"l'Observatoire de la Laïcité a pour but de veiller au strict respect des principes de la laïcité, et si nécessaire de mener toute action pour les défendre, les restaurer, les promouvoir."

Observatoire de la Laïcité du Pays d'Aix

Salle des États de Provence
Conférence du 6 mai 2006

« L'Art religieux peut-il être laïque ? »

Par Bruno Streiff.

Compte-rendu condensé.

Ancien enseignant, écrivain et conférencier Bruno Streiff expose à l'aide de reproductions de toiles de maîtres prestigieux, comment l'art, et en particulier la peinture, a évolué au cours des siècles, pour se dégager de l'influence de l'Eglise et devenir ce qu'il est aujourd'hui, riche et multiple.

Exemples traités :

PIERO DELLA FRANCESCA : Baptême du Christ
MASACCIO : Adam et Eve (Florence : Chapelle Brancaci)
MICHEL-ANGE : Création d'Adam (Rome : Sixtine)
FRA ANGELICO : Crucifixion (Florence : San Marco)
TITIEN : Pietà
MANTEGNA : Christ Mort (Milan, Pinacothèque de Brera)
Exposition du cadavre de Che Guevara
COSSA : Annonciation (Dresde, Gemäldegalerie)
SIGNORELLI : Orvieto
ANTONELO DA MESSINE : Vierge de l'Annonciation (Palerme, Musée)
CARAVAGE : Mort de la Vierge (Paris, Louvre)
PIERO DELLA FRANCESCA : Flagellation du Christ (Urbino, Galerie des Marches)
UCCELLO : Saint-Georges terrassant le dragon (Londres, National Gallery)
GIORGIONE : Les trois Philosophes
VELASQUEZ : Les Ménines (Madrid Prado)
VERONESE : Repas chez Lévi (Paris, Louvre)
MICHEL ANGE : Esclaves
FRA ANGELICO : Crucifixions
SIGNORELLI : Orvieto
GIORGIONE : 3 Philosophes
CEZANNE : Nature morte aux pommes et oranges (Orsay)
Grandes baigneuses (Londres, National Gallery)
Montagne Sainte-Victoire (Zurich)

Du Sacré vers le Profane
La laïcisation de l'art.

C'est un grand plaisir pour moi de répondre à l'invitation de L'Observatoire de la Laïcité du Pays d'Aix, d'être parmi vous dans cette magnifique salle de votre si belle ville et région, vous parler de peinture. D'abord, pourquoi la peinture ? Quel rapport avec la laïcité ? Il y a quelques années, Henri Pena-Ruiz m'avait demandé d'étudier la possibilité d'inclure un module sur l'art dans une formation à la laïcité destinée aux enseignants. Il m'a alors semblé que toute peinture de qualité (je dirais plus largement, tout art) est forcément « laïc » en ce sens qu'elle vise toujours à l'universel et que les grands génies n'ont traité les sujets religieux que comme des « alibis », parce que l'Eglise payait et qu'il fallait bien respecter le cahier des charges. On me rétorquera que certains peintres ont été des religieux (Fra Angelico, Giovanni Bellini par exemple). Il n'en demeure pas moins que la culture religieuse ne suffit pas à rendre compte de leur qualité d'œuvre d'art. Aussi l'enjeu est de taille. En ce moment, parmi les tentatives de remise en cause de la loi de 1905, une des plus importantes consiste pour les religieux à revendiquer le droit d'enseigner la religion comme une matière scolaire sous le prétexte qu'elle permettrait de comprendre une grande partie de notre patrimoine occidental. Remarquons immédiatement que cela ne concernerait alors que la religion catholique, la seule des grands monothéismes à admettre la représentation par l'image. Il n'y a pas de peinture juive classique, ni de peinture musulmane. Mon propos sera de montrer l'insuffisance de cet argument. Savoir religieux, d'accord, mais critique, distancié, donc certainement pas enseigné par des prêtres prosélytes. Et de toute façon, il ne rendra jamais que partiellement compte de l'œuvre concernée.

Permettez-moi, avant d'entrer dans le vif du sujet, de vous raconter trois anecdotes :
L'Antiquité grecque a connu trois grands peintres : Appelle, Parrhasios et Zeuxis. Il ne nous reste rien d'eux, seulement les descriptions des historiens. On organise un concours pour savoir qui de Zeuxis et de Parrhasios est le meilleur. Zeuxis, sûr de lui, peint des raisins si réalistes que les oiseaux viennent les picorer. Parrhasios, lui, peint un simple rideau. Zeuxis, sûr de lui, s'étonne : « Pourquoi Parrhasios a-t-il caché ce qu'il a peint ?». Et il tente de soulever le rideau. Parrhasios triomphe : Zeuxis a trompé des oiseaux mais Parrhasios a trompé Zeuxis !
Pendant un des rares séjours de Titien à Rome, le Pape lui commande un portrait. Titien tarde à le livrer et quand le pape s'impatiente, le peintre apporte son œuvre au Vatican. Il avise une loggia qui donne sur la rue et trouve que le tableau y serait bien pour achever de sécher. Il l'y dépose et les passants s'agenouillent en croyant voir le vrai pape !
Plus près de nous, Picasso fait le portrait de Gertrude Stein. Son mari passe à l'atelier et trouve que ce n'est pas très ressemblant. Picasso de répliquer : « Vous verrez, elle ressemblera à son portrait »

Entre les deux premières anecdotes et la troisième, une invention terrible : La photographie qui ruinera les petits portraitistes comme plus tard le parlant ruinera la carrière de bien des acteurs du muet. D'un seul coup, la peinture cesse d'exister comme « imitation » puisqu'en quelques secondes la photographie reproduit les visages et les paysages avec beaucoup plus de fidélité qu'elle.

Pourtant, la peinture comme imitation (c'était déjà la définition d'ARISTOTE), est à la base du dogme religieux : L'homme ne peut qu'imiter, Dieu seul crée. Le portrait antique était lié aux rites funéraires. Les choses se compliquent avec le Monothéisme. Dieu est celui qui « est ». Sans image. Ni le judaïsme ni l'islam ne représenteront la figure. Pas d'image car Dieu seul peut insuffler la vie. Seule exception en Perse. On dit qu'il n'y a pas création mais seulement copie de la création de Dieu.

Seul le catholicisme a répondu par l'affirmative. Ni les juifs, ni les musulmans (à l'exception de la Perse), n'ont admis cette « représentation ». Pourquoi ? Un texte de Jean de Damas l'explique :
« Comment faire une image de l'Invisible ? Comment représenter les traits de ce qui n'est à nul autre pareil ? Comment représenter ce qui n'a ni quantité ni grandeur ni limites ?
Si tu as compris que l'Incorporel s'est fait homme pour toi, alors, c'est évident, tu peux exécuter son image humaine. Puisque l'Invisible est devenu visible en prenant chair, tu peux exécuter l'image de celui qu'on a vu.
Puisqu'il s'est réduit à la quantité et à la qualité et s'est revêtu des traits humains, grave donc sur le bois et présente à la contemplation Celui qui a voulu devenir visible. »
(St Jean Damascène 640-710 environ)

Vous l'avez compris, il s'agissait de s'opposer à l'Iconoclasme, une doctrine répandue aux VIIIe et IXe s dans l'Empire byzantin, et qui prohibait comme idolâtres la représentation et la vénération des images du Christ et des saints.

