



HAL
open science

Exacerber la matière picturale pour faire connaître l'intervalle entre le sensible et le divin. L'exemple de la peinture murale à Saint-Martin de Fenollar.

Elise Vernerey

► To cite this version:

Elise Vernerey. Exacerber la matière picturale pour faire connaître l'intervalle entre le sensible et le divin. L'exemple de la peinture murale à Saint-Martin de Fenollar.. 12 e rencontres du GRIM, Paris, INHA, May 2019, PARIS, France. hal-02141413

HAL Id: hal-02141413

<https://hal.science/hal-02141413>

Submitted on 27 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

« Exacerber la matière picturale pour faire connaître l'intervalle entre le sensible et le divin. L'exemple de la peinture murale à Saint-Martin de Fenollar. »

Communication lors des 12^e rencontres du GRIM, Paris, INHA, 23 mai 2019

Elise Vernerey

Parmi les études relatives à la valeur du matériau dans le décor médiéval, celle qui porte sur la peinture murale semble peut-être moins évidente. De par la planéité qui la caractérise, le caractère éthéré des pigments qui en constituent la substance ou sa quasi intégration au mur qui forme son support, la peinture murale peut, à tort, être rattachée à une volonté de gommer la visibilité de sa matière. Pourtant, la prise en considération de cette matérialité par les artisans comme par ceux qui la contemplent, n'est pas une conception moderne portée par des courants comme le fauvisme. Au Moyen Age, comme concernant les autres procédés de création, les qualités intrinsèques de la peinture murale servent de manière étroite le discours dont elle est le moyen sensible. Ce langage visuel, pour la grande majorité des cas, est avant tout d'ordre théologique et cela du fait de la vocation ornementale de la peinture au sein du lieu sacré.

Penser la valeur de la peinture murale, comme matériau, doit ainsi être probablement fait à partir de sources exégétiques. La question de l'image matérielle renvoie à la définition biblique de l'image et de la ressemblance qui anime l'acte créateur originel, celui de l'homme par Dieu. De même, la création faite par l'homme n'est possible que parce que ce dernier est pourvu d'un intellect : c'est, finalement, parce que l'homme est fait à l'image de Dieu qu'il peut être à son tour créateur d'images. La création artisanale, activité typiquement humaine, permet logiquement la définition d'une nature de l'homme qui diffère du reste de la Création : par cette construction relevant de la raison, l'homme porte l'empreinte de la divinité démiurge.

L'étude du décor de Saint-Martin de Fenollar est révélatrice du lien entre la matière picturale et l'image qu'elle construit mais aussi entre l'homme à l'origine de la création et celui

qui en reçoit, visuellement, les effets. Elle permet d'interroger le rôle de la peinture, à la fois image et matière, et la perception mentale du lien entre les deux comme déclencheur d'une démarche spirituelle qui porte l'homme vers le divin. Relai vers Dieu, la peinture l'est par son discours comme sa valeur esthétique. Dans l'église, elle sert la louange de Dieu, la définition de la sacralité de l'espace ainsi que la pratique liturgique et dévotionnelle. Les scènes représentées soulignent et portent de manière active les enjeux mémoriels du rituel selon une fonction dialectique formulée par Grégoire le Grand. Ce rôle pédagogique est mis en avant à l'époque carolingienne pendant laquelle on entend définir la valeur même de l'image. Il s'inscrit dans une réflexion plus large sur le statut des images qui débouche sur un positionnement intermédiaire rejetant l'iconoclasme comme les théories iconodoules : selon l'Empire l'image, si elle sert la pratique spirituelle, ne peut elle-même être considérée comme sacrée.

