qualifiées de scènes bibliques dans la mesure où ce sont plutôt des « sommes figuratives de la doctrine chrétienne », comme la Vierge au manteau, saint Luc peignant la Vierge, Saint Jérôme dans son cabinet de travail retirant l'épine de la patte du lion, sans parler des tableaux consacrés à des épisodes de l'histoire de l'Église, quand ce n'est pas à des scènes mythologiques.
- 5 Pierre Gibert paraît adhérer pleinement à certains poncifs concernant notamment la création artistique. Tel celui qui consiste à répéter que la diffusion des images parmi les chrétiens serait le résultat ou le symptôme d'« un insurmontable besoin d'images », expression reprise à l'identique p. 47 et 273, dont on est en droit de se demander si, où, quand et comment il a commencé de s'exprimer et comment ce besoin serait venu à bout d'interdits récurrents (p. 47). À cet irrépressible « besoin » correspondrait à point nommé, autre poncif, la créativité des artistes. Complice *nolens volens* des certitudes de la Renaissance, et de la haute idée que les artistes ont d'eux-mêmes depuis lors, Pierre Gibert estime indiscutable qu'ils soient avant tout des créateurs (p. 42), porteurs d'une « irrésistible pulsion créatrice » (*sic*, p. 48). Qu'ils passent d'abord ou aussi leur temps,

comme le savent tous les spécialistes de l'histoire de l'art, à regarder, enregistrer et à imiter en modifiant, que ce soit la nature créée, ou les « créations » de leurs prédécesseurs ou concurrents, l'auteur semble vouloir l'ignorer complètement.

- 6 Une des thèses récurrentes du livre est que la nouveauté de l'art de la Renaissance consisterait pour l'essentiel en une conquête du « réalisme », concept opposé au « hiératisme » de l'esthétique gothique (p. 92), supposé « figé » (p. 97) pour les besoins de la cause. Le mot réalisme revient sans cesse sous la plume de l'auteur, sans nuances ni objections, comme un concept omniexplicatif. Lui seraient imputables, en particulier, deux aspects de la peinture de cette époque : les nudités, et l'expression de la souffrance. Ce qui peut être discuté.
- 7 Sur la nudité de l'Enfant Jésus dans les bras de la Vierge chez Fra Angelico et quantité de peintres ultérieurs, l'auteur ne se fait pas l'objection qu'aucune mère au monde ne tient son enfant complètement nu, le sexe bien visible, au mépris de la pudeur et des courants d'air. Si les peintres s'en étaient tenus au réalisme, ils auraient habillé l'Enfant. Lire dans sa nudité l'engagement de l'art dans une « théologie nouvelle », à savoir la « théologie de l'incarnation » (p. 86), annonciatrice d'un « nouvel âge de la chrétienté » (p. 87), nous paraît à la fois méprisant pour l'art médiéval et un peu candide. Car la foi dans l'incarnation n'a pas l'exhibition de la nudité ni du sexe viril comme pièce à conviction : l'humanité de l'homme n'est d'ailleurs pas synonyme d'assomption d'un corps sans plus, comme l'animalité chez les animaux, mais implique dès la naissance d'avoir un *corps vêtu* – même chez les hommes préhistoriques. Par conséquent la nudité de l'Enfant Jésus comme celle du Christ en croix, ont d'autres raisons d'être que la conquête du réalisme.
- 8 La supposée césure entre l'art du *Cinquecento* et l'art médiéval est aggravée jusqu'à l'artificiel dans le livre de l'auteur, quel que soit le domaine qu'il aborde. Ainsi, certaines préoccupations de saint Ignace, en particulier celle d'avoir à se souvenir des Trois Personnes divines regardant l'univers et décidant de l'Incarnation (p. 196), s'enracinent dans une famille d'images médiévales documentée et bien étudiée, dont cette pensée ignacienne procède, celle du « Conseil de la Rédemption », comme je l'ai évoqué dans *Le Dieu des peintres et des sculpteurs. L'invisible incarné*, en 2010. La plupart des notations d'Ignace de Loyola ont une préhistoire iconique médiévale. Les pages sur Luther (p. 219-231) conduisent l'auteur à des oppositions discutables, comme celle entre les esthétiques respectives de Dürer, déclaré « de son époque », et Cranach, « encore médiéval » (p. 224), voire fausses, comme celle qui laisse entendre que l'art de Dürer se caractériserait par « une appartenance exclusive à l'esprit de son temps » et serait « sans écho avec l'art médiéval » (p. 226) – sa Trinité de 1511, une gravure qui a fait le tour de l'Europe en très peu d'années, plonge au contraire des racines profondes dans l'art de la fin du Moyen Âge comme je l'ai montré par ailleurs (*Moreana*, déc. 2006 mars-juin 2007). Qualifier le calvinisme de confession chrétienne « plutôt réservée sur l'image religieuse » (p. 52) est en contradiction avec le chapitre I, 11 de *L'Institution Chrétienne* de Calvin... Une telle assertion est difficilement compatible, d'ailleurs, avec ce que l'auteur appelle plus loin « l'impitoyable iconoclasme » de Calvin (p. 125).
- 9 L'ouvrage de l'auteur peut être rapproché sous un angle imprévisible et néanmoins précis, d'autres tels les *Le Temps des cathédrales : l'art et la société (980-1420)*, et *Saint Bernard : l'art cistercien* de Georges Duby, *Un Moyen Âge en images* de Jacques le Goff, les ouvrages sur le paradis de Jean Delumeau (dont *Une histoire du paradis. Le Jardin des délices*) ou de Christine Klapisch-Zuber, *Le voleur de paradis. Le Bon Larron dans l'art et la*