L'iconoclasme est la réplique quasi spontanée des monothéismes à la matérialisation du sacré et à ses compromissions avec le vocabulaire visuel du polythéisme. Mais le dogme de l'Incarnation va offrir au christianisme une alternative originale, tout en déniant aux artistes la qualité de créateurs.

En effet, comment un homme pourrait-il prétendre inventer quoi que ce soit puisque Dieu a tout inventé ? L'Eglise brûle des architectes parce qu'ils affirment apporter du neuf dans la construction. Savonarole critiquera la peinture car la nature créée par Dieu est bien plus belle. Pourtant la Renaissance place l'homme au centre de la création et un certain optimisme émerge. La crucifixion au Moyen-Age est une affliction totale (GRÜNEWALD) et n'annonce pas la Résurrection mais la mort de l'humanité. Tout change à la Renaissance : Le thème du baptême prouve que l'homme peut être sauvé.

L'homme devient le centre de l'univers en tant qu'être doué de raison. On va vers un point de vue à la taille de l'homme et non plus de Dieu. La perspective va donner à l'homme une place centrale. L'humaniste PIC DE LA MIRANDOLE dira que Dieu a créé l'homme à son image, donc au centre de l'univers : « *L'architecte suprême a choisi l'homme, créature d'une nature imprécise, et, le plaçant au centre du monde, s'adressa à lui en ces termes : "Nous t'avons placé au centre du Monde pour que, de là, tu puisses plus facilement en observer les choses* ». C'est à Florence que l'homme a pris cette place, « au centre du monde ». La place de l'homme n'évince donc pas Dieu. Les artistes vont aspirer à donner une image rigoureusement parfaite de l'univers qui puisse transmettre quelque chose de son origine divine.

Pourquoi les théories picturales apparaissent-elles plutôt en Italie que dans les pays nordiques ? C'est en Italie non unie que se règlent les transactions économiques. Les marchands ont le pouvoir financier, à la limite de l'usure d'abord condamnée puis permise par l'Eglise. Cette puissance financière donne la stabilité et permet le mécénat. La règle de 3 sera à l'origine du nombre d'or et des calculs perspectifs. PIERO DELLA FRANCESCA ne parle dans son traité sur la peinture que de mathématiques. La conception arithmétique et quantifiée du monde physique de la bourgeoisie d'affaires des XV° et XVI°, correspond aux méthodes projectives de la peinture de la Renaissance. La perspective est la réduction du monde à un tracé régulateur et quantifiable.
Voici un exemple magistral de l'optimisme humaniste tel qu'il se manifeste dans le thème du baptême :

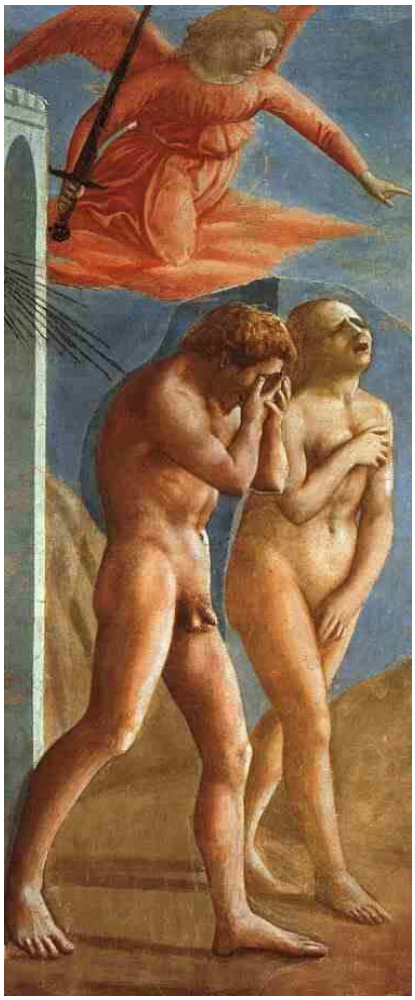
PIERO DELLA FRANCESCA a peint :
« *Le Baptême du Christ* »
(Londres National Gallery)
Le Jourdain devient une petite flaque. Les **nuages disent que le ciel est « habité » par la présence de Dieu**. Au Moyen-Age, on le représentait, maintenant on passe par le symbolisme. Le paysage fait partie de l'œuvre qui illustre une nouvelle philosophie : L'HUMANISME. Qui place l'homme au centre de la création. Le baptême montre qu'on peut être sauvé.

Mais dans les œuvres profanes, l'idéologie catholique se voit concurrencée par des philosophies difficilement contrôlables. Par exemple, dans les « *Esclaves » de MICHEL-ANGE* » : A l'Académie de Florence, ces formes qui émergent difficilement du bloc de marbre brut, mènent au « *David* », chef d'œuvre de « fini » artistique, dans un contraste particulièrement émouvant. Ces œuvres, parce que « non finies », montrent que l'âme n'est reliée au corps et à la matière que dans la souffrance. L'âme humaine n'est pas libre à cause du corps. Les religieux doivent composer avec les Néoplatoniciens qui forment un groupe dans celui des Humanistes. Les contorsions et torsions des corps expriment le conflit culturel entre l'âme et la matière.
C'est une lecture non pas symbolique mais symboliste : La dichotomie entre la matière brute et le fini du visage/âme, exprime la libération dynamique de l'esprit par rapport au marbre.

Dans ces sculptures, l'Eglise doit aussi admettre l'influence de l'Antiquité puisque les Prisonniers ou captifs remontent à une tradition iconographique triomphante des Romains qui plantaient un mât avec les armes des ennemis là où ils s'étaient rendus. Puis ils érigeaient un monument durable. On y montrait les ennemis foulés sous les pieds des vainqueurs. Mais élever les prisonniers au rang d'une idée vient de MICHEL-ANGE.

La grande affaire de la Renaissance, c'est incontestablement la PERSPECTIVE. Son triomphe vient du fait qu'elle part de la place centrale de l'homme dans l'univers (« *En premier lieu vient l'homme qui voit* » dira PIERO DELLA FRANCESCA).

