Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

Hors-série 2 | 2010

L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin

L'histoire de l'art est une histoire de prophéties

Giovanni Careri

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/328>

DOI : 10.4000/imagesrevues.328

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Giovanni Careri, « L'histoire de l'art est une histoire de prophéties », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 2 | 2010, mis en ligne le 01 février 2010, consulté le 03 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/328> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.328>

Ce document a été généré automatiquement le 3 février 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'histoire de l'art est une histoire de prophéties

Giovanni Careri

- 1 La première illustration de cet article est un montage composé de la moitié de l'une des lunettes de la Chapelle Sixtine (1508-1512) et d'une photo d'une scène de *En attendant Godot* de Samuel Beckett, une production canadienne de 2003 (fig. 1).

Fig.1. Michel Ange, *Aminadab*, ca 1508-1512, fresque (lunette), Rome, Chapelle Sixtine ; photo d'une scène de *En attendant Godot* de Samuel Beckett, mise en scène Lorraine Côté, interprétée par Jack Robitaille (Vladimir) et Jacques Leblanc (Estragon), créée le 17 janvier 2006 à Montréal, photo de Jean-François Landry.

- 2 Enfermées dans le cadre, selon le dispositif comparatif de la double projection, typique du cours canonique d'histoire de l'art depuis Hermann Grimm et Heinrich Wölflin, les

deux parties de l'image se répondent pourtant bien autrement : elles ne signalent ni la dérivation ni l'opposition formelle ou stylistique, mais le partage d'une posture, d'une formule gestuelle pathétique – une *pathosformel* de l'attente.

- 3 Avançons l'hypothèse que la partie la plus récente du montage, la photo de Vladimir et Estragon, fait apparaître un aspect de l'Ancêtre du Christ qui était resté dans l'ombre, cet aspect, soudain mis en lumière par le montage, pourrait correspondre à ce qui, dans cette image du passé, concerne le temps présent, notre Maintenant. « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. »¹. Produire cet éclair signifie pour Benjamin répondre « aux vers de Dante qui dit : c'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle »².
- 4 Rappelons – pour éviter tout malentendu – que dans ces textes Benjamin se sert du mot image (*Bild*) non pas pour décrire un tableau, un dessin ou toute autre image visible mais pour désigner une construction historique soudain remplie de sens. De sorte que si nous voulons transposer cette conception très particulière de l'image dans le domaine des images proprement dites, il nous faudra user de quelques précautions et surtout ne pas oublier la dimension proprement « construite » de chaque « constellation ». Dans le domaine du visible nous nous proposons d'envisager l'image benjaminienne selon le mode opératoire du *montage*, dont l'une des vertus est de pouvoir mettre en contact l'Autrefois et le Maintenant comme cela est le cas dans notre diapositive.
- 5 Si aujourd'hui j'essaie d'envisager la Chapelle Sixtine selon les principes d'une histoire de l'art depuis Walter Benjamin, c'est d'abord parce qu'elle réunit en un seul ensemble le temps des origines de l'histoire chrétienne (l'Autrefois de la Genèse, des prophéties, des Ancêtres du Christ...) et son accomplissement dans le Maintenant du *Jugement Dernier* (fig. 2).

Fig.2 Chapelle Sixtine, Rome

- 6 Autrement dit, si l'on adopte un point de vue attentif aux temps de l'histoire et à leurs processus d'entrelacement, de contraction et d'accélération, la Sixtine devient une image dans laquelle l'Autrefois rencontre le Maintenant pour former une constellation. Elle relève donc du montage sans qu'on ait à lui ajouter des images qui ne lui

appartiennent pas. Lorsque j'étends la construction de la « constellation » dans laquelle sont pris les *Ancêtres du Christ* de la Sixtine au-delà du XVI^e siècle jusqu'à la pièce célèbre de Samuel Beckett, j'accomplis un pas de plus, qui n'aurait aucun sens s'il ne rentrait dans le montage des temps déjà à l'œuvre.