Cette position médiane semble pouvoir être rattachée aux théories de l'image définies par trois théologiens cappadociens, Grégoire de Naziance, Basile de Césarée et, surtout, Grégoire de Nysse. Ces derniers sont très prolifiques quant aux questions liées à la création humaine et notamment à la peinture. Grégoire de Nysse a été naturellement cité à ce propos lors des conciles de Nicée II et de Constantinople. Cependant, la position du nysséen y a été tronquée. Elle se démarque en réalité foncièrement de celle qu'adoptera l'Église orientale : l'*eïkon* grégorienne n'est jamais une icône. Si Grégoire de Nysse, en effet, se sert abondamment de l'analogie avec l'image peinte pour expliquer la relation entre l'homme-image et son Dieu créateur, il en précise toujours les limites, qu'il veut strictes : la réalité de l'image peinte est fondamentalement opposée à la nature de l'image qu'est l'homme. La peinture peut servir d'exemple dans son fonctionnement mais ne peut en aucun cas prétendre être assimilée au divin, car seul l'homme est véritable image de Dieu. Elle ne peut, en ce sens, pas non plus représenter ce qui chez l'homme procède de Dieu, l'âme qui est insaisissable comme ce dernier.

L'image s'oppose nécessairement à l'homme qui la regarde : elle ne doit pas être illusionniste et est absolument tenue, au contraire, de marquer sa distance avec l'observateur. Une structure hiérarchique se dessine dans la confrontation de l'homme à l'image, cette dernière étant de nature inférieure, appelée à être dépassée. En somme, la position grégorienne semble beaucoup plus proche de l'opinion formulée par les francs. À cet égard, certaines expressions des Livres carolins paraissent littéralement grégoriennes. L'influence du nysséen sur l'image occidentale paraît d'autant plus convaincante que ses écrits étaient bien connus, traduits dès le VI^e siècle. Ils furent ensuite retraduits par un autre théologien et probable concepteur d'images à la cour de Charles le Chauve, Jean Scot. L'auteur fait une version latine de son traité sur *La Création de l'Homme*, sous le titre du *De imagine*. Il cite, en outre, de nombreux et longs passages de l'œuvre de Grégoire dans son *Periphyseon* dont le fort impact sur l'image au XII^e siècle est aujourd'hui reconnu.

La peinture est définie par Grégoire comme la technique de l'assemblage et du mélange des coloris qui a pour fin l'apparition de la forme, donnant lieu au discours. La couleur, pure, se trouve mêlée par l'action du peintre et devient hétérogène sous sa main. Elle est mixité dont il n'est plus possible de désunir des éléments à l'origine disparates. Il est néanmoins toujours envisageable de concevoir séparément ces éléments en l'esprit. En cela, la peinture est la métaphore de l'homme lui-même composite de nature, à la fois âme et corps, et qui n'existe sensiblement qu'au regard de la profonde fusion de ces deux parts. L'homme peut les penser indépendamment : concevoir le corps et l'âme comme deux choses de nature différente. Le travail du peintre est bien ici l'écho de celui de Dieu, qui crée par mélange la nature humaine, duale. Le peintre inscrit l'image qu'il conçoit mentalement dans la matérialité par son geste créateur. De même, Dieu a créé l'homme dans le monde sensible, l'a pourvu d'un corps intimement joint à son âme, sans pour autant de ce mélange ignorer les qualités respectives des deux matériaux. Ainsi Grégoire de Nysse explique :

« Accepte [d’imaginer] qu’il est possible, en peinture, non seulement de mélanger les couleurs avec leurs opposées, comme on le pratique habituellement pour imiter le modèle, mais encore de distinguer les couleurs appartenant au mélange et de rendre à chacune d’elles sa teinte naturelle. [...] Au lieu de la peinture, parlons de l’âme. Au lieu de l’art des couleurs, pensons à la nature des éléments. »

Le Dieu artisan est, par cette métaphore, défini comme peintre qui mélange les natures, sensibles et divines, pour créer l’homme, sans ignorer les qualités de chaque élément. Dieu connaît l’âme de sa créature et cela explique que la séparation par la mort soit possible sans que le corps et l’âme ne se retrouve totalement étranger, le premier étant réuni au second lors de la Résurrection finale.