L'Eglise catholique a immédiatement compris le parti qu'elle pouvait en tirer.
Elle mène à Dieu puisque ses lignes se rejoignent au point de fuite, en réalité à l'Infini.
Mais très vite, la perspective va échapper à l'Eglise. En effet, les regardants sont une infinité et eux-mêmes regardés : Donc infinité des points de fuite et des Infinis. Du coup, cela renvoie à la pluralité des mondes de Giordano Bruno. L'Eglise abandonne immédiatement l'idéologie de la perspective devenue dangereuse parce que potentiellement schismatique. Elle instaurera le Baroque pour changer la donne : désormais c'est le décentrement, le déséquilibre qui permettra de convaincre les fidèles en les déstabilisant affectivement.
On aura quitté l'objectivité de la géométrie dans l'espace et des proportions mathématiques pour la subjectivité et le sentiment.



Nous pouvons maintenant illustrer ce que nous venons de dire par quelques exemples tirés de la peinture. Pour plus de simplicité, je me contenterai de tableaux illustrant quelques thèmes religieux fondamentaux et tout d'abord celui du Péché originel et de ses conséquences.

J'ai choisi de MASACCIO (1401-1428)
« *Adam et Eve chassés du Paradis terrestre* »
(Chapelle Brancaci à Florence) :

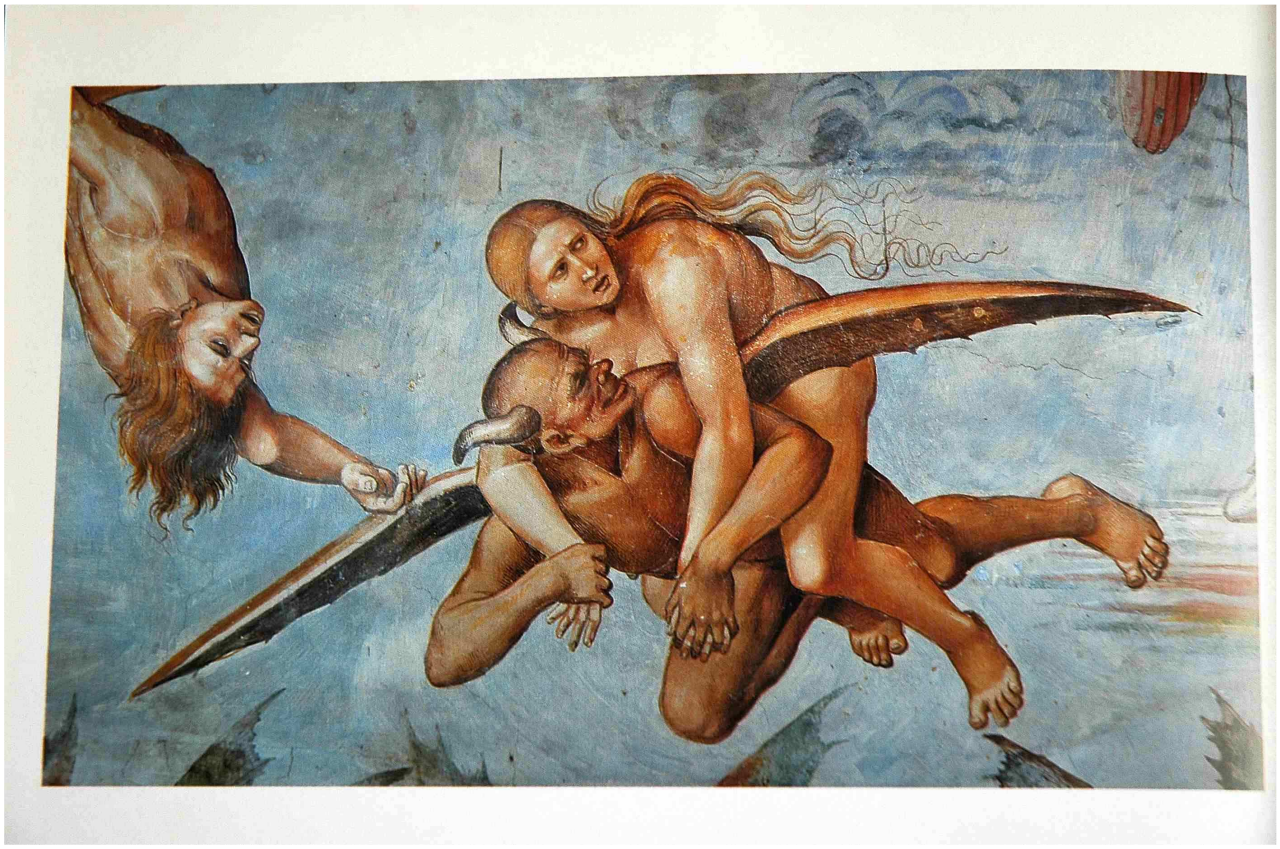
Avec MASACCIO, cela devient un épisode dramatique de deux personnages qui souffrent d'on ne sait trop quoi. Perte d'un proche ou perte du paradis terrestre ? Il s'agit d'un des tout premiers pas vers le réalisme de la Renaissance. Malheureusement, le bleu du ciel s'est perdu, il ne reste que le gris bleu de la préparation. L'expression des corps est une grande innovation pour la Renaissance. Les deux personnages sont des emprunts à l'antiquité. La précarité des créatures s'oppose à l'innocence du paradis terrestre de MASOLINO sur la paroi opposée. Des nus antiques mais modelés par un jeu d'ombres sans source de lumière précise. Cela sert aussi au mouvement. Le corps d'Eve est toujours plus clair, tradition pour la femme dans toutes les civilisations. Eve cache ses seins et son sexe, Adam son visage. Où est la pudeur ? Dans l'exhibition du sexe ou dans celle des sentiments ? Rejet des enlumineurs, point de décor ni dorure. MASACCIO emprunte le modèle d'Eve à la Vénus gréco-romaine et trouve le buste d'Adam dans l'Apollon du Belvédère.

Le sexe s'introduit en contrebande dans les tableaux religieux : Paul III veut un Jugement Dernier. En 1540, on découvre que le Christ de la Chapelle Sixtine est nu. Scandale absolu. Parce que Biagio da Serena (Maître des Cérémonies, c'est-à-dire qu'il entérine les nominations de peintres) le dénonce au pape, MICHEL-ANGE (1475-1564) en fait le prince des Enfers ! Colère de Serena. Le pape lui rétorque : « Désolé mais aux enfers, je ne peux rien pour vous ! » Le pape meurt. Paul IV est élu. Réticent, il demandera à MICHEL-ANGE de corriger la fresque. Le peintre refuse : « Faites de la terre un endroit convenable et la peinture suivra ». Le pape s'incline.

Dans le même lieu, le peintre peint la « *Création d'Adam* » (*Plafond de la Sixtine*) : Il y étudie le mouvement sensuel du corps humain. Le modèle est la « *Statue du Tibre* » à Rome. Mais MICHEL-ANGE ajoute l'alanguissement. Là encore, scandale quand on découvre la nudité d'Adam !

