



Labyrinthe

6 | 2000
Numéro 6

Approches de l'art religieux

Emmanuelle Amiot, Marc Aymes, Marie Blaison, Annie Cartoux, Christian Hottin et Anne Malherbe



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/442>

DOI : [10.4000/labyrinthe.442](https://doi.org/10.4000/labyrinthe.442)

ISSN : 1950-6031

Éditeur

Hermann

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2000

Pagination : 93-102

Référence électronique

Emmanuelle Amiot, Marc Aymes, Marie Blaison, Annie Cartoux, Christian Hottin et Anne Malherbe, « Approches de l'art religieux », *Labyrinthe* [En ligne], 6 | 2000, mis en ligne le 23 mars 2005, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/442> ; DOI : [10.4000/labyrinthe.442](https://doi.org/10.4000/labyrinthe.442)

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Propriété intellectuelle

Approches de l'art religieux

Emmanuelle Amiot, Marc Aymes, Marie Blaison, Annie Cartoux, Christian Hottin et Anne Malherbe

- 1 Le comité d'Histoire de l'Art et d'Archéologie avait choisi le thème de l'art religieux en vue de revisiter un objet de recherche très classique et, aux yeux de beaucoup, un peu démodé. La perspective d'un débat passionné, néanmoins, ne semblait guère tout à fait envisageable. Le croisement des époques étudiées, des démarches et des méthodes d'analyse, bien que sans doute source de discussions, ne nous paraissait pas de nature à engendrer une remise en question de la notion même d' « art religieux ».
- 2 C'est pourtant dès notre première réunion qu'apparut une évidence : nous n'étions pas tous d'accord ni sur le contenu, ni sur la validité de cette notion de prime abord solidement instituée ; en un mot, le seul véritable dénominateur commun de nos travaux, « l'art religieux », ne semblait pas faire l'unanimité. C'est pourquoi, plutôt que de rédiger une synthèse unique, qui, en fin de compte, se serait avérée faussement consensuelle, nous avons jugé qu'une mise en perspective de deux ensembles de points de vue discordants s'imposait.
- 3 L'enjeu principal du présent bilan est donc de confronter différentes époques, mais également — et surtout — différentes approches, de rendre compte de nos points d'accord ou de désaccord et d'éventuels problèmes communs*.
- 4 En premier lieu, il faut bien noter que, malgré leurs différences, nos articles n'abordent que trois périodes de l'histoire de l'art : l'Antiquité Romaine, le Moyen Âge et le monde contemporain (XIX^e siècle). Ces époques très éloignées dans le temps peuvent par conséquent difficilement rendre compte d'une évolution et n'entretiennent apparemment que peu de rapports entre elles. L'« interquestionnement » et les jeux d'écho sont donc, *a priori*, délicats à mettre en place et risquent de paraître artificiels.
- 5 D'autre part, certaines périodes, comme la Renaissance, les époques baroque et classique, pourtant si fécondes en ce qui concerne l'art religieux, ne sont pas évoquées. C'est évidemment une lacune – due au hasard – dont nous avons tous bien conscience et que nous sommes contraints d'assumer.

- 6 Il est clair que chacun des auteurs a opté pour une démarche propre. Ainsi, dans son travail sur Néron, l'auteur a choisi de confronter les différentes sources (histoire, littérature, numismatique, vestiges archéologiques...) pour parvenir à une vision la plus globale, la plus précise et la plus complète possible de l'époque concernée. La nécessité d'une telle approche se fait en effet particulièrement sentir lorsque, comme c'est le cas pour l'Antiquité, l'information est fragmentaire. M.-L. Portal, dans son article sur l'équipement du culte marial dans les églises parisiennes, se livre à un travail d'inventaire et d'analyse systématique précédé par l'établissement d'un *corpus*. A. Malherbe, dans son travail sur *La Vierge au Voile*, procède à une étude avant tout iconographique et adopte une démarche de type comparatif. Il en est de même pour les articles sur Horace Vernet et sur les commandes de l'État français au début de la Troisième République, qui examinent le contenu iconographique des tableaux et mettent également en perspective les œuvres étudiées et le contexte politico-social dans lequel elles ont vu le jour. Cependant, A. Cartoux prend le biais d'une œuvre individuelle, alors qu'E. Amiot opte pour une démarche plus synthétique.
- 7 En réalité, il semblerait que dans nos articles, l'on ait affaire à trois branches — on pourrait également dire trois chapelles, ou encore trois écoles — de l'histoire de l'art : l'Archéologie, l'Archéologie Moderne et Contemporaine (AMC) et l'Histoire de l'Art proprement dite. Mais, si chacune adopte une démarche qui lui est propre, possèdent-elles toutes également un objet d'étude spécifique ?
- 8 Si l'on considère l'Archéologie dans le sens étymologique du terme, il faut la définir comme la « science des temps reculés ». Dans ce cas, elle se doit d'envisager tous les aspects des civilisations anciennes, et pas uniquement du point de vue artistique. Pour l'AMC, en revanche, l'archéologie est « l'étude de tous les objets fabriqués (*ars*) ». Son champ d'application est donc théoriquement infini. Enfin, à l'Histoire de l'Art sont traditionnellement réservées l'étude et l'analyse de l'Art avec une majuscule, c'est-à-dire de ce qui est considéré comme « noble » dans l'ensemble de la production artistique.
- 9 En pratique, nos articles, qui prennent tous place au sein de ces différentes disciplines, n'envisagent pourtant que des aspects restreints de la production artistique. En effet, il y est essentiellement question des « Beaux-Arts », et presque exclusivement de peinture, même si la sculpture et l'architecture sont évoquées dans les articles sur Néron et sur les églises parisiennes. De nombreux aspects de l'art religieux, comme l'architecture des lieux de culte et l'artisanat religieux, sont donc passés sous silence.
- 10 Devant cette diversité — mais également devant ces manques — comment mettre en place un débat cohérent et pertinent ?
- 11 En réalité, notre propos a jusqu'ici été général et nous avons surtout réfléchi à l'histoire de l'art en tant que discipline, sans réellement questionner l'art religieux. Nous avons pu cependant nous apercevoir, dès le début des discussions préparatoires au bilan de thème, que c'était le concept même d'art religieux qui posait problème. Il s'agit à présent d'essayer de cerner cette notion et de comprendre, le cas échéant, ce qui peut faire la spécificité de l'art religieux.
- 12 D'emblée, nos discussions ont pris un tour animé puisque nous n'étions pas tous d'accord sur la validité de la notion d'art religieux. En particulier, pour M.-L. Portal et pour l'ensemble des archéologues « modernes et contemporains », le concept n'est pas opératoire. Selon eux, l'art religieux n'existe pas car aucune caractéristique spécifique —

ni technique, ni sociologique — ne saurait le distinguer des autres domaines d'application de l'art.

- 13 Mais, si l'art religieux n'existe pas, il faut savoir que cela n'empêche pas l'archéologie de la religion, illustrée par l'article de M.-L. Portal, d'être un des champs d'étude de l'AMC. Il s'agit même de la discipline de prédilection d'un de ses fondateurs, le Professeur Philippe Bruneau ¹.
- 14 En revanche, le reste de l'assemblée était d'accord pour reconnaître à l'art religieux certaines spécificités, suffisantes pour le considérer comme un concept opératoire et comme une discipline propre. Tout d'abord, nous avons tous pu observer — même s'il ne faut jamais perdre de vue que certains types de production artistique ne sont pas abordés dans nos articles — la grande valeur reconnue et accordée à l'art religieux, au sens propre comme au sens figuré. Ce dernier jouit en effet d'un indéniable prestige moral, et est souvent considéré comme la part la plus noble dans l'ensemble de la production artistique. C'est particulièrement vrai pour la France des débuts de la III^e République où, comme nous le montre E. Amiot, les milieux officiels prétendaient qu'il ne pouvait y avoir d'Art que religieux, le choix d'un sujet d'inspiration religieuse garantissant les plus hautes qualités spirituelles, morales mais également esthétiques à l'œuvre.
- 15 Mais l'importance accordée à l'art religieux est également d'ordre matériel. Il semble en effet que, espérant peut-être assurer son salut, l'on ait souvent pensé que rien n'était trop beau en matière d'art religieux. Pour reprendre l'exemple des débuts de la Troisième République, l'article d'E. Amiot montre qu'une part non négligeable des deniers publics fut consacrée à la réalisation du décor peint des églises parisiennes. De même, au XVI^e siècle, dans les milieux anversois, l'intensité de la production artistique à caractère religieux (panneaux de bois peints, comme ceux représentant la *Vierge au Voile*, mais également retables, petites sculptures sur bois, ou encore gravures...) atteste de la vigueur d'un marché et, corrélativement, des sommes importantes que la bourgeoisie et l'aristocratie locales étaient prêtes à dépenser pour acquérir des objets de dévotion à usage privé.
- 16 Ainsi, pour utiliser un concept banni du vocabulaire de l'AMC plus encore que celui d'art religieux, on peut dire que cet art est sacré dans le sens où, par un indéniable phénomène de valorisation, il semble trôner — comme en majesté — au-dessus de l'ensemble de la production artistique.
- 17 Mais cet art est également sacré car il est, en quelque sorte, intouchable. En effet, malgré la diversité des périodes envisagées dans nos articles, nous avons tous remarqué le poids des contraintes pesant sur la production artistique à caractère religieux. Ainsi, de même que la religion, institution et parfois force politique, s'accompagne de dogmes qu'il faut impérativement respecter, l'art religieux apparaît fortement codifié et soumis à une orthodoxie iconographique. Par conséquent, la spécificité de cet art réside dans le fait que, bien plus que tout autre, il s'élabore sous la tutelle d'un dogme thématique et idéologique particulièrement contraignant.
- 18 Pour le comprendre, il suffit par exemple qu'A. Cartoux nous rappelle le tollé suscité par les représentations bibliques tout à fait personnelles — et donc non canoniques — d'Horace Vernet, fondateur et pionnier de l'orientalisme religieux. L'Antiquité n'échappe pas non plus à cette constatation puisque, dans la *Maison Dorée* de Néron, c'est précisément le caractère stéréotypé de la plupart des scènes mythologico-religieuses qui,

par comparaison avec d'autres sites, a permis aux archéologues de les identifier et, ensuite, de comprendre la signification globale du décor.

- 19 Assurément, donc, c'est le poids de l'orthodoxie qui fait la spécificité de l'art religieux. À partir de ce constat, une problématique générale commune peut être dégagée. En effet, chacun de nous a pu mettre en évidence la façon dont l'artiste a réussi à se jouer des contraintes et à imposer sa personnalité créatrice. Et, si les impératifs de la norme sont une des caractéristiques de l'art religieux, l'affirmation de la liberté de l'artiste semble également être une de ses constantes. Tout du moins avons-nous tous pu l'observer.
- 20 Tous, à l'exception de M.-L. Portal. En effet, les tenants de l'AMC considèrent qu'une grande part de ce qui est fabriqué (c'est-à-dire l'*ars*) échappe à son propre créateur. Ils se refusent donc à poser le problème de l'artiste, question ne relevant en aucun cas de leur domaine de compétence. Ainsi, pour l'Archéologie Moderne et Contemporaine — et, dans le cas précis qui nous occupe, pour l'archéologie de la religion — cela n'a ni sens ni intérêt d'étudier une œuvre par le biais du rapport à son fabricant puisque cela n'apporte rien à la connaissance propre de l'objet et relève uniquement de l'histoire, tout comme le problème du destinataire ou celui du commanditaire.
- 21 Cependant, pour l'Archéologie « classique » et l'Histoire de l'Art, qui s'affranchissent moins de la discipline historique, la question du créateur — comme celles du commanditaire et du destinataire — ont lieu d'être. Elles entrent même de plein fouet dans la problématique de nos articles.
- 22 Tout d'abord, au vu du poids des contraintes liées à une orthodoxie, il semble légitime de se demander si l'artiste est bel et bien le créateur. L'on pourrait en effet penser que, dans de telles conditions, l'artiste-artisan n'est qu'un simple exécutant se pliant aux volontés du commanditaire ou s'adaptant aux *desiderata* du destinataire. Le cas le plus parlant est celui de Néron qui se définissait lui-même comme un « prince-artiste » et qui a, sans aucun doute, entièrement décidé du programme décoratif de la *Domus Aurea* — véritable profession de foi personnelle — et n'a laissé à l'exécutant Fabullus, pourtant peintre fameux, qu'une marge de liberté somme toute assez limitée et s'appliquant uniquement au traitement des peintures.
- 23 En outre, dans les Flandres des XV^e et XVI^e siècles, les peintres, qui ont un statut d'artisan et appartiennent à une guildes, produisent en série des œuvres répondant avant tout à une attente. C'est le cas pour la *Vierge au Voile*, liée à une dévotion mariale particulière, dont les panneaux sont destinés à être placés dans des lieux privés réservés à la prière. Généralement, c'est le maître de la guildes qui élabore le schéma de composition, lequel se voit répété en plusieurs exemplaires, soit par le maître lui-même, soit par ses assistants, soit encore par des maîtres d'autres guildes de moindre envergure. L'œuvre, souvent sans signature, n'est donc pas considérée comme unique ou originale, mais comme un objet d'artisanat, susceptible d'être copié ou reproduit. Il paraît alors difficile, dans un tel contexte, d'évoquer la liberté créatrice de l'artiste.
- 24 Elle existe pourtant, et, devant faire face aux contraintes de l'orthodoxie, elle s'exprime peut-être avec plus de force dans le domaine qui nous occupe. En effet, le fossé entre théorie et pratique est immense, et, en réalité, nos « artistes-exécutants » ne donnent pas l'impression d'avoir été trop cruellement bridés. C'est peut-être parce que, tout d'abord, à l'intérieur d'un cadre contraignant, certains d'entre eux ont pu exprimer leur personnalité stylistique et artistique, aborder l'œuvre avec le traitement qu'ils désiraient, en apportant leurs innovations et leur technique propre.

- 25 C'est le cas du peintre antique Fabullus qui, malgré le programme décoratif imposé par Néron et malgré les stéréotypes imagiers, a réussi à passer à la postérité. L'agencement des différentes scènes, l'usage de la couleur, l'extraordinaire inventivité dont il a fait preuve dans l'élaboration des « grotesques » et des décors secondaires, entre autres, ont fait de lui un artiste à part entière, libre, reconnu et admiré comme tel. C'est également, mais dans une moindre mesure puisqu'ils sont restés anonymes, le cas des peintres flamands des panneaux de la *Vierge au Voile*. En effet, malgré leur statut d'artisan et les impératifs liés à une production de masse, ces peintres avaient certainement conscience de l'originalité et de la force illusionniste du motif du voile. La multiplication et la variation dans les motifs, ainsi que les compositions, souvent très habiles, tendraient à prouver que les peintres avaient de leur art une conception dépassant celle du simple artisanat.
- 26 Mais la liberté créatrice du peintre peut aussi s'exprimer parce que l'artiste a tout simplement réussi à ignorer l'orthodoxie et les cadres imposés par les autorités religieuses. Ainsi, malgré le soutien officiel de l'État, les revendications contraignantes des théoriciens catholiques et la détermination du marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts et personnage-clé du ministère du même nom, la peinture religieuse française des années 1870, étudiée par E. Amiot, fait preuve d'une inventivité et d'une audace souvent contraires à l'orthodoxie d'un art « vraiment religieux ». Elle se « compromet » en effet en incluant des scènes anecdotiques empruntées à la peinture de genre, ou encore les somptuosités du paysage, ce qui risque fort de distraire le spectateur des grandes vérités chrétiennes. Le peintre, souvent, y glisse même les beautés — intolérables pour les théoriciens catholiques comme Étienne Cartier et Grimouard de Saint-Laurent — de la touche et de la couleur, délaissant ainsi l'esprit au profit de la lettre. Perdition suprême, vanité et caprice de peintre...
- 27 La peinture d'Horace Vernet (1789-1863), présentée par A. Cartoux, est peut-être l'exemple le plus frappant de l'affirmation de la liberté créatrice de l'artiste. En effet, en marge des contraintes imposées par les autorités officielles, Horace Vernet a su créer sa propre peinture, totalement personnelle puisqu'il a été, pourrait-on dire, l'inventeur de l'orientalisme religieux, en tout cas son pionnier le plus vaillant. Il s'est attaqué à la peinture biblique, c'est-à-dire à la représentation de scènes tirées de l'*Ancien Testament*, avec une originalité remarquable. C'est son premier voyage en Algérie, en 1833, qui lui a apporté la conviction que les us et coutumes des Patriarches de la *Bible* s'étaient conservés dans les mœurs des nomades arabes de l'Orient moderne. Esprit systématique, Vernet conçut alors une théorie dont le caractère révolutionnaire supposait une réforme de la peinture religieuse, puisque, une fois acquis le principe de l'immuabilité des mœurs hébraïques, rien ne justifiait plus la représentation des personnages bibliques en costume antique comme l'avaient fait, par exemple, Raphaël ou encore Poussin. Cependant, sa position resta marginale et Vernet ne réussit pas à persuader l'opinion publique de la validité de sa théorie, ni à vaincre les réticences de l'Église pour laquelle la peinture biblique devait préférer le flou poétique et le pouvoir suggestif d'une évocation symbolique à la précision du détail réaliste. Malgré tout, en n'abandonnant jamais, Vernet sut s'affirmer comme un artiste libre. La génération suivante sut enfin reconnaître son apport.
- 28 Le cas d'Horace Vernet apparaît alors comme particulièrement emblématique du triomphe de l'artiste auquel, plus encore que dans tout autre domaine, l'art religieux peut apporter la gloire, précisément grâce aux crédits et à l'attention toute particulière qu'on

lui accorde, grâce à la valeur morale qu'on lui reconnaît. Le plus grand des arts ne se montre pas ingrat envers qui sait le servir et l'honorer...

- 29 Ainsi, en partant d'un examen minutieux du concept même d'art religieux, de sa validité éventuelle, puis de ses spécificités, nous avons, pour la majeure partie d'entre nous, réussi à dégager une problématique commune, et ce malgré l'hétérogénéité de nos articles.
- 30 Mais à dire vrai, si l'historien, l'archéologue et les historien(ne)s de l'art se sont vite entendus et ont orienté leurs réflexions dans la même optique, il fut plus difficile de trouver un terrain d'entente avec M.-L. Portal. Cela tient peut-être au statut particulier de l'Archéologie Moderne et Contemporaine. Il s'agit en effet d'un système de pensée autonome, construit d'une façon très cohérente et reposant sur des bases théoriques extrêmement précises. Clairement définie, l'Archéologie Moderne et Contemporaine applique à chaque objet d'étude une méthode d'analyse préétablie, bannissant, entre autres, les approches de type historique, critique, ou esthétique (jugement de goût ou de valeur). En revanche, les limites entre Histoire, Histoire de l'Art et Archéologie — ces deux dernières disciplines n'étant, au fond, pas précisément définies — sont plus floues et les matières s'interpénètrent souvent.
- 31 Toutefois, il ne faudrait pas déplorer la confrontation de ces deux approches, il est vrai difficilement conciliables. Au contraire, ce sont nos oppositions qui nous ont permis d'enrichir le débat, de nourrir la réflexion et de bâtir la discussion. Si l'Archéologie Moderne et Contemporaine ne refusait pas d'accorder toute validité au concept même d'art religieux, nous ne nous serions sans doute pas tant interrogés sur ce qui faisait, à nos yeux, sa spécificité.
- 32 En tous les cas, ceci devrait nous inciter, dans nos travaux de recherche postérieurs, à questionner d'autres disciplines.
-

NOTES

*. Ce texte a été rédigé par Marie Blaison.

1. Voir à cet égard Ph. Bruneau, « Archéologie contemporaine et archéologie du catholicisme récent », *Labyrinthe* n° 4, Paris, Maisonneuve et Larose, automne 1999, p. 57-58.

AUTEURS

EMMANUELLE AMIOT

Emmanuelle Amiot, historienne de l'art, a signé un article sur ce thème dans un précédent numéro de *Labyrinthe* (se reporter aux rappels bibliographiques).

MARC AYMES

Historien, Marc Aymes est membre du comité de rédaction de *Labyrinthe*.

MARIE BLAISON

Marie Blaison est archéologue. Elle a signé un article sur ce thème dans un précédent numéro de *Labyrinthe* (se reporter aux rappels bibliographiques), et rédigé ce texte.
marie.blaison(at)wanadoo.fr

ANNIE CARTOUX

Annie Cartoux est historienne de l'art. Elle a signé un article sur ce thème dans un précédent numéro de *Labyrinthe* (se reporter aux rappels bibliographiques).

CHRISTIAN HOTTIN

Christian Hottin, historien de l'art, est membre du comité de rédaction de *Labyrinthe*.

ANNE MALHERBE

Anne Malherbe est historienne de l'art. Elle a signé un article sur ce thème dans un précédent numéro de *Labyrinthe* (se reporter aux rappels bibliographiques).