- 7 L'hypothèse, je le répète, est que le propre de ce dernier « pas », est de faire apparaître la Chapelle Sixtine comme une image qui « vise » notre présent, tout en sachant qu'elle possède déjà une dynamique temporelle orientée vers le présent du *Jugement dernier*, un présent ou plus exactement un temps de l'imminence particulièrement tendu dans le cas de la Chapelle Sixtine³. Mais considérer la Chapelle comme un ensemble présuppose que le dernier élément réalisé puisse rétroagir sur les éléments plus anciens en les modifiant profondément, comme cela arrive lorsque la scène finale d'un film change le sens de celles qui l'avaient précédée. Ainsi le *Jugement dernier* (1535-1541) reconfigure les temporalités propres à la voûte (1508-1512) et aux fresques des parois (1480-1482). Selon cette perspective, la Chapelle Sixtine est un ensemble dans lequel le temps des origines (*Genèse*), de la fondation (*Histoires de Moïse et du Christ*), et de l'accomplissement (*Jugement dernier*) ne sont pas indépendants, mais interdépendants dans un dessein unitaire qui suit les grandes lignes de l'histoire du salut bâties par saint Augustin. Les textes du Père de l'Église ne sont pas la « source textuelle » des fresques, ils constituent plutôt une sorte de fondement doctrinal idéologique et philosophique un modèle d'historicité que les fresques ont pris en charge de manière autonome, et spécifique au domaine des images, c'est-à-dire selon le mode du *montage*.
- 8 Chacun des cycles peints se greffe sur le précédent et en explose, pour ainsi dire, les cadres spatio-temporels. Ainsi dans la *Voûte* s'entame une déstructuration partielle de la spatialité des fresques des parois, alors que dans le *Jugement dernier* la construction spatio-temporelle de la *Voûte* est conduite hors d'elle-même dans une véritable catastrophe de l'espace et du temps propre à l'*istoria* albertienne. Ce qui est en jeu dans tous ces « sauts » est d'abord le passage entre une forme de narration typologique qui présente les événements de la vie de Moïse comme préfiguration de ceux qui ont marqué la vie de Jésus à une forme de récit qui se présente accompagnée d'un imposant cadre exégétique et prophétique ouvert sur toute la durée de l'histoire chrétienne et notamment sur son avenir. Les Prophètes et les Sibylles ne révèlent pas aux spectateurs le sens des signes qu'ils sont en train de déchiffrer, ils se limitent à indiquer que tout ce qui se trouve encadré par leurs imposantes figures doit être regardé comme une annonce. Sur le plan de la construction de l'espace, cela correspond à une expansion de tout ce qui encadre aux dépens de tout ce qui est encadré et à une perte conséquente de l'autonomie de la forme propre aux *istorie* du Quattrocento.
- 9 Dans le passage entre la *Voûte* et le *Jugement Dernier* le temps de l'histoire est enfin précipité dans le « maintenant ». Le *Jugement Dernier* est composé comme une action en train de se faire devant nos yeux, l'espace, par conséquent, change une nouvelle fois radicalement de nature, il s'agit d'un espace qui n'est pas donné *a priori* mais conquis sur la surface par les mouvements des corps comme dans un bas relief sculpté, *per via di levare* (fig. 3).

Fig. 3 Michel Ange, *Le Jugement dernier*, ca 1508-1512, fresque, Rome, Chapelle Sixtine, et Michel Ange, *Bataille des Centaures*, ca 1492, détail, Casa Buonarroti, Florence.

- 10 Cet espace-temps se présente selon les modes inchoatifs d'un *non finito*, principe formel particulièrement adapté à représenter les processus en cours de la résurrection des corps et du jugement. Le *Jugement dernier* assigne le spectateur à une position qui n'a plus rien de la maîtrise accordée à celui qui occupe le point de vue construit par la perspective centrée de l'*istoria* albertienne ni à celui que la structure de la voûte incite à l'exégèse (fig. 4).

Fig.4. Michel Ange, *Chapelle Sixtine*, ca 1508-1512, Perugino, *Remise des clefs*, et Cosimo Rosselli, *La Cène*, 1480-1482, Chapelle Sixtine.

- 11 La distance du passé au présent qu'autorisait le dispositif typologique des fresques du Quattrocento, comme aussi le dispositif d'annonce prophétique propre à la voûte, s'annulent dans le *Jugement dernier* où tous les passés sont écrasés sur la surface unique d'un espace-temps qui se contracte et commence à finir .
- 12 Les *Ancêtres du Christ*, auquel appartient la figure assise que nous avons mis en exergue avec Vladimir et Estragon, sont situés à l'intérieur de l'encadrement de la voûte, dans des espaces réduits en forme de lunettes et de voiles triangulaires (fig. 5).

Fig.5. Michel Ange, Détail de la voûte de la Chapelle Sixtine.

- 13 Malgré leur proximité aux figures inspirées des Prophètes et des Sibylles, ces personnages semblent occupés par des tâches matérielles ou les activités nécessaires à la subsistance : le sommeil, l'allaitement, le repas et le travail – le tout étant dominé par une dimension d'inertie mélancolique. Dans le contexte de la fonction de présentation prophétique propre à l'encadrement de la voûte, les Ancêtres semblent incarner une instance de distraction : s'agit-il d'une population désintéressée au déchiffrement des prophéties, insensible au sens de la grande histoire qui se déploie sur la voûte, tout occupée qu'elle est des petits faits de la vie quotidienne ? Sur le plan de l'organisation tensive de l'espace de la voûte, le cycle des *Ancêtres* se présente comme une zone de distension qui accentue, par contraste, l'élan vertical soutenu par les Prophètes, les Sibylles et les *ignudi* (fig. 6).

Fig.6. Michel Ange, voûte de la Chapelle Sixtine.

- 14 Sur le plan de l'organisation de l'espace, on peut comparer l'écart entre la grande histoire et la petite à ce qui se produit dans certaines prédelles où les anecdotes et les petits récits de la vie du saint sont situés à proximité du cadre, dans des espaces

restreints à la base de la scène principale. Le modèle de la prédelle peut nous aider à mieux saisir l'écart stylistique entre la modalité héroïque de la représentation des prophètes et des sibylles et la modalité humble de la représentation des Ancêtres du Christ⁴. Mais les activités de ces familles doivent être comprises dans l'économie globale de la construction de l'histoire chrétienne.

- 15 L'accès le plus évident à l'identification des Ancêtres nous est offert par leurs noms, inscrits en lettres capitales dans les plaques disposées au centre de chacune des lunettes (fig. 7).

Fig.7. Michel Ange, lunette avec les Ancêtres du Christ (*Aminadab*).