A travers la peinture, l'Eglise exerce un double langage. Exemple de FRA ANGELICO (1400-1455) et de ses deux « *Crucifixions* » de Florence, au couvent San Marco : le fond doré est chez les gothiques l'expression symbolique et spirituelle de la lumière divine. Mais surtout, le paysage disparaît sur la fresque destinée aux moines. Double langage : l'un, plus séduisant, destiné au public et l'autre, austère, aux moines.

Les peintres introduiront aussi l'humour dans les sujets religieux.



C'est le cas de LUCA SIGNORELLI (1450-1523) dans son Jugement Dernier d'Orvieto : Il s'y peint en diable réjoui emportant sur son dos une belle créature nue en enfer !

L'enfer comme lieu de délices ? L'Eglise se méfiera de lui. Comme je m'étonnais que la boutique de l'Abbaye de San Olivetto Maggiore, au fin fond de la Toscane, ne vende pas de bonnes reproductions des magnifiques fresques que Luca a peintes dans le cloître, je m'entendis répondre : « Oh ! C'était un si mauvais chrétien ! »

Voyons ce qu'il advient des Piétàs et des « Christ Morts » qui sont la suite logique des Crucifixions.

PIETA : Le thème correspond bien à la fin du Moyen Age. La peste ravage de nombreuses villes entraînant une forte mortalité. Face à ces souffrances, l'Eglise à partir du 14ème siècle va insister sur le tragique de la Passion et sur la douleur de Marie, la mère de Jésus.

Le passage par la mort du Christ est obligatoire, il ouvre sur la résurrection, la victoire sur le mal. Jésus sur la croix a confié Jean à sa mère. Il sera toujours par la suite auprès de Marie et symbolise dans la peinture la relation privilégiée des hommes avec la mère de Jésus. Mais en voulant que chaque être humain se sente concerné par la mort du Christ comme s'il s'agissait de celle de son propre fils, l'Eglise prend le risque de « laïciser » le thème.

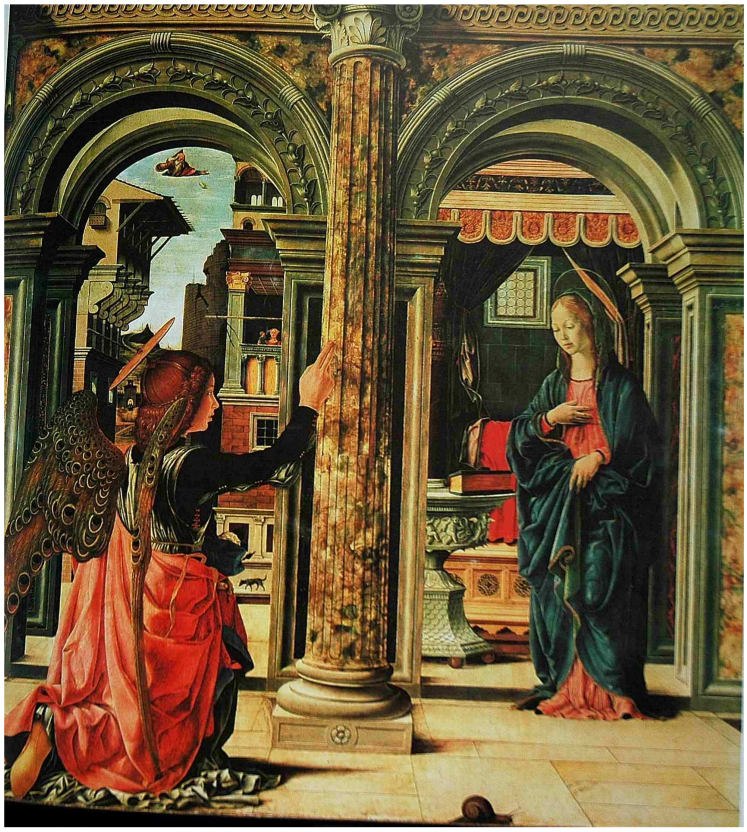
Prenons l'exemple du TITIEN (1485-1576) : et de son œuvre ultime, la « Piéta » : achevée après sa mort par Palma Il Giovane. Plus rien d'autre que de la couleur. Il estime que c'est par la couleur que toute chose prend forme. Peu importe ce que l'on représente, c'est le mode de représentation qui fait qu'on le regarde. Peu importe qu'il s'agisse d'une Pietà. Peu importe qui il peint. Pape ou Charles-Quint, ils sont avant tout des « Titiens ». On pourrait dire : De la peinture avant toute chose. Avant le message religieux !

Nous avons parlé de la perspective.
Voyons son apologie dans l'extraordinaire « *Christ mort* » de MANTEGNA (1431-1506) *(Milan-Brera*

Le peintre prouve la supériorité de la peinture sur la sculpture en réduisant la couleur au minimum. Il utilise la technique de la Tempera (détrempe dont le liant est une émulsion, spécialement à base d'œuf) non vernie. Notez l'importance du cadrage. Le développement de la cage thoracique et le ventre creusé sont celui d'un mort par asphyxie. Le Christ n'est plus qu'un homme comme les autres. Dieu cesse d'être esprit, il se voit affublé de l'attribut de l'étendue. La peinture rejoignant Spinoza !

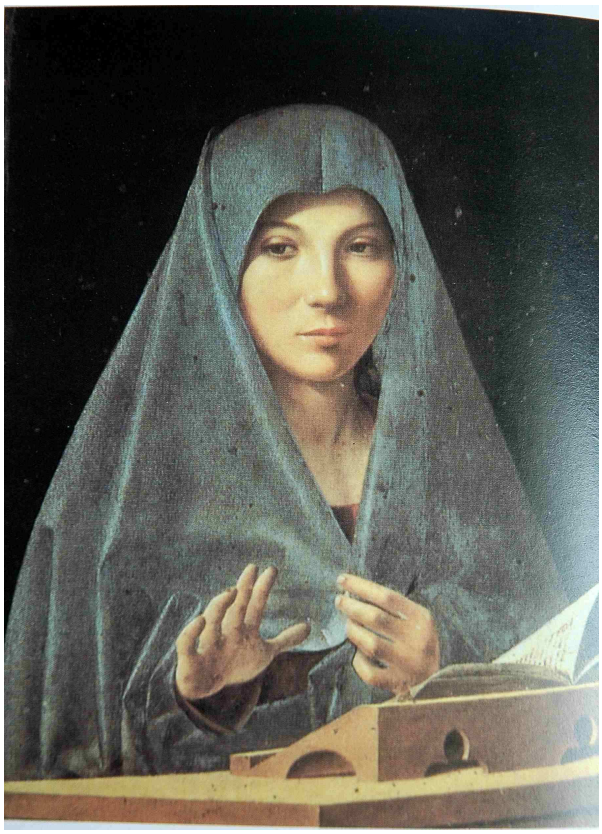
Mais faussons la perspective, cessons de lui donner le rôle principal, considérons le tableau comme seulement informatif et nous obtenons cette infâme photo de Che Guevara mort et mis en scène par les militaires boliviens. Il n'y a plus rien d'émouvant. La brutalité s'estompe.