Les peintures murales de Saint-Martin de Fenollar sont particulièrement intéressantes pour comprendre l’influence de ces conceptions théologiques sur un cas concret et ainsi mieux percevoir le rôle de la visibilité de la matière picturale dans l’élévation spirituelle offerte à l’observateur. Le petit prieuré est historiquement mal connu. Une charte confirme sa relation de dépendance à l’abbaye de Sainte-Marie d’Arles-sur-Tech depuis le IX^e siècle et son décor aurait été financé par les comtes de Barcelone avant 1131.

Le sanctuaire est orné de peintures murales, repartis en registres horizontaux. Le soubassement des parois est peint de tentures simulés. Vient ensuite un cycle narratif avec des épisodes de l’Enfance du Christ : Annonciation, Nativité côté droit et côté gauche, Adoration des mages et leur départ. Au-dessus, un registre est occupé par les vingt-quatre Vieillards de l’Apocalypse, avec sur la paroi orientale une Vierge couronnée en orante. Enfin, sur la voûte le Christ en majesté est figuré entouré du tétramorphe et de quatre anges, aux écoinçons.

Dans l’optique de mieux cerner la valeur de la matérialité des peintures, nous concentrerons notre regard sur le jeu entre le discours de l’image et la mise en œuvre formelle

des couches picturales, notamment de la relation entre les fonds en aplats et les scènes narratives qui s'en détachent.

Nous avons vu que dans le système théologique de Grégoire de Nysse, Dieu est similaire au peintre : il fait fusionner les différentes gammes, créant une nuance, une mixité et une diversité qui est celle du monde sensible, non du divin qui lui est Un par essence. L'acte créateur est le mélange de natures idéelles, c'est-à-dire de principes abstraits que peuvent représenter la forme la couleur par exemple, pour le peintre, la justice et la bonté pour Dieu. La matérialité est issue de la fusion d'éléments incorporels. Si la création procède du mélange, cela implique que l'homme pour parvenir au Créateur doit faire le chemin inverse et séparer mentalement, par aporie, les éléments imbriqués : ce qui chez lui relève du divin doit être conçu indépendamment de ce qui est le fruit du sensible, du corporel.

Le travail de l'homme qui cherche à revenir à Dieu est véritablement un travail de distinction : il doit opérer le tri dans sa nature et mettre de côté le corporel pour cerner l'âme ou encore les vertus, tout ce qui chez lui est à l'image de Dieu. C'est par une connaissance de ce qu'il est lui-même en tant qu'image que l'homme parvient à Dieu, reprise du « connais-toi toi-même » dans une perspective chrétienne. L'image peinte n'est que le déclencheur ou le relais de cette démarche d'abstraction intellectuelle que décrit Grégoire reprenant presque littéralement Plotin :

« chaque espèce de qualité peut être mentalement isolée du sujet où elle se trouve. Or la raison est un mode de connaissance spirituel, qui n'a rien de corporel. Ainsi prenez un vivant, du bois, ou quelque autre objet ayant une organisation matérielle ; souvent nous considérons par abstraction, à part du sujet où elles sont, des qualités dont l'idée que nous nous en faisons se distingue nettement d'une autre considérée en même temps. [...] La couleur est un « objet de pensée » et de même la résistance, la quantité et toutes les autres propriétés du corps [...] Si

la compréhension de chacune de ces propriétés est un ‘acte d’intelligence’ et si la Divinité est aussi par nature une ‘substance intelligible’, il n’y a rien d’invraisemblable à ce que ces qualités soient des principes purement spirituels venant d’une nature incorporelle pour la production des corps : la nature spirituelle donne l’existence à des forces spirituelles et la rencontre de celles-ci donne naissance à la matière. »

Sur les peintures murales de Fenollar s’expriment dans la matière ces conceptions théologiques. La peinture, formée d’ajouts et de combinaisons laissés bien visibles, donne à voir le mode d’existence des choses qu’elle représente, lui-même composite car sensible. En cela, la possibilité est offerte à l’observateur de considérer la peinture de deux manières. Il peut percevoir celle-ci dans sa matérialité multiple ou, parallèlement, sous le prisme des concepts uniques, universels, qu’elle rend visible au moyen de sa matérialité, et notamment par l’utilisation de la forme et la couleur. Ainsi, le jeu entre les nuances colorées et les formes complexes des épisodes narratifs et les plages homogènes et simples des fonds de ces scènes peut être lu comme une invitation à un processus d’abstraction mentale consistant à concevoir les idées que véhiculent les épisodes, au-delà de leurs caractéristiques visuelles et sensibles.