société (XIV^e-XVI^e siècles), mais aussi *Mon musée imaginaire, ou les chefs-d'œuvre de la peinture italienne* de Paul Veyne : autant de savants réputés, ayant en commun de n'être pas des historiens de l'art et d'avoir pourtant publié, non pas seulement un ou plusieurs livres accompagnés d'illustrations, mais un livre ou plusieurs livres de synthèse où, sortant de leurs spécialités respectives, ils explorent la zone limitrophe entre elles et la tradition de l'art chrétien, ce qui est tout autre chose que de se laisser « illustrer » par son éditeur. Tout se passe comme si une vie d'étude pouvait se permettre cet écart à valeur heuristique et gagnait à se conclure par une manière de dialogue à la fois curieux et gourmand.

- 10 S'agit-il vraiment d'un écart, au fait, ou bien de la vérification par eux-mêmes, du fait de leur expérience, de ce que le travail des historiens ne peut pas se passer durablement des bons et loyaux services de cette forme de science que l'on appelle l'iconographie ? Elle est désormais considérée comme une discipline scientifique de plein droit, même si on a longtemps pu la qualifier de « science auxiliaire » de l'histoire, au sens d'un chapitre supplémentaire facultatif ayant valeur d'ornement plus que de complément souhaitable, et la tentation n'a pas toujours été repoussée victorieusement, de la traiter avec condescendance, comme servante plutôt que comme une partenaire, si ce n'est comme une bonne à tout faire. Les auteurs nommés ne sont pas suspects de la sous-estimer. Au contraire, leurs livres d'histoire de l'art sont pour ainsi dire autant d'hommages rendus à l'iconographie chrétienne comme à une dame de haut rang, auprès de laquelle il y a beaucoup à apprendre.
- 11 Dans ces ouvrages, il est clair que les auteurs se font plaisir, dans un climat de liberté, ce dont on ne peut que se réjouir. Mais le résultat n'est pas garanti : au-delà du plaisir personnel que leur rédaction aura procuré à leur auteur, certains sont éclairants et utiles, d'autres laissent à désirer et font penser à ce que Carlo Ginzburg, célèbre critique d'art italien, professeur à l'École Normale Supérieure de Pise, appelait « l'iconographie du dimanche » ou « l'iconographie sauvage » dans son *Enquête sur Piero della Francesca*, de 1983, notamment en raison du caractère discutable des catégories utilisées et aventureux des affirmations, du manque de clarté de leur objectif comme de leur méthode, et du caractère à tout le moins éclectique de leur documentation. J'avais moi-même évoqué les enjeux de ce débat dans « Histoire de l'art et théologie, le cas français », publié dans *Perspectives*, 2010-2011/2, consultable en ligne depuis août 2014 : <http://perspective.revues.org/1081>.
- 12 L'ouvrage de Pierre Gibert a les inévitables attraites et aspérités d'un ouvrage très personnel, méritant pour finir une réaction personnelle élargissant le débat. L'auteur est convaincu que les règles édictées par l'Église ne peuvent que limiter la sacro-sainte créativité des artistes, à l'inverse de ce que disait pertinemment André Gide, à savoir que « l'art naît de contraintes, vit de luttes et meurt de liberté ». Le signataire de ces lignes, partageant le constat expérimental de Gide, est persuadé que c'est le caractère évasif et pas trop général des normes ecclésiales, aggravé par une perte progressive de l'art de formuler des cahiers des charges, qui finit par favoriser l'arbitraire de l'art religieux et conduire de proche en proche à la situation de confusion et d'indécision dans laquelle se trouve présentement l'art d'inspiration chrétienne, ce qui n'est plus un secret pour personne. La perception de l'œuvre d'art que promeut le livre, comme essentiellement « originale et unique », voire « absolue », est à notre avis indéfendable. L'opposition entre « originalité » et « reproduction à l'identique » est évidemment beaucoup trop simple et ignore complètement qu'une œuvre d'art a un sujet, un

schéma de composition, des motifs et un style. Il s'agit donc de bien comprendre et de parvenir à détecter en quoi une œuvre peut raisonnablement nourrir la prétention d'être originale, et de chercher à cerner si elle l'est par son sujet, son schéma organisateur, l'un ou l'autre de ses motifs ou son style, étant entendu qu'il est rarissime qu'un artiste puisse se targuer de l'être sous les quatre aspects.

- 13 Ce qui est sûr, et peut aisément être prouvé en particulier à l'époque concernée par ce livre, c'est que les artistes du *Cinquecento*, ont eu beau être en quête d'originalité, ils n'ont cessé de s'informer les uns des autres et de s'abreuver à la source intarissable des œuvres qui les ont précédées, si bien que pour chaque sujet biblique, la chance d'un artiste d'être original est *a priori* faible – il fallait s'en inquiéter, en donnant quelques exemples de textes bibliques avec leurs traditions artistiques respectives : c'est ce qui manque totalement dans le livre, dont il est permis de dire que le titre ne fournit pas ce qu'il paraît promettre, quoi qu'il en soit du charme que l'on peut éprouver à rôder avec l'auteur autour des figures majeures de cette période en réfléchissant à leurs rapports à l'art.