Le cadavre seul ne suffit pas à frapper les esprits. Quoi qu'en disent certains, le discours pictural a ses lois propres, son « économie ». Ce n'est pas la mort du personnage qui impressionne et crée l'émotion mais le raccourci perspectif.



Les peintres font aussi preuve d'humour insolent. comme COSSA avec
son« *Annonciation* »
1436 - 1478 (Dresde)

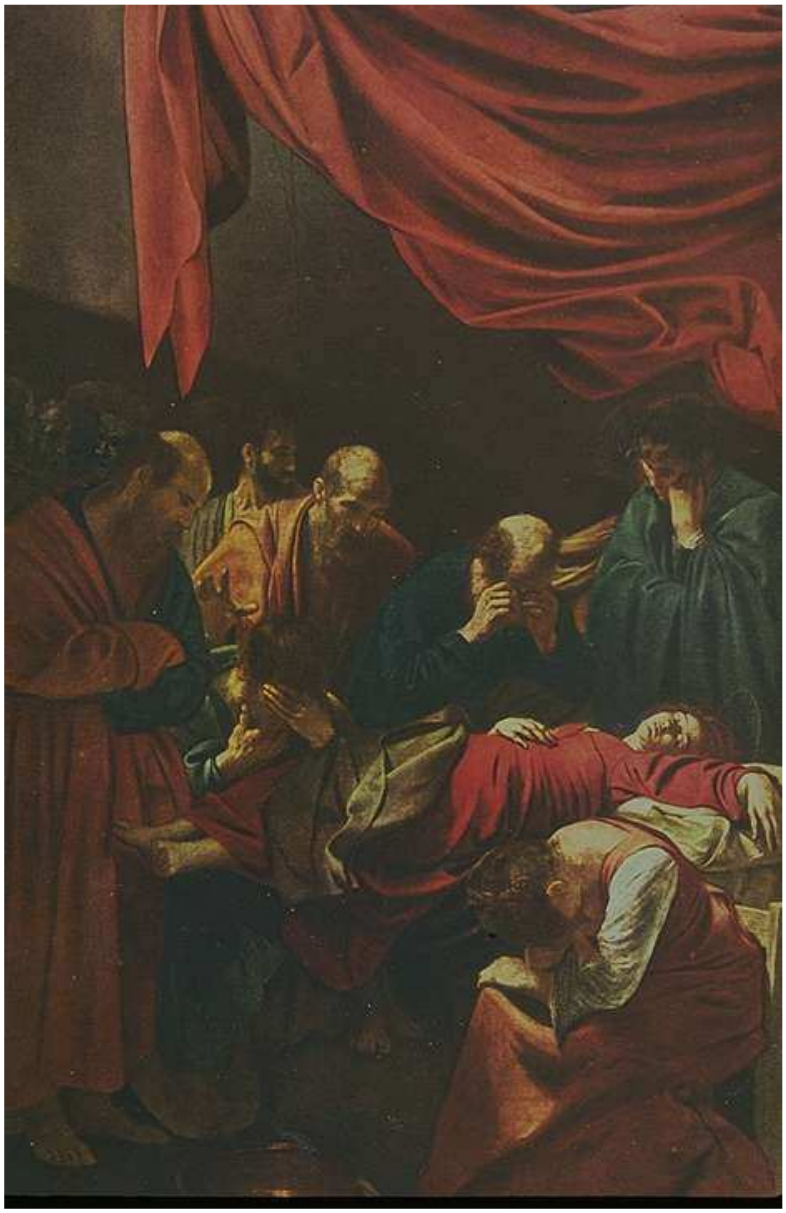
Curieuse perspective avec Gabriel et Marie de biais. Ils jouent à cache-cache avec la colonne. Mais la colonne est un des symboles de Dieu et le regard de l'ange la traverse. La perspective mène à ce Dieu dans le nuage, si petit. Mais surtout, regardez l'escargot surdimensionné tout contre le cadre du bas ! Que fait un escargot dans une Annonciation ? Il symbolise Dieu, coupable de lenteur pour avoir attendu tant de temps entre Adam et Eve et l'Incarnation, si lent pour venir soulager les maux des hommes. Il souligne également que cette scène n'est que « représentée », qu'elle n'est pas réelle. Pour Bernardin de SIENNE, prédicateur de l'époque, l'Annonciation est la venue de l'incommensurable dans la mesure, de l'infigurable dans la figure. L'escargot serait le modèle du nombre d'or.



Voici maintenant une Annonciation toute différente, celle d'ANTONELLO DE MESSINE (1430-1479) et de sa « *Vierge de l'Annonciation* » *de Palerme :*

Sujet révolutionné. Plus d'ange, elle lit un livre dont rien ne nous dit qu'il est sacré. Son voile porte un pli, comme si on venait de le sortir d'un coffre de jeune mariée bourgeoise. Ce pourrait être n'importe quelle jeune mariée attendant son promis.
Vierge interrompue par l'archange qu'on ne voit pas. Mais est-ce l'archange ou quelqu'un d'autre ?
Quelques cheveux s'échappent du voile, ils donnent à entrevoir le caché, l'intimité de Marie, bruns alors que les Vierges sont plutôt blondes, ce qui accentue l'ambiguïté.

Les peintres n'hésitent pas à subvertir les dogmes et à provoquer des scandales : CARAVAGE (1573-1610) « *Mort de la Vierge* » *(Le Louvre)* : aucun signe sacré. Il exclut tout surnaturel. Il aurait étudié le cadavre de la Vierge sur un corps tiré du Tibre. Peut-être une prostituée ! Cela vaut un rejet ecclésiastique, l'Eglise refuse le tableau et CARAVAGE quitte Rome pendant qu'on tente de le vendre à des collectionneurs privés. De tempérament ombrageux, il tue un homme en duel le 28 mai 1606 et fuit à Naples, puis à Malte.