Par exemple, à Fenollar, le registre de l’Enfance du Christ et, plus particulièrement, les scènes de la Nativité donnent à voir le principe de mélange de natures qui procède de Dieu. Il s’agit certainement du plus grand qu’il soit pour le chrétien, celle de la nature divine et de la nature humaine, l’Incarnation du Christ. L’épisode de la *Nativité*, tel qu’il est représenté à Saint-Martin exprime pleinement le concept double d’une corporalité virginale par l’imbrication de deux couleurs, le blanc et le rouge, signifiant respectivement dans ce cadre les concepts de pureté et de chair. Ces couleurs sont mêlées sur la figure de la Vierge et de ses vêtements, images de son enveloppe corporelle. La couverture rouge de la Vierge qui ceint son corps représente sa chair restée intacte, selon une formule traditionnelle. Le voile blanc qui enveloppe son visage exprime sa pureté morale. Le tissu du baldaquin à l’arrière semble, comme en écho,

doubler l'idée d'un sein virginal pure par la reprise de ces couleurs. Enfin, le rouge et le blanc se retrouvent distingués sur le damier de l'arrière-plan qui s'étend sur des colonnes évoquant probablement la Jérusalem céleste. Par ce parallèle, la Vierge est décrite comme porte du Paradis, elle qui rachète la faute d'Ève tenant la pomme du péché sur l'épisode de l'Annonciation à côté. Toutefois, au-delà de la considération discursive d'une Vierge accès au Salut, se superpose par ce jeu de couleurs la considération du rôle de l'homme dans sa propre élévation. En prenant en compte l'intervalle des modes d'utilisation de la couleur, le spectateur met en œuvre un processus de retour mental au concept à partir d'une perception des sens, qui constitue chez lui le moyen de l'accès à la béatitude par l'activation de ce qui en lui relève du divin, sa part raisonnable. Parce que l'homme qui regarde l'image est lui-même dual, créature corporelle et spirituelle, il peut opérer en l'esprit la transition mentale du signe matériel à sa signification : il voit la Vierge allongée, puis comprend le lien avec les colonnes grâce aux jeu entre les couleurs. Il peut alors considérer les concepts abstraits appliqués ainsi à l'ensemble de l'image, une fois fait le lien entre ces parts, puis enfin, les penser de manière indépendante de l'image elle-même. Il considère visuellement d'abord le mélange sur le premier plan et aboutit à la séparation dans l'imbrication que représente au mieux le motif du damier. Enfin, il peut séparer en l'esprit totalement la forme matérielle et les notions qu'elle véhicule mais ne contient pas.

Par la mise en action de ce processus, qu'invite à faire la matière même de la peinture, l'homme redevient à la ressemblance du divin. Non seulement il affine en regardant l'image sa compréhension de la Nativité et de Jérusalem céleste mais surtout il s'en rapproche effectivement par ce transport spirituel : ce procédé d'abstraction lui donne par participation une ressemblance avec le divin. Ainsi comme chez les cappadociens, comme l'a formulé Anca Vasiliu, « la ressemblance [de l'homme à Dieu], dont l'image peinte est censée illustrer le fonctionnement, accomplit l'image donnée non dans sa détermination formelle, déjà parfaite

puisqu'elle est *eikôn* de Dieu, mais dans sa capacité, dans sa puissance de se révéler. ». L'image peinte tend possiblement un miroir à l'observateur qui n'est pas une vérité absolue mais un mode de révélation qu'il doit lui-même mettre en action pour parvenir à cette vérité. L'image peinte implique, en définitive, pour l'homme qu'il devienne artisan de sa propre ressemblance à Dieu.

Si l'on regarde de manière plus globale le jeu entre les fonds colorés et les images, notons que le registre inférieur se caractérise par une forme de planéité : le fond coloré en trois bandeaux superposés contribue à montrer les scènes comme des représentations, avec tout ce que le terme comporte d'anti naturalisme. Sur le registres des Vieillards de l'Apocalypse, le même fond est utilisé. Toutefois, ici, y est ajouté au niveau du sol un autre bandeau, pourvu de diagonales en pointillés. Ce motif créé une profondeur visuelle comme pour représenter le sol. Les pieds des personnages comme de leur siège prennent appui un sol en perspective, aussi sommaire soit elle, et non, comme au registre inférieur, sur le bandeau. Là où semble-t-il, les personnages de la vie du Christ sont définis comme des effigies, par un plan en deux dimensions invitant à relativiser leur véracité formelle, les Vieillards, en tant qu'allégories des clercs, sont donnés à voir comme placés devant le fond à trois bandes. Ils font probablement mieux ainsi reflet aux moines de l'édifice, qui étaient eux-mêmes assis devant les peintures : la profondeur marque la corporalité des Vieillards. Ce registre contraste avec les représentations des personnages des épisodes de l'Enfance, définis comme tableaux mémoriels dans lesquels le discours l'emporte sur la notion de ressemblance.

La ressemblance joue en revanche un rôle fondamentale concernant les Vieillards de l'Apocalypse. Elle est double : ressemblance avec les moines qui permet une identification d'une part, mais aussi et d'autre part, ressemblance avec la Vierge couronnée, qu'ils louent autant que le Christ de la voûte. Ministres de l'Église, parés comme des rois, ils sont à l'image

du Roi des Rois, celui en majesté sur la voûte, ce qui implique qu'ils soient redevenus à la ressemblance de celui-ci, comme l'explique Basile de Césarée :

« Parce que l'image du roi on l'appelle roi aussi et qu'on ne dit pas deux rois : le pouvoir royal ne se dédouble pas, la gloire ne se divise pas. De même qu'il n'y a qu'une seule autorité sur nous et que le pouvoir en est unique, de même la gloire que nous lui rendons est-elle unique, et non multiple, parce que l'honneur rendu à l'image passe au prototype. »

L'image des Vieillards de l'Apocalypse montre tant par son discours que par sa forme combien l'homme doit redevenir à l'image de Dieu : l'image peinte, ressemblance à son modèle, se réfère à la capacité de l'homme de parvenir à la ressemblance du divin, capacité encore en puissance mais effective lors et par le fait de l'union liturgique.

Par l'exacerbation de la construction de l'image laissée bien visible, le spectateur est invité à mettre en œuvre un procédé d'abstraction lui permettant de tendre vers la connaissance d'un Dieu invisible et ineffable. Par la monstration de la matérialité, l'image est définie comme un artéfact : elle donne à voir un cheminement de connaissance mais non l'objet de cette connaissance, que seul l'homme contient et non la matière pure qu'est finalement l'image. Sa forme est au moins aussi, peut-être plus, importante que son sujet. L'image est animée par le regard que lui porte l'homme et qui lui permet de se comprendre lui-même, de manière réflexive, comme étant entre matière et raison, et de faire le chemin intérieur de l'un à l'autre. L'admiration portée à la peinture doit se transformer en admiration pour soi-même, être capable de contempler la peinture car finalement, comme le signifie Grégoire, ce que l'on voit de beau ou de bon dans la peinture ne tient pas à la matière de la peinture mais à l'idée à laquelle elle renvoie l'homme et qui se forme en lui. La visibilité de la matière sert à souligner combien la réception de l'image est toujours une forme d'édification intérieure de l'observateur.

Cela est bien visible à Saint-Martin de Fenollar, où le jeu de construction de la forme et la couleur ainsi que la prise en considération du point de vue de l'homme face à l'objet sont tels que l'admiration et l'inspiration que Braque et Picasso ont témoigné pour ce décor du XII^e siècle n'est finalement guère étonnant. Pour les modernes comme pour les médiévaux, en somme, la beauté est bien dans l'œil de celui qui regarde.