

Giovanni CARERI, *La torpeur des Ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (« L'histoire et ses représentations »), 2013, 327 p., 22 cm, 36 €, ISBN 978-2-7132-2383-9.

On a pu écrire qu'un classique est une œuvre qui provoque sans cesse un nuage de discours critiques, dont elle se débarrasse continuellement. Cela est vrai de grands livres dont toute relecture est une redécouverte, mais aussi des œuvres d'art qu'on ne se lasse jamais de regarder et qui, à chaque fois donnent du nouveau à voir. Le cas de la chapelle Sixtine est en cela exemplaire, car, dès les premiers moments de son histoire et jusqu'aux débats récents autour de sa restauration, elle a fait l'objet d'une contemplation admirée ou des œillades réprobatrices des détracteurs qui en ont inspecté chaque détail, tout en suscitant une masse de commentaires qui a peu d'égal dans l'histoire de l'art moderne. Confronté à ce chef-d'œuvre presque invisible, car trop vu, Giovanni Careri nous propose, dans ce volume, de *regarder autrement* la chapelle Sixtine en regardant *autre chose* que ce sur quoi s'attardent le plus souvent les yeux des visiteurs – et aussi ceux des historiens de l'art. C'est en effet en s'interrogeant sur le sens et la fonction des figures des *Ancêtres du Christ*, représentés par Michel-Ange dans les lunettes et les cintres de la voûte, que l'auteur peut risquer une interprétation nouvelle et remarquablement cohérente de la chapelle dans son ensemble.

Le volume est divisé en trois chapitres, consacrés au *Jugement dernier* (« Fabrique du corps glorieux : le *Jugement dernier* »), aux fresques de la voûte et des parois latérales envisagées à partir de leur articulation avec celle du *Jugement* (« Le montage de l'histoire dans la chapelle Sixtine ») et au cycle des *Ancêtres* (« La vie selon la chair »). La séquence des trois parties dessine une sorte de parcours à l'intérieur de la chapelle ; leur ampleur respective (89, 31 et 161 pages) en suggère le barycentre et le sens : il s'agit, d'une part, de reconnaître dans la fresque du *Jugement* le lieu où la narration développée dans les autres parties de la chapelle s'achève et qui dès lors en gouverne en retour la lecture. D'autre part, il s'agit de mesurer à l'aune de cette articulation entre parois latérales, voûte et *Jugement*, la fonction des figures passablement énigmatiques qui occupent les lunettes et les cintres.

Il conviendra donc, tout d'abord, de « faire l'anthropologie de la chapelle Sixtine » en posant « sur cette œuvre majeure le regard éloigné et comparatiste de l'ethnologue » (p. 21). Cela revient à reconnaître, dans la fresque de Michel-Ange, la mise en figure d'une « anthropologie de l'image chrétienne » qui s'exprime dans la « théologie paulinienne de la conformation » (p. 14) : « Le Jugement dernier de Michel-Ange met en forme le dispositif paulinien de la conformation [au Christ] dans une perspective eschatologique. À la fin des temps de l'histoire humaine, perte et acquisition de ressemblance se font face : d'un côté, ceux qui sont en train de retrouver l'image originelle et leur pleine participation au divin, de l'autre, ceux qui sont en train de la perdre à jamais » (p. 25). C'est ainsi que le double processus de « prise » et de « perte » de ressemblance se donne à voir, sous le pinceau de Michel-Ange, dans la conformation des élus et des anges au Christ par l'assomption du mouvement de torsion propre à la *figura serpentinata* du Juge divin. La « serpentine christique » constitue un « modèle morphogénétique » (p. 34) dont la validité est confirmée par la « partie infernale » de la fresque, gouvernée comme elle l'est, notamment dans les figures de Minos et du damné dit « le désespéré » par le principe de la dissemblance ou de la « conformation négative » à l'égard de la posture du Christ juge. Giovanni Careri multiplie les exemples qui illustrent et confirment la fonction structurante de cette « matrice » figurative. Bornons-nous à rappeler deux acquis majeurs de cette lecture. D'une part, elle permet de rendre compte de l'absence de rangs hiérarchiques qui caractérise la