En parfaite contradiction avec la volonté de l'Eglise de répandre et populariser un message compréhensible par tous, les peintres, profitant de commanditaires privés, jouent avec l'hermétisme du contenu, comme pour affirmer que le sens du tableau n'a rien à voir avec l'opportunisme d'une politique cléricale au jour le jour. Par exemple, le grand PIERO DELLA FRANCESCA (1416-1492) et sa « *Flagellation du Christ* » *(Urbino)* Tableau ambigu qui a donné lieu à une multiplicité d'interprétations. Le jeune homme blond à droite serait le portrait d'Oddantonio de Montefeltre (déjà mort, ce qui expliquerait ses pieds nus), demi-frère du duc et les deux hommes ses mauvais conseillers, Manfredo da Pio et Tommaso dell'Agnelo, responsables de sa mort. Peut-être aussi évoque-t-il le Christ primitif et la façon dont le monde l'a accueilli. Peut-être Pilate est-il vêtu comme un empereur d'Orient pour évoquer l'hérésie orthodoxe qui perpétue le supplice du Christ. L'homme au turban pourrait être Mahomet et symboliserait la division de l'église. Mais pourquoi cette étrangeté de composition qui rejette la scène du martyre du Christ au deuxième plan, pourquoi le choix d'une perspective tangente aux trois personnages et qui ne conduit pas à la figure du Christ mais au cercle du supplice ? S'agit-il de mettre le martyre du Christ en parallèle avec la fin tragique d'Oddantonio da Montefeltre ?

)

Les peintres jouent aussi de dérision.
Regardons UCCELLO (1397-1475) et son
« *Saint-Georges et le dragon* »
1456 Londres National Gallery

Humour : Le dragon est tenu en laisse par la princesse, guère terrorisée, il porte des cibles de tournoi peintes sur les ailes. Dans ce cadre le pauvre Saint-Georges semble bien ridicule avec sa nuée d'un autre temps qui se voudrait terrifiante ! Nous sommes sur une véritable scène de théâtre. Il s'agit d'un thème oriental repris par les chrétiens pour symboliser la délivrance de l'église opprimée par le paganisme. Quelle distanciation ! UCCELLO est coutumier du fait : dans ses trois Batailles de San Romano, il place des chevaux de bois achetés à des manèges d'enfants !

A un moment où l'Eglise affirme la vanité du savoir et de l'étude autre que celle des textes sacrés, les peintres complexifient leur discours, ils l'intellectualisent. Sans renoncer au message religieux (l'athéisme n'existe pas sous la Renaissance), ils lui mêlent des considérations philosophiques qui lui sont étrangères, comme pour la Flagellation de DELLA FRANCESCA, cela rend parfois le message obscur.
Prenons maintenant l'exemple de GIORGIONE (1477-1510, mort de la peste à Venise) et des « *3 philosophes* » *(Vienne 1508/09) :* grâce aux radiographies, on sait qu'il s'agit en fait des rois mages qui scrutent le ciel à la recherche de l'indice de la venue du Messie. Manifestation de la volonté de brouiller le déchiffrement de l'épisode par l'effacement des attributs des mages. Tableau évidemment destiné à un public de connaisseurs choisis. Il en fait le symbole de tout le genre humain qui, grâce aux progrès de la science est en mesure d'approcher la connaissance du divin. Transformation d'un sujet sacré en célébration de la culture scientifique et philosophique, typique de l'idéologie de la Renaissance.

L'Eglise ne va pas rester sans réagir aux libertés que les peintres s'octroient. VERONESE (1528-1588) en fera l'expérience avec son *« Repas chez Lévi » (1573 Venise, Académie):* il s'agit en réalité d'une Cène débaptisée après que le peintre ait été convoqué devant un tribunal ecclésiastique de l'Inquisition pour avoir traité le dernier repas du Christ sur fond de liesse populaire et d'y avoir représenté des chiens et nains contraires à la Contre-Réforme. On lui reproche d'avoir introduit trop d'éléments profanes. Il se défend en disant que tous ces détails sont monnaie courante à Venise. Il s'inspire des architectures de PALLADIO pour ses fonds. Il reflète le luxe et l'opulence de Venise. Revendiquant la liberté de l'artiste, il ne changera que le titre.
A ce moment de mon exposé, il me semble intéressant de traiter d'un tableau qui n'a rien à voir avec la religion mais qui concerne malgré tout ceux qui s'intéressent à la problématique de la laïcité. Je veux parler de VELASQUEZ et de ses *« Ménines » (Prado Madrid).*

VELASQUEZ peint (mais on le suppose seulement car on ne voit que l'envers de la toile) le roi et la reine, invisibles puisque le spectateur occupe leur place devant le tableau. On aperçoit seulement leur reflet dans le miroir.

Il y a en fait deux tableaux, celui-ci en recouvrant un autre plus ancien. Les analyses aux rayons ont montré que le tableau n'est qu'un grand « repentir ». Dans le premier tableau, il y avait seulement l'infante. Sans héritier mâle, le roi avait accepté de marier sa fille avec Louis XIV et de désigner l'autre comme héritière du trône. Puis naquit un héritier mâle. On oublia alors un tableau désormais périmé. Le peintre le retravailla pour l'actualiser, d'où les possibilités d'anachronisme. Il prouve le prestige de VELASQUEZ mais aussi de la peinture devenue art libéral.

Pour ALBERTI : *« La peinture n'a affaire qu'avec ce qui se voit »*. VELASQUEZ a construit sa représentation sur un objet (roi et reine) qui ne se voit pas. Pour Luca GIORDANO, c'était *la théologie de la peinture*.

Le spectateur est mis à la place des souverains qui posent. L'observateur du fond (vers qui convergent les lignes de fuite) clôt l'espace. On a un léger flou sur la figure du nain, car il est « hors champ ». *« Où est le tableau ? »* demandait Th. GAUTIER. Les toiles accrochées aux murs renforcent l'illusion. *« Les Ménines »* seraient une représentation *« suspendue »*, à l'instar du pinceau du peintre représenté. On ne sait s'il ajoute une touche ou s'il commence le tableau. Le chien est la figure de l'apathie.
PICASSO travaillera sur le rapport entre le miroir où se reflètent les figures des souverains et la porte qui le jouxte et où s'encadre un personnage. FOUCAULT a analysé *« Les Ménines »* de VELASQUEZ comme une définition de la représentation classique et de sa définition dans l'espace. Il y voyait la disparition de celui qui permet et fixe cette représentation : le Roi. Il s'agirait donc d'une remise en cause du sujet. Mais pour Daniel ARASSE, c'est au contraire d'abord une commande royale, aussi a-t-on la réunion du roi et de la reine dans un pseudo reflet. Le double portrait royal n'existait pas en tant que genre. Pseudo-reflet car un double portrait est impensable à une époque où le double portrait royal n'existait pas en tant que genre. Il s'agit d'une fantaisie. Le miroir d'ailleurs ne reflète que l'invisible (FOUCAULT). Le roi est en fait l'omnivoyant du tableau. Tous les regards portent vers lui. L'horizon correspond au regard du roi qui est le sujet absolu du tableau. Contrairement à la thèse de Foucault, il ne s'agit pas d'une élision du sujet. Mais VELASQUEZ a fait glisser l'attention du sujet aux conditions de sa représentation (ARASSE). Pour DAMISCH, l'objet de la représentation est *élidé*, ce qui ne veut pas dire supprimé mais supposé présent comme condition et origine de la représentation. Mystère de l'être royal. ARASSE : comme chez KANT, le roi est l'objet transcendantal du tableau, c'est à dire quelque chose d'indéterminé qui peut être déterminé à travers le divers des phénomènes. KANT voulait prendre l'objet dans ses deux sens : comme phénomène et comme chose en soi. VELASQUEZ prend le roi comme phénomène (sa famille) et comme chose "en soi" insaisissable dans le visible. Pas étonnant, avec cette complexité, que MANET ait découvert dans ce tableau les clés de la peinture moderne.

Renvoyons aux analyses d'Henri Pena-Ruiz sur le double corps du roi (matériel et divin) dans *« Dieu et Marianne »*. Relisons aussi le texte de Jean Damascène. Comment rendre visible l'invisible, mesurable l'incommensurable ? VELASQUEZ y apporte une réponse presque philosophique. Là encore, la lecture « laïque » s'impose. La peinture d'une monarchie coïncide avec la peinture d'une religion. Le peintre y unit Dieu et César. Est-elle hagiographique ? On peut en douter. Elle est plutôt mise à jour du mécanisme idéologique qui lie la monarchie à une religion. « Un roi, une religion ». Et surtout, elle affirme la spécificité de la peinture. Comme l'écrit CARDUCHO (*Dialogos de la pintura)* :

"La toile blanche voit toutes les choses en puissance. Seul le pinceau peut réduire la puissance à l'acte". Aussi, avec le miroir, la puissance de la mise en acte d'un possible glisse du roi au peintre du roi. Il n'y a que le peintre qui puisse convertir la puissance en acte, c'est donc lui qui exerce le véritable pouvoir. L'activité de la main démontre l'idée. La peinture est bien *« una cosa mentale »*, elle soumet tout, y compris la famille royale.

A travers ces quelques exemples, on se rend compte qu'une culture strictement religieuse ne peut rendre compte ni de la signification réelle des œuvres, ni du projet du peintre. L'Eglise ne peut utiliser l'alibi culturel pour prétendre à l'introduction dans les programmes scolaires d'une matière religieuse qui serait enseignée par des religieux. Pour qu'elle puisse servir au décodage d'une œuvre de notre patrimoine culturel, il est nécessaire qu'elle soit de nature « critique », « distanciée ». Souvenez-vous de Spinoza pour qui un texte religieux doit être soumis au même traitement critique que n'importe quel texte profane.

PAUL CEZANNE (1839-1906):

Je voudrais maintenant, puisque nous nous trouvons dans « l'année Cézanne », laisser la laïcité et évoquer votre patrimoine local, à savoir CEZANNE et la Sainte Victoire, même s'ils appartiennent surtout à notre patrimoine… national. Ne tombons pas dans le communautarisme ou le nationalisme régional ! Un homme qui va révolutionner la peinture, malgré ses idées plutôt conservatrices. Par exemple, comme ZOLA, son condisciple au Lycée d'Aix-en-Provence et ami, il ignorera superbement la Commune de Paris, au contraire de COURBET qui y participera.

Quand il venait à Paris, il se réunissait au « Café de la Nouvelle Athènes » avec DEGAS, son ami intime, et les Impressionnistes. ZOLA, MAUPASSANT venaient, comme FLAUBERT qui, un jour qu'il demanda à CEZANNE ce qu'il faisait, s'entendit répondre : « De la merde ! »

CEZANNE va tous les jours au Louvre. On s'y coltine avec les œuvres du passé.
MONET et CEZANNE traitent le même motif avec deux divergences : MONET conduit au champ de la seule couleur, CEZANNE conduira la peinture à la remise en cause de l'espace occidental de la perspective.
Son influence sera considérable, BONNARD s'inspirera de la théorie de CEZANNE selon lequel la « *Lumière est orange, l'ombre est son complémentaire, le bleu* ».

Il se comparait aux enfants qui regardent la nature. Il veut la représenter à ses origines. Le modelé devait venir seulement de la modulation des couleurs. La touche devient rectangulaire, d'une maçonnerie méthodique. Le spectateur doit accomplir un "travail" devant l'œuvre. Ses tables se redressent : annulation de l'espace fictif au profit de l'espace pictural. La peinture suppose une simplification préalable, une décomposition. Il pose le principe d'une distinction fondamentale entre l'art et le monde visible. La représentation du monde extérieur est soumise à la logique plastique de l'œuvre d'art.
N'aimant pas les concessions, il écrit à Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts, qu'il refuse à priori l'autorité du jury du Salon.
Les premières peintures sont peintes avec violence et dénotent l'impatience d'en finir. Un réalisme très cru allié à l'expression du tempérament presque nerveux du peintre, selon les préceptes de ZOLA. Couche picturale épaisse. DELACROIX était son idole.
Il piquait une colère quand A. VOLLARD qu'il faisait poser (plus de cent séances pour un portrait !) s'endormait, il lui disait : *« Une pomme, ça ne bouge pas ! »*
Il veut *« marier des courbes de femmes à des épaules de collines. »*
Les objets nous échappent et nous inquiètent. Parlant des Classiques : *« Ils faisaient le tableau et nous tenons un morceau de nature. »*
On rêve des musées. CEZANNE rêve d'être un classique, d'y entrer, de faire du *« POUSSIN sur nature »* mais sous ses yeux le paysage se décompose. Toute sa culture lui recommande de cerner l'objet, de le définir, mais son expérience s'y oppose. Il essaie de reproduire ce qu'il voit avant d'en percevoir le sens. Il vit avec le motif une véritable fusion cosmique. Sur chaque objet, il donne un maximum d'informations et enfreint la règle d'or, le point de vue monoculaire perspectif d'ALBERTI : observateur immobile, fixant un paysage à partir d'un emplacement unique, il commence à se déplacer légèrement autour du motif. Ainsi, il combine le profil et le dessus d'une cafetière. Il évacue le sfumato et rend les lointains aussi nets que les premiers plans. Il utilise aussi la perspective inversée chère aux japonais. Sa frontalité inspirera un GAUGUIN qui dira : *« Allons faire un Cézanne ! »*.
Mais il ne s'arrête pas à la frontalité : *« Il faut que les objets tournent, s'éloignent, vivent. C'est là toute la magie de notre art. »* Le monde n'est pas fixable. Son instabilité sera un des courants dominants du XXè. Le spectateur est obligé de s'engager dans le processus de remise en place du tableau.
Il va refuser de recouvrir certaines surfaces. Le blanc est *« plus vrai »* qu'un pigment qui enfermerait en une seule solution la palpitation changeante de la vie. Le blanc du peintre rejoint la page blanche de MALLARME. Il devient le lieu de tous les possibles.

Pendant la guerre de 70, il va en province et sa manière change. La couche de couleur s'amincit. Il a un enfant avec Hortense Fiquet qu'il n'ose présenter à ses parents. Chez le docteur Gachet, il peint en compagnie de PISSARRO.

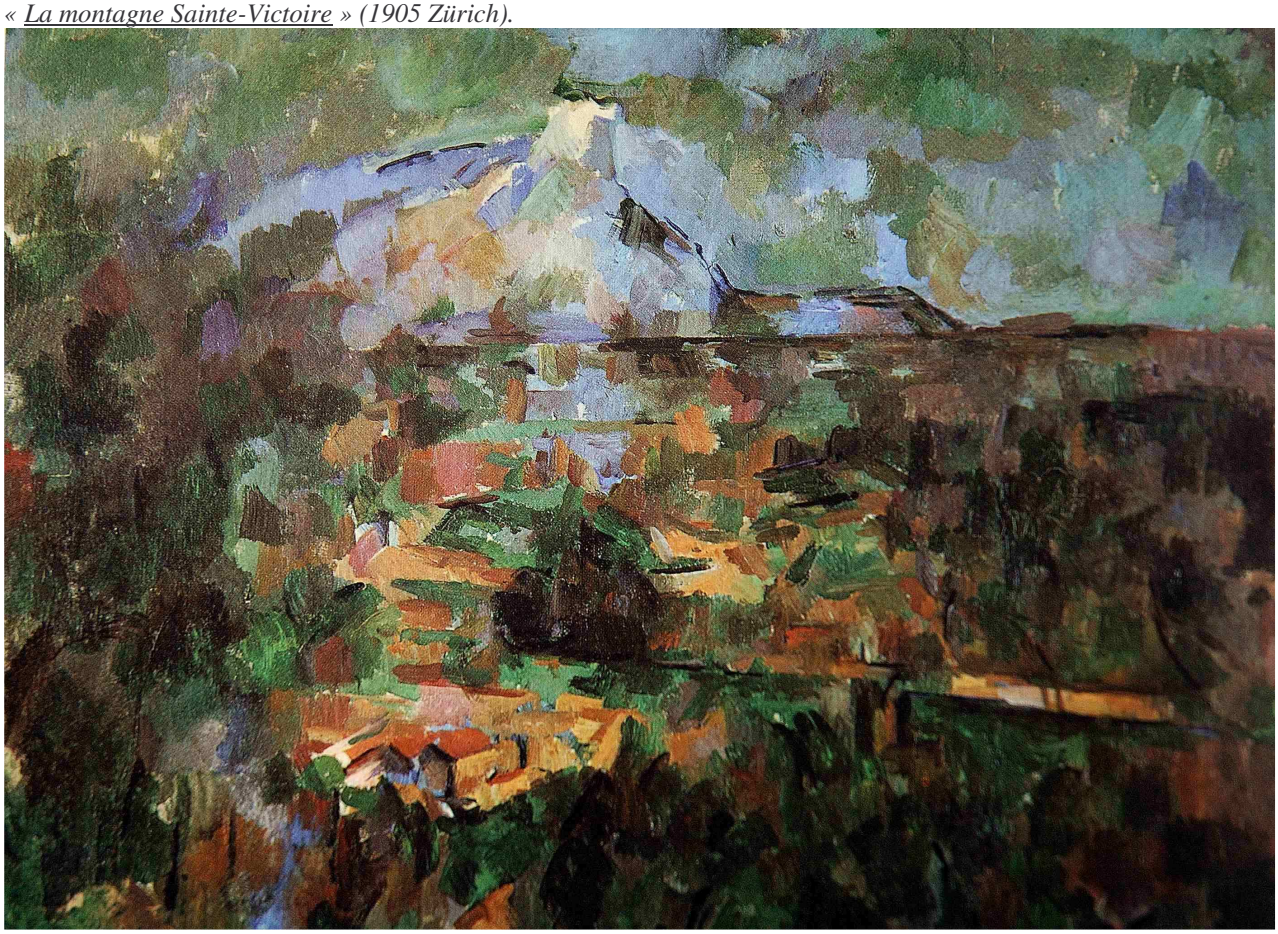
Les années 1880 marquent le retrait mondain de CEZANNE. Il rompt avec ZOLA, peint sans arrêt, se réveille la nuit avec angoisse pour vérifier si le temps sera beau le lendemain. Tout pour son travail. Après l'échec d'une expo chez NADAR, il se détache des Impressionnistes sans rompre avec eux. Il visitera MONET à Giverny où MARY CASSATT le vexera en lui reprochant de manger sa soupe bruyamment !!

« Nature morte aux pommes et oranges » (Orsay). Il renonce à la structure spatiale ancienne liée à la perspective centrale et privilégie les pommes et les oranges car elles se conservent et il travaillait longtemps un tableau !

En 1904, il s'adresse à Emile Bernard et lui dit : *« Traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective de sorte que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. »* L'expression du volume suppose la réduction des objets en modules simples et évoque déjà les morcellements du cubisme.

« Les grandes baigneuses » Un pas dans la voie de l'abstraction avec les corps ? Pour l'espace, la profondeur ne joue plus aucun rôle. La composition des figures s'apparente à une frise. Les corps nus perdent leur érotisme au profit d'un élargissement architectural où les formes humaines répondent aux troncs d'arbres. Il célèbre l'union apaisée de l'animal avec le végétal et le minéral. Les touches s'inclinent avec les arbres, régulières mais obliques pour donner du dynamisme. C'est la couleur qui unit les corps au paysage.

« La montagne Sainte-Victoire » (1905 Zürich).



Rien à voir avec le MONET de la Cathédrale de Rouen : l'angle change totalement d'un tableau à l'autre et il n'insiste pas sur la saison ou l'heure du jour. Il s'intéresse à la variation non pas de la lumière mais de la masse en fonction de l'angle de vue. Simplification de plus en plus grande de la ligne, donc pour étudier le volume il faut l'immobilité du sujet. La mobilité viendra de l'œil, c'est le peintre qui va tourner autour en variant les cadrages. Souvent les branches coupent la composition, à la manière japonaise. Oppositions froid/chaud. La première période des Cubistes reprendra ses couleurs (cubisme cézannien). *« Tout ce que nous voyons s'en va, se disperse. La nature est toujours la même mais rien ne demeure d'elle, de ce qui nous apparaît. Notre art doit, lui donner le frisson de sa durée avec les éléments, l'apparence de tous ses changements. Il doit nous la faire goûter éternelle. Qu'y-a-t-il derrière la nature ? Rien, peut-être. Peut-être tout. »*

ZOLA lui sera de plus en plus hostile et reprochera en 1879 aux Impressionnistes leur insuffisance technique. Il ne voit plus qu'un tachisme arbitraire, *« une démence dans l'analyse des modalités de la perception »* (FRANCASTEL).

Vous voyez que CEZANNE et ZOLA nous administrent la leçon qu'on peut être révolutionnaire en art et conservateur en politique !

Il me reste à vous remercier de m'avoir si gentiment et patiemment écouté !