- 16 Il s'agit de la liste rédigée par l'auteur de l'Évangile de Matthieu dans la toute première page de son livre. La présence de ces noms de rois et de patriarches de la lignée d'Abraham et de David dans un ensemble de fresques qui relie l'histoire chrétienne à l'histoire d'Israël n'a rien d'étonnant, mais la relation entre les noms et les figures constitue une véritable énigme. D'une part, en effet, personne n'a réussi à nommer de façon convaincante les Ancêtres dans des scènes où apparaissent plusieurs noms et plusieurs figures, d'autre part, personne n'a pu rendre compte de l'aspect des figures elles-mêmes (fig. 8).

Fig.8. Michel Ange, lunette avec les Ancêtres du Christ (Roboam, Abias).

- 17 La tentative la plus singulière a été menée par Edgar Wind selon lequel la traduction latine du nom hébreu de chaque Ancêtre renvoie à un passage de la Bible où l'on peut trouver l'explication de la posture de la figure : « Le nom d'Aminadab avec lequel la

série commence est associé à l'image d'une jeune femme qui se peigne alors qu'un homme assis observe inactif l'espace devant lui. Aminadab est traduit *populus meus* ("mon peuple") et ces mot se trouvent dans le livre de Jérémie : "une vierge oublie-t-elle ses parures, une fiancée sa ceinture ? Mon peuple m'a oublié depuis des jours sans nombre (Jérémie 2, 32)"⁵. Le couple représenterait donc pour E. Wind le vice de l'attachement aux biens terrestres et l'oubli du divin. L'ensemble des Ancêtres serait pour lui composé des allégories des vices et des vertus dont la traduction du nom révèle le sens. Frederick Hartt a pratiqué la même méthode en parvenant à des résultats opposés : Aminadab serait une préfiguration du Christ et la jeune femme un type de la vierge Marie⁶. Les deux interprétations partagent un présupposé commun qui fait du nom et de l'écriture le signe actif et dominant, et de la figure le signe passif et déterminé.

- 18 Est-il possible de soustraire la figure à cette forme de logocentrisme et de lui restituer une marge d'autonomie plus importante ? Le montage anachronique (voir fig. 1) avec la pièce de Beckett peut, à ce stade de l'analyse, intervenir avec un effet libérateur puisqu'il détache en quelque sorte Aminadab de son nom et le tire vers sa figure. Autrement dit l'ombre dans laquelle Aminadab était enveloppé était l'effet d'une opération critique qui accordait au nom le rôle déterminant alors que l'aspect que le montage anachronique éclaire remet au centre de l'attention son attitude d'attente.
- 19 À ce niveau de l'analyse, le montage a un simple effet de recentrage théorique : un effet susceptible d'infléchir le cours de l'analyse et de la relancer mais en aucun cas de la clore. Il nous faut en effet tout recommencer en essayant de laisser parler la figure dans la langue des images sans pour autant effacer le nom. Pour ce faire nous pouvons revenir à la liste des noms des Ancêtres avec des questions nouvelles, des questions d'anthropologie de la parenté. En effet la généalogie de Joseph qui ouvre l'Évangile de saint Matthieu n'est pas la description objective du système patriarcal hébreu de transmission du nom selon une lignée masculine dépositaire du rang de la prêtrise et de la royauté mais bien une idéologie de la parenté : une construction qui permet la transmission du nom et des valeurs qui lui sont associés malgré l'interruption de la parenté charnelle. Jésus en effet n'est pas le fils de Joseph et sa paternité divine est loin d'être un détail puisqu'elle fonde la religion chrétienne en la différenciant de la religion des Hébreux. Inscrire le nom du Christ dans la lignée d'Abraham et de David est une opération idéologique dans la mesure où elle parvient à tenir ensemble deux régimes de parenté inconciliables : la parenté divine et la parenté charnelle.
- 20 Les évangélistes Matthieu et Luc, écrit la théologienne suédoise Karin Friis Plum « utilisent le modèle généalogique pour démontrer qu'avec Jésus les possibilités de la généalogie ont été complètement épuisées. En effet, le christianisme sépare l'identité religieuse de la structure de parenté dominante »⁷. La jonction et la séparation entre le modèle généalogique de l'histoire (celui de l'Ancien Testament) et le modèle chrétien se joue autour de la venue du Messie. On peut donc s'attendre à ce que, dans la fresque, la légitimité prophétique de Jésus comme le Messie s'affronte à la légitimité fondée sur la généalogie charnelle incarnée par les Ancêtres. Autrement dit les Ancêtres sont nécessaires à la fondation de l'histoire chrétienne, mais ils peuvent aussi porter les marques de l'opération de rupture et de différenciation qui inaugure cette même histoire chrétienne. Sur les *Ancêtres du Christ* s'exerce une opération paradoxale : d'un côté, ils doivent être inclus dans l'histoire chrétienne pour enraciner son programme messianique dans le temps des rois et des patriarches et jusqu'au temps originaire du

premier homme, de l'autre côté, ils doivent être exclus de l'histoire chrétienne pour marquer la crise définitive du modèle de transmission charnelle qui fonde l'histoire d'Israël et la distingue du prosélytisme universel propre au christianisme. On peut alors avancer l'hypothèse que, dans la fresque, les noms se chargent de marquer la continuité avec l'histoire des Hébreux alors que sur les figures s'exerce un travail de production de la différence et de l'altérité. Puisque la rupture s'opère sur la dimension charnelle de la parentèle, dans les figures des Ancêtres on peut légitimement s'attendre à ce qu'apparaissent différentes formes d'altérité juive ayant la chair comme dénominateur commun. Je rappelle que le terme grec *sarks* désigne chez saint Paul à la fois la chair et la parenté.

- 21 Parmi les marques de la différence, on peut voir une rouelle jaune sur le bras d'Aminadab (fig. 9).

Fig.9. Michel Ange, lunette avec les Ancêtres du Christ (*Aminadab*), détail

- 22 Ce signe était imposé aux juifs depuis le XIV^e siècle dans le but de les séparer des chrétiens et d'éviter notamment qu'ils aient des relations charnelles avec les femmes chrétiennes⁸. Marquer Aminadab du signe infamant de la rouelle ne signifie pas forcément l'assigner au temps de son usage effectif : la Rome de Michel-Ange et de Jules II ; il y a, en effet beaucoup d'exemple de tableaux de crucifixions ou d'autres épisodes de la vie de Christ dans lesquels les juifs portent le *signum*. Cependant quand ce signe apparaît, c'est toujours pour signaler l'altérité des juifs et leur infamie. C'est le cas, par exemple, dans ce tableau anonyme réalisé à Mantoue autour de 1499, la *Madonna Norsa* (fig. 10), où l'on voit les effets humiliants de la victoire de la Vierge Marie sur les prétentions, jugées arrogantes, de la famille du banquier juif Daniel Norsa⁹.

Fig.10. Anonyme, *Madonna Norsa*, ca 1499, Mantoue, Église Sant'Andrea

- 23 Le statut historique d'Aminadab est complexe, le nom l'assigne aux temps reculé des Ancêtres, alors que le *signum* l'associe à un temps dans lequel le judaïsme coexiste et s'oppose au christianisme qui veut s'en différencier. On trouve une image synchrétique de l'éternel peuple juif comparable chez Érasme de Rotterdam qui se fonde à son tour sur les textes de saint Paul, toujours formulés dans les termes anhistoriques du juif éternel. Shimon Markish énumère ainsi les principaux défauts des juifs d'après Érasme : cupidité, hargne, tendance à se plaindre et à désespérer, manque de reconnaissance, esprit de vengeance, caractère rebelle et cruauté¹⁰. Certains de ces traits, notamment la cupidité et la tendance au désespoir, peuvent être reconnus parmi les Ancêtres du Christ, mais cela ne suffit pas pour comprendre d'autres éléments importants et notamment les activités destinées à la subsistance (fig. 11).

Fig.11. Michel Ange, détails de différentes lunettes du cycle des Ancêtres du Christ, voûte de la Chapelle Sixtine.

- 24 L'histoire de la « vie des images » nous suggère de chercher des représentations semblables dans des contextes comparables et notamment dans les Nativités et dans les Adorations des mages où Joseph, est parfois occupé à des tâches matérielles, figure d'articulation entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Souvent vieux, fatigué et

mélancolique, le père adoptif de Jésus est placé entre les ruines du temps ancien et les promesses du nouveau (fig. 12).

Fig.12. Sandro Botticelli, *Adoration des Mages*, ca 1475, Florence, Gallerie des Offices.

- 25 Parfois il se penche perplexe du muret qui le sépare de l'enclos dans lequel la divinité du petit Jésus est reconnue par les Rois Mages (fig. 13).

Fig.13. Urban Hutter, *Adoration des Mages*, ca 1490, Colmar, Musée d'Unterlinden

- 26 Dans d'autres représentations, il se préoccupe de la subsistance matérielle de la mère et du fils, ici, par exemple il est allé loin chercher de l'eau (fig. 14), ailleurs il répare des chaussures ou prépare le repas alors que même le bœuf et l'âne adorent l'enfant divin (fig. 15).

Fig.14. Conrad Witz, *Adoration des Mages*, 1444, Genève, Musée d'Art et d'Histoire

Fig.15. Anonyme, *Nativité*, ca 1390, Anvers, Musée Mayer van der Berg ; Enluminure d'une lettrine, *Books of Hours*, XVe siècle, Londres, British Library

- 27 Ces tableaux me semblent construits à partir d'une structure formelle comparable à celle des Ancêtres de la Sixtine : ils relèvent d'une opposition comparable de valeurs : d'un côté il a ceux qui, reconnaissant la venue de Dieu sur terre, saisissent le sens spirituel ce chaque acte de la Mère et du Fils, de l'autre côté ceux qui doutent ou hésitent à reconnaître la divinité de Jésus. Ceux-la interprètent les événements « à la lettre » et se préoccupent seulement de leur aspect matériel. Le travail et les activités nécessaires à la subsistance dans le cycle des Ancêtres sont comparables à ceux de

Joseph : ils n'ont pas une valeur neutre mais plutôt une valeur négative par rapport à la révélation de la divinité du Christ.

- 28 La torpeur mélancolique d'un grand nombre des figures des *Ancêtres* est, elle aussi, comparable à celle de Joseph (fig. 16).

Fig.16. Michel Ange, détails de différentes lunettes du cycle des Ancêtres du Christ, voûte de la Chapelle Sixtine.

- 29 S'y manifeste l'obtusité spirituelle dont les Juifs étaient accusés en raison de leur négation de l'Incarnation. L'obstination des Juifs dans l'ignorance du Messie était ridicule pour les chrétiens, même pour les plus tolérants d'entre eux, comme Érasme qui écrit : « ils se rendent compte que tout ce que leurs prophètes avaient annoncé à propos du Messie s'est accompli dans le Christ [...] ils comprennent que non seulement Dieu s'est moqué d'eux mais qu'ils sont la risée de tous les peuples du monde, ils maudissent encore aujourd'hui le Christ dans leur Synagogues et attendent une autre sorte de messie qui ne viendra jamais [...]. Et même si, en voyant leurs privations ils comprennent que la colère de Dieu pèse sur eux, leur cécité spirituelle est telle que même un si grand tourment ne peut les faire revenir à la raison »¹¹. On retrouve dans ce passage le thème augustinien de la disgrâce des Hébreux comme preuve de leur faute. Par ailleurs, leur ridiculisation nous permet de saisir le sens des aspects presque caricaturaux de certains des *Ancêtres*. C'est le cas du pèlerin qui cumule les traits de l'errance, de l'erreur et du ridicule (fig. 17).

Fig.17. Michel Ange, détail d'une lunette, Chapelle Sixtine

- 30 La torpeur des *Ancêtres* est une variante iconographique de leur cécité : une forme d'accédie qui les empêche de jouir du don de la révélation. De cette figure de la torpeur, j'ai trouvé une représentation explicite dans une vignette de la Bible moralisée où les juifs s'endorment devant Élie qui prophétise la venue de la Vierge Marie (fig. 18).

Fig.18 Vignette, Bible moralisée

- 31 Cependant, quand on s'intéresse de près à la mélancolie des *Ancêtres* on ne peut éviter de se poser de façon plus systématique la question warburghienne et panofskyenne des

schèmes iconographiques sous-jacents à la construction des images. Un bon point de départ peut être une recherche sur la relation entre les juifs et Saturne, la planète des mélancoliques. Il s'agit d'une histoire aux racines très anciennes puisque déjà Tacite dans ses *Historiae* signale la coïncidence du Shabbat avec le jour du culte de Saturne. L'historien en tire des conclusions sur la paresse des juifs qui se reposent non seulement un jour par semaine mais aussi un an tout les sept ans. Dans un article déjà ancien sur le juifs et Saturne, Eric Zafran se réfère aux textes de l'astrologue arabe Alcabitius qui au ^x^e siècle attribuait aux juifs tous les traits négatifs induits par l'influence de Saturne : avarice, fatigue, plainte, peur, irascibilité¹². Mais la tradition textuelle du lien entre Saturne et les juifs est pauvre par rapport à celle qui qu'a produite la « vie des images » de l'Europe germanique. Zafran montre comment la figure de Saturne se judaïse jusqu'à se superposer complètement à celle du juif. Dans ce *Prognosticon de 1521*, les juifs sont massacrés dès que Saturne cesse de les protéger (fig. 19), les juifs apparaissent régulièrement parmi les enfants de Saturne (fig. 20), alors qu'en Allemagne le juif usurier et le patron des mélancoliques se ressemblent et se superposent (fig. 21).

Fig.19. *Massacre des juifs*, J. Virdung, *Prognosticon*, 1521, British Library, C130bb16, fol. C. (in Eric Zafran, « Saturn and the Jews », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1979, vol. 42, p. 16-27, 9 pl.).

Fig.20. Hans Sebald Beham or Georg Pencz, *Enfants de Saturne*, in Walter L. Strauss, *The German Single-Leaf Woodcut, 1550-1600 : A pictorial catalogue*, New York, Abaris Books, 1975, 3 vol. ; détail (in Eric Zafran, « Saturn and the Jews »..., pl. 5).

Fig.21. *Enfants de Saturne*, 1369, manuscrit, Rome, Bibliothèque du Vatican, Pal. lat. 1369, fol. 144v ; *Les quatre tempéraments*, détail, ca 1450 ; *Usurier juif et sa famille*, tiré de H. Folz, *Die Rechnung Kolberger...*, 1491 (in E. Zafran, « Saturn and the Jews »..., pl. 5).

- 32 Dans les représentations de la roue de la fortune Saturne assume les traits stéréotypés du Juif (fig. 22).

Fig.22. *La Roue de la Fortune*, in Martin van Landsberg, *Almanach*, 1490, et détail (in E. Zafran, « Saturn and the Jews »..., pl. 6).

- 33 Ce processus culmine pour Zafran dans une gravure qui montre un Saturne Kronos avec le *signum* (fig. 23).

Fig.23. *Saturne*, in Peter Wagner, *Almanac*, 1492.

- 34 Il faudrait s'arrêter plus longtemps sur cette image, liée à l'accusation de meurtre rituel, comme aussi sur les représentations de l'erreur et de l'errance qui constituent le schéma sous-jacent à la figure de l'ancêtre pèlerin (fig. 24).

Fig.24. *Un juif*, tiré de J. Pfefferkorn, *Zu Lob und Ere*, 1510 ((in Eric Zafran, « Saturn and the Jews »..., pl. 7) ; *Errore*, in Cesare Ripa, *Icologia*, Milan, Editori Associati, 1992, p. 119 ; Michel Ange, détail d'une lunette, Chapelle Sixtine

- 35 À partir de la recherche d'Eric Zafran, nous pouvons nous demander si un rapprochement entre Saturne et les juifs s'est aussi produite en Italie, et dans la Chapelle Sixtine, un lieu dont la centralité pour la chrétienté ne nécessite pas de démonstration. La réponse à cette question nécessite un énorme travail de recherche que je suis loin d'avoir terminé, mais j'ai pu profiter de l'étude célèbre de R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl sur *Melancholia I* de Dürer gravure datée de 1514, soit deux ans seulement après la Chapelle Sixtine¹³ (fig. 25).

Fig.25. Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514, gravure., Metropolitan Museum, New York.

- 36 Les matériaux figuratifs et textuels sous-jacents à l'élaboration accomplie par Dürer et ceux que Michel-Ange avait à sa disposition sont en grande partie les mêmes. Parmi les figures exposées à l'influence de Saturne, Panofsky inclut des exemples tirés des fresques du Palazzo della Ragione de Padoue, originellement réalisées par Giotto mais détruites par un incendie en 1420 pour être ensuite repeintes. J'ai été frappé par la « mise en page » de la fresque, assez semblable à celle des lunettes de la Sixtine, bien que de dimensions réduites (fig. 26).

Fig.26. Giotto, fresques repeintes par Nicolo' Miretto aidé de Stefano da Ferrara et autres, *Cycle des mois*, ca 1420, Palazzo della Ragione, Padoue.

- 37 Une analyse de l'ensemble a fait apparaître des ressemblances si fortes qu'elles autorisent l'hypothèse d'une source directe pour certaines des lunettes (fig. 27, 28, 29). Il est par ailleurs vraisemblable que Michel-Ange ait pu voir ces fresques lors dans son voyage à Venise en 1494.

Fig.27. Giotto et al., *Cycle des mois*, fresques repeintes..., Palazzo della Ragione Padoue ; Michel Ange, détail d'une lunette, Chapelle Sixtine.

Fig.28. Giotto et al., *Cycle des mois*, fresques repeintes ..., Padoue ; Michel Ange, Michel Ange, détail d'une lunette, Chapelle Sixtine.

Fig.29. Giotto et al., *Cycle des mois*, fresques repeintes ..., Padoue ; Michel Ange, Michel Ange, détail d'une lunette, Chapelle Sixtine.

Au-delà de l'éventuelle identification d'une source, la ressemblance des lunettes de la Sixtine avec les fresques de Padoue nous aident à mieux saisir le sens de la forme de la présentation des Ancêtres. On peut décrire la « mise en page » des peintures du Palazzo della Ragione comme une constellation de figures typiques : la paroi supérieure où se trouvent les personnages qui nous intéressent est une encyclopédie des métiers, des tempéraments et des influences astrales comparables aux almanachs et aux gravures des « enfants des planètes ». La relative simplification des postures des Ancêtres les associe à cette tradition avec laquelle ils partagent une spatialité contrainte, la présence des métiers et la description des tempéraments. La dominante mélancolique des Ancêtres les associe à Saturne dans un cadre de présentation très proche à celui qui a été utilisé à Padoue pour exposer l'influence des planètes. Se confirme alors la thèse selon laquelle l'association des juifs à Saturne s'est aussi produite en Italie et notamment dans la Chapelle Sixtine dans l'œuvre d'un artiste qu'on considère généralement assez étranger à l'imagerie populaire des almanachs. Cette hypothèse reste à vérifier, mais elle caractérise les lunettes et les voiles qui accueillent les

Ancêtres comme appartenant à un genre d'imagerie populaire et bas par rapport au genre héroïque de la voûte.

- 38 À travers les corps saturnins des Ancêtres se manifeste une résistance à la force qui doit conduire chacun jusqu'à la résurrection, surtout si nous considérons ce moment comme celui où le ressuscité s'incorpore au Christ dans un seul « corps glorieux », selon l'expression de saint Paul (fig. 30).

Fig.30. Michel Ange, deux détails du Jugement dernier, et détails de trois lunettes, Chapelle Sixtine

- 39 Le nom que la tradition chrétienne a utilisé pour nommer cette force d'inertie est « chair », termes que nous devons opposer, dans le contexte des fresques de la Chapelle Sixtine, à celui de « corps » dans le sens du « corps glorieux » de la résurrection : le corps dans lequel le chrétien devient une seule chose avec le Christ ressuscité.
- 40 Corps est donc le nom de l'accomplissement du procès d'unification d'homogénéisation et de purification auquel vise l'histoire chrétienne du salut ; chair est le nom de ce qui se soustrait à l'instance d'unification du corps, c'est la catégorie de ce qui ralentit ce procès l'*impedimentum* qui éloigne le jour final. Chair est ce qui retenant les juifs dans leur religion et dans leurs coutumes en empêche la conversion, moment qui annoncera la recomposition finale de la *plenitudo gentium* et de la *plenitudo temporum*.
- 41 Dans le cycle des Ancêtres nous reconnaissons divers aspects de la vie selon la chair, *kata sarks*, vie de la subsistance opposée à celle qu'habite la présence de l'Esprit. Les Ancêtres sont dépositaires de cette carnalité. Charnelles sont toutes les activités de la nutrition et de l'allaitement (fig. 31).

Fig.31. Michel Ange, détails du cycle des Ancêtres, Chapelle Sixtine

- 42 Charnelle est la lascivité des femmes juives (fig. 32), charnelle est la lecture épuisante et littérale de la Bible (fig. 33), charnelle est la mélancolie qui empêche de recevoir les dons de l'esprit (fig. 34), charnelles sont les actions répétitives du travail, si elles sont soustraites au projet de salut et de rédemption (fig. 35).

Fig.32. Michel Ange, détails du cycle des Ancêtres, Chapelle Sixtine.

Fig.33. Michel Ange, détail du cycle des Ancêtres, Chapelle Sixtine.

Fig.34. Michel Ange, détail du cycle des Ancêtres, Chapelle Sixtine.

Fig.35. Michel Ange, détail du cycle des Ancêtres, Chapelle Sixtine.

- 43 Chair est peut être le nom le plus approprié pour décrire la recherche formelle, bien documentée, qui a mené à l'invention des corps inertes des Ancêtres selon une conception de la figure humaine peu étudiée par les spécialistes de Michel-Ange (fig. 36).

Fig.36. Michel Ange, études pour les lunettes de la Chapelle Sixtine, dessins à la plume, Ashmolean Museum, Oxford.

- 44 À ce stade de l'analyse la diapositive avec le montage peut intervenir à nouveau (fig. 1). Les éléments communs entre les deux parties commencent en effet à se multiplier puisque le travail permis par la soustraction de la figure à l'emprise du nom a fait apparaître chez Aminadab et chez les autres Ancêtres les éléments d'altérité qui permettent de décrire son attente comme ridiculement inutile et sa condition comme charnelle, selon le sens particulier que j'ai indiqué. Les lecteurs de la pièce de Beckett auront senti que nous approchons du thème majeur de *En attendant Godot*, œuvre dans laquelle la dimension charnelle, mortelle de l'homme se dessine à travers une confrontation extenuée et ironique avec l'eschatologie chrétienne, sur les ruines de la Seconde Guerre mondiale et avec la Shoah comme fond tragique. À ce stade de l'analyse, la partie la plus ancienne du montage projette un faisceau de lumière sur un aspect de la partie la plus récente qui était restée dans l'ombre. Les questions surgies sur la posture d'Aminadab et orientées par la définition visuelle d'une vie selon la chair font retour sur la posture de Vladimir et Estragon dans la photographie, et plus largement dans l'ensemble de la pièce (fig. 37 et 38).

Fig.37. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, création à Avignon en juillet 1978, mise en scène Otomar Krejca, interprétation Georges Wilson (Vladimir) et Rufus (Estragon).

Fig.38. *En attendant Godot*, ibid., Rufus, Estragon.

- 45 Rappelons l'épuisement d'Estragon qui ne cesse de s'allonger sur la pierre, le jeu continu de répétition des gestes et des mots, surtout quand la conversation évoque les questions métaphysiques de la fin des temps ou du sens de l'existence (fig. 39).

Fig.39 *En attendant Godot*, mise en scène par Roger Blin à la Comédie française, 1978, Jean-Paul Roussillon (Estragon), Jean-Pierre Aumont (Vladimir).

- 46 Il faut en outre prendre en considération d'autres éléments moins connus : le fait, par exemple, que dans la première version de la pièce Estragon se nommait Lévy et qu'il assume toujours le point de vue des Hébreux à propos de tous les arguments liés à l'eschatologie, alors que Vladimir prend dans ce cas le point de vue chrétien.
- 47 La pièce de Beckett peut se décrire comme la construction d'un présent non fini et tendu dans l'attente, comparable au « présent » du *Jugement Dernier* mais caractérisé par la torpeur inactive des *Ancêtres du Christ*. L'incompréhension du sens de l'histoire qu'exprime le « théâtre de l'absurde » acquiert une dimension supplémentaire si on la considère en relation avec la position des étranges familles des lunettes et des voiles de la Sixtine. Situés aux bords de l'histoire, ces corps charnels sont étrangers au programme de résurrection des corps culminant dans le *Jugement dernier*. Cette perspective de transformation ultime est fondée sur la projection fantasmatique de son propre corps dans un processus qui, niant sa mortalité, lui permet de renaître et de

s'incorporer au corps du Christ. Par rapport à ce processus, les *Ancêtres* sont nécessaires puisqu'ils assument la responsabilité de tout ce qui en retarde l'accomplissement, ouvrant ainsi un délai où se loge le temps de la vie humaine, un temps trop humain pour l'idéologie chrétienne de l'histoire qui le présente alors comme le temps de l'autre, le temps autre de la vie charnelle.

- 48 Le montage anachronique avec la pièce de Beckett acquiert à ce stade de l'analyse toute sa portée critique, puisqu'il fait apparaître que le temps des *Ancêtres* juifs est le socle de non-sens sur lequel se fonde le sens de l'histoire chrétienne fabriquée par la Sixtine (fig. 40).

Fig.40 En attendant Godot, Avignon, juillet 1978, Rufus (Estragon) ; Michel-Ange, détail du cycle des *Ancêtres*, Chapelle Sixtine.

- 49 Leur présence incongrue dans ce haut-lieu de la chrétienté est la trace de la dénégation du corps charnel et de sa temporalité mortelle. Le montage des *Ancêtres* avec la photo d'une scène de *En attendant Godot*, révèle la portée de l'opération idéologique qui maintient le temps messianique chrétien dans un horizon sensé. *En attendant Godot* place au centre de la scène l'espace liminaire défini par le rapport entre les *Ancêtres* et le reste de la Sixtine, mais il élabore autrement les composantes de cette zone de marge : l'errance, l'*acedia*, la répétition du geste sont les marques d'une condition mortelle et indépassable. La pièce de Beckett accomplit ainsi l'opération inverse de celle qui, dans la Chapelle, exclut le corps charnel et sa temporalité mortelle : *En attendant Godot* exclut le corps glorieux et sa destinée métaphysique.
- 50 Les traces de cette opération sont les références directes à la Bible et à la fin des temps dans les contextes caractérisés par les activités les plus basses, comme fermer sa braguette ou enlever sa chaussure¹⁴. *En attendant Godot* produit ainsi un renversement radical de la perspective historique chrétienne, il affaiblit la force messianique de cette histoire jusqu'au point où l'on doute du fait même que l'histoire ait un sens. « L'histoire de l'art, écrit Walter Benjamin, est une histoire de prophéties. Elle ne peut être décrite que du point de vue du présent immédiat, actuel ; car chaque époque possède une possibilité nouvelle, mais non transmissible par héritage (*unvererbbar*), qui lui est propre, d'interpréter les prophéties que l'art des époques antérieures contenait à son adresse. Il n'est pas de tâche plus importante pour l'histoire de l'art que de déchiffrer les prophéties, ce que – dans les grandes œuvres du passé – leur donnait valeur à l'époque de leur rédaction. Quel avenir ? En fait, non pas toujours un futur immédiat, et jamais un futur complètement déterminé. Il n'est rien qui soit plus sujet à transformations dans l'œuvre d'art que cet espace sombre de l'avenir qu'en elle fermente... »¹⁵ L'espace sombre de l'avenir qui fermente dans la Chapelle Sixtine est habité par les *Ancêtres* du Christ. Leur proximité avec les Prophètes et les Sibylles apparaît soudain moins incongrue puisqu'ils portent, eux aussi, une prophétie que le montage avec la pièce de Beckett révèle. Deux œuvres si lointaines dans le temps peuvent se cristalliser en une constellation, en vertu de la façon de penser l'histoire à

contre temps qui a été celle de Benjamin pour lequel l'œuvre du passé contient une « amorce » qu'allume l'œuvre du présent.

NOTES

1. Walter Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages [1927-40]*, trad. J. Lacoste. Paris, Éditions du Cerf, 1993, p. 478.
2. *Id.* « Sur le concept d'histoire », *Écrits français*, éd J.-M. Monnoyer. Paris, Gallimard, 1991, p. 341.
3. J'ai analysé la dimension « tensive » de la temporalité du *Jugement dernier* dans G. Careri, « Le temps du jugement dernier », in G. Careri, F. Lissarrague, J.-C. Schmitt & C. Severi, *Traditions et temporalités des image*. Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009, p. 129-142.
4. Je remercie Carlo Ginzburg pour avoir attiré mon attention sur la prédelle de Masaccio et sur la prédelle comme modèle d'organisation de la relation entre grande et petite histoire.
5. Edgar Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo: the Sistine ceiling*, ed. Elizabeth Sears. Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 1-22.
6. Frederick Hartt, « *Lignum vitae in Medio Paradisi: The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling* », *Art Bulletin*, 1950, vol. 32, n° 2, p. 114-144. La discussion entre les deux auteurs s'est poursuivie dans E. Wind, « Typology in the Sistine Ceiling: A Critical Statement », *Art Bulletin*, 1951, vol. 33, n° 1, p. 41-47; F. Hartt, « Pagnini, Vigerio, and the Sistine Ceiling: A Reply », *Art Bulletin*, 1951, vol. 33, n° 4, p. 262-273.
7. Karin Friis Plum, « Genealogy as Theology », *Scandinavian Journal of the Old Testament*, 1989, vol. 3, n° 1, p. 66-92.
8. Barbara Wisch, « Vested Interest : Redressing Jews on Michelangelo's Sistine Ceiling », *Artibus et Historiae*, 2003, n° 48, p. 143-72.
9. Dana E. Katz, *The Jew in the Art of the Italian Renaissance*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008, p. 40-68.
10. Shimon Markish, *Érasme et les juifs*, trad. du russe par Mary Fretz. Paris, L'Âge d'Homme, 1979, p. 72.
11. Érasme de Rotterdam, *Explication au Psaume II (1522)*, Liber V, p. 217, cité in S. Markish, p. 100.
12. Eric Zafran, « Saturn and the Jews », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1979, vol. 42, p. 16-27.
13. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky & Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. Fabienne Durand-Bogaert & Louis Évrard. Paris, Gallimard, 1989 (1^{re} éd. 1964).
14. Cf. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éd. de Minuit, 1952 p. 11-15, à propos du *Jugement dernier* et de la *Crucifixion*, p. 23-25, sur l'Alliance ; cf. Daniel Stempel, « History Electrified into Anagogy » : A reading of "Waiting for Godot", *Contemporary Literature*, 1976, vol. 17, n. 2, p. 263-278.
15. Walter Benjamin, « Paralipomènes et variantes de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936) », trad. J.-M. Monnoyer, in *Écrits français*, Paris, Gallimard, p. 180.

INDEX

Mots-clés : Ancêtres, Chapelle Sixtine, Jugement dernier, Montage, Pathosformel