représentation du *Jugement dernier* par Michel-Ange – une absence à tel point frappante que, aux dires d'un voyageur français du XVII<sup>e</sup> siècle, « presque tout le monde s'accorde à ne voir dans cette peinture qu'un amas de figures sans ordre » (cité p. 26). Or, le principe de la ressemblance / dissemblance à l'égard de la figure du Christ permet de saisir la logique qui gouverne la mise en scène orchestrée par Michel-Ange. Plus encore que la double hiérarchie désormais figée pour toujours de la *civitas Dei* et de la *civitas diaboli*, enfin séparées, le *Jugement dernier* montre le processus de conformation qui amène à la constitution du « corps glorieux ». L'image devient ainsi un « champ de forces » (p. 30) où la « *furia* » des figures ou leur inertie à déployer le *contrapposto* (inertie dont le « degré zéro » est sans doute incarné par la peau pendante de saint Barthélemy, voir p. 88-96) définissent une sorte de « chorégraphie » qui donne à voir un ordre en train de se faire. D'autre part, et c'est là le second acquis de l'analyse de Careri, ce manque d'ordre qui masque un ordre plus subtilement articulé se double de l'absence presque totale dans la fresque d'éléments rappelant la fonction de la médiation ecclésiale dans l'économie de la justification. Et l'auteur de reconnaître dans le processus de conformation au Christ mis en images par Michel-Ange des affinités assez nettes avec la valorisation de la gratuité de la grâce (p. 38-40) et l'insistance sur la « relation individuelle au Seigneur » (p. 96) qui sont au centre des doctrines des *Spirituali* dont on a depuis longtemps signalé l'influence sur l'attitude religieuse du peintre.

C'est à partir de cette « étude du *Jugement dernier* en tant que mise en forme du moment qui précède la fin de l'histoire » (p. 16) que l'auteur aborde, dans le deuxième chapitre, la question du rapport entre les différentes parties de la chapelle Sixtine. Si le *Jugement* illustre la « dernière accélération » du « temps qui reste », les fresques du Quattrocento qui campent sur les parois latérales et celles de la voûte montrent le passé de l'histoire chrétienne qui trouve dans ce « maintenant » son point de fuite eschatologique. À ce titre, l'ensemble des espaces picturaux de la chapelle se laisse lire comme un « montage » de trois régimes hétérogènes de narration figurative : « Les fresques latérales sont composées selon les principes de l'*istoria* au sens où l'entend Alberti, des récits clairement ordonnés dans un espace organisé par la perspective. La voûte comporte aussi des *istorie* qui racontent la genèse de l'histoire des hommes, mais elles sont encadrées par un appareil de présentation [...] imposant » qui s'étend « jusqu'aux prophètes et aux sibylles, comme pour suggérer qu'il faut référer le sens de ces histoires d'origine au présent et au futur de l'histoire de l'humanité » (p. 15). Les dispositifs de la perspective et du cadrage sont ainsi associés à un récit qui, autant dans le cas des scènes de la vie de Moïse et de Jésus dans les parois latérales que dans celles bibliques de la voûte, suppose une lecture typologique. Annoncé et préparé par l'histoire de l'humanité qui le précède, le *Jugement dernier* relève au contraire d'un présent qui marque la « catastrophe de l'histoire » (p. 121) où tous les temps « précipitent » et trouvent leur sens ultime. Or, cette « sortie de l'histoire humaine de sa propre condition historique » (p. 121) coïncide avec « une sortie de l'*istoria* », « une sortie des catégories visuelles de l'historicité humaniste » (p. 127). D'où une image où « il n'y a plus de cadre, ni perspective, ni récit articulé avec un commencement et une fin, mais un ensemble d'actions en cours qui se déroulent sous nos yeux » (p. 15). Si donc la Sixtine constitue une « grande machine à fabriquer de l'histoire » (*ibid.*) c'est avant tout en raison des discontinuités et des écarts entre les stratégies de narration historique hétérogènes propres à ses différentes parties qui ne font sens qu'à partir de leur articulation et de leur « montage ».

C'est à l'intérieur de cette tension qui gouverne l'histoire du salut chrétien et sur laquelle table la lecture proposée par Careri des fresques de la Sixtine qu'il convient enfin de replacer les figures des *Ancêtres du Christ*, peints par Michel-Ange dans les lunettes et les cintres de la

voûte. Par leur manque d'attributs et par leur dimension « domestique », ces figures résistent à tout effort de « dénomination » et semblent dès lors presque condamner l'iconologue au silence. Or, selon Careri, c'est précisément cet anonymat qui fait sens et cela d'autant plus qu'il s'accompagne de la liste des noms des ancêtres qui constituent la généalogie du Christ, inscrits dans les cartouches au centre de chaque lunette : « Il s'agirait alors de gens "sans nom", d'errants sans terre et sans histoire, comme le sont, pour saint Augustin et ses successeurs, les juifs qui nient l'Incarnation » (p. 164). À ce titre, les personnages des cintres et des lunettes donneraient corps à une réflexion sur « l'altérité juive » qui se soustrait à la logique d'une histoire gouvernée par le principe typologique selon lequel, comme l'écrira Pascal, « l'Ancien Testament est – n'est que – figuratif ». Mieux : une réflexion sur la condition des juifs qui ont vécu après l'Incarnation sans se convertir et qui se tiennent dès lors « en marge » du mouvement eschatologique qui permet de greffer l'histoire chrétienne sur la tradition judaïque. Comme le résume Careri avec une formule éloquente : ils sont « des anachronismes vivants, des êtres qui, n'ayant plus rien à préfigurer, ont choisi de sortir de l'histoire » (p. 138). Cette position marginale qui relève d'une forme d'inertie se donne à voir non seulement dans les attitudes de prostration de ces figures lourdement assises, accablées par une immense fatigue et entravées dans leurs mouvements, mais aussi par l'affairement dans les travaux domestiques dont témoignent plusieurs d'entre elles, ce qui n'est pas sans rappeler l'iconographie de Joseph, souvent représenté au travail en marge des scènes de nativité pour signifier son incrédulité ou sa « distraction par rapport à la révélation la divinité du Christ » (p. 174). Pour étayer cette hypothèse de lecture, l'auteur inscrit la démarche de Michel-Ange à l'intérieur d'une série de pratiques sociales qui articulent la « relation d'inclusion / exclusive » gouvernant le rapport entre catholiques et communauté juive dans la Rome du XVI<sup>e</sup> siècle (rituel du *Possesso*, carnaval romain, spoliation des biens des juifs à l'occasion de la mort du pontife, p. 177-194). Le détour par l'actualité sociopolitique n'a d'ailleurs rien d'artificiel, car plusieurs des figures de la fresque exhibent non seulement des traits sémites, mais aussi les brassards et les cercles jaunes imposés comme signe d'identification aux juifs dans la Rome papale. D'autre part, d'un point de vue iconographique, le statut du peuple juif dans l'histoire du salut chrétien s'exprime par la reprise des modèles figuratifs associés à la représentation de la mélancolie saturnienne. Pour Careri, la description de la vie selon la chair, aveugle au sens spirituel des Écritures et cloué à la sensualité et à la concupiscence pousse Michel-Ange à réactiver la tradition iconographique de l'acédie, sinon même plusieurs éléments issus des systèmes d'images qui illustrent les cycles des planètes et des scènes de vie domestique qui y sont associées (p. 195-213) – réactivation d'autant plus facile qu'on trouve, dans la culture allemande du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle, des exemples de représentations de Saturne en juif ou en protecteur des Hébreux. Enfin, dans quelques pages très denses sur lesquelles nous ne pouvons pas revenir ici (p. 214-260), l'auteur propose d'aborder les figures de familles présentes dans le cycle des *Ancêtres* comme « le résultat de l'altération charnelle de la Sainte Famille qui les pousse à assumer une certaine ressemblance avec la famille du couple originel » d'Adam et Ève (p. 216). L'analyse de ce « schéma iconographique » du noyau familial permet de souligner la « plasticité historique » (p. 238) de la représentation du peuple juif suggérée par les *Ancêtres* qu'il conviendra de regarder « à la fois comme les juifs errants d'autrefois et comme les Hébreux déracinés de maintenant, ceux dont la dispersion confirmerait, selon saint Augustin, la vérité de la foi chrétienne » (p. 238). Et il se peut même que cette « attente inactive » des *Ancêtres* s'articule avec la scène du *Jugement dernier* en évoquant la notion paulinienne de *katechon*, cette force qui retarde la parousie ou, plus en général, la

*negligentia* et la paresse spirituelle des chrétiens d'aujourd'hui, décriée comme « judaïque » par Savonarole (p. 271-274).

L'espace nous manque pour revenir ici sur maints détails des analyses développées par l'auteur de ce volume dont on aura déjà saisi la grande richesse et l'originalité. Bornons-nous à résumer l'interprétation du cycle des *Ancêtres* esquissée par Careri avant de conclure avec deux remarques concernant la place de cette étude au croisement de l'histoire de l'art et de l'histoire des religions.

L'interprétation de la série des *Ancêtres* proposée par Careri est gouvernée par la question, anthropologique et historique, du rapport entre chrétiens et juifs dont plusieurs rituels de l'Église romaine rappellent la centralité dans la culture du XVI<sup>e</sup> siècle. La « dimension inclusive de l'héritage hébraïque », rappelée par la liste des noms qui composent la généalogie du Christ et préparent dès lors son Incarnation, se trouve contrebalancée par un travail figuratif qui, dans les images des hommes et femmes sans nom des lunettes et des cintres, donne à voir l'« altérité exclusive » de la condition juive, c'est-à-dire « l'opacité charnelle des juifs d'avant le Christ et la torpeur spirituelle de ceux qui ne se décident pas à abandonner leur foi » (p. 262). La polysémie et l'indétermination iconographique de ces figures qui restent sourdes aux appels des prophètes et des Sibylles permettent d'en faire des images saisissantes de la torpeur spirituelle et d'une vie « charnelle » qui contraste avec les corps transfigurés du *Jugement dernier*.

Cette analyse, comme aussi celles qui portent sur le *Jugement dernier* et le « montage » des différents éléments de la Sixtine relèvent autant de l'histoire de l'art que de l'histoire des religions, et plus précisément de l'histoire du catholicisme à l'époque moderne. À ce titre, l'étude de Careri a le mérite de tenter des approches inédites qui s'imposent pour rendre raison des caractéristiques du chef-d'œuvre de Michel-Ange, mais qui permettent en retour de repenser les méthodes et les enjeux de l'un et l'autre de ces deux champs disciplinaires. Cela s'énonce d'une façon très explicite, pour ce qui concerne l'histoire de l'art, dans les pages que l'auteur consacre aux limites et aux vertus de l'iconologie (p. 214-220), à la nécessité de repenser le dispositif warburgien du *Pathosformel* (p. 58-59), à la pratique du « montage » ou à la possibilité de reconstituer une sorte d'archéologie de la modernité picturale à partir du « naturalisme domestique » qui caractérise le cycle des *Ancêtres*. D'où une approche des faits artistiques qui tout en rejetant l'illusion d'une « improbable histoire de l'art sans texte » (p. 220) souligne toute la force heuristique d'une démarche qui soit sensible à la logique de la « vie des images » et à leur polysémie. Ce n'est pas le lieu ici de discuter la portée de ces choix méthodologiques : on ne s'interdira pourtant pas de remarquer que l'attention accordée à la vie des images ne peut pas, nous semble-t-il, faire l'économie d'une prise en compte de ce que Michael Baxandall a nommé, dans une étude célèbre, le « *brief* » ou la « directive » qui est à l'origine d'une œuvre d'art. Il semble difficile dès lors d'isoler la question de la signification des *Ancêtres* de la Sixtine d'une interrogation sur les contraintes formelles (adapter une figure monumentale à l'espace d'une lunette ou d'un cintre) et de contenu (un programme dont Michel-Ange n'était sans doute pas le seul responsable) qui ont gouverné la conception et la réalisation de la fresque. Ce qui nous permet de revenir sur le rapport de ce volume avec l'autre domaine disciplinaire dont il relève, celui de l'histoire du christianisme à l'époque moderne. De nouveau, force est de constater l'originalité et la force de l'approche de Careri : le choix de privilégier, à la place d'une recherche de « sources » textuelles de la Sixtine, nécessaire, mais souvent vaine en raison de la multiplication des réponses à laquelle aboutit, une lecture fondée sur l'« anthropologie de l'image chrétienne » se révèle tout particulièrement fructueuse. Non seulement elle rend compte avec plus d'efficacité de la cohérence du projet artistique de Michel-Ange, mais elle permet aussi

de montrer comment l'attrait exercé sur le peintre par les doctrines des *Spirituali* ou par les idées de Savonarole trouve toujours l'occasion de s'exprimer de manière indirecte, par le détournement de traditions iconographiques ou par des choix stylistiques inédits. D'autre part, la lecture du cycle des *Ancêtres* impose désormais de reconnaître dans les fresques de la Sixtine un document essentiel pour l'étude de l'histoire des rapports entre christianisme et judaïsme à l'époque moderne. Careri ouvre à ce titre un champ d'études qui viendront sans doute préciser la nature et les enjeux du programme figuratif de la Sixtine, notamment en ce qui concerne le rôle du commanditaire du cycle. Pour notre part, nous nous bornerons à formuler une remarque de détail : deux versets de saint Paul et d'Isaïe, le premier en citant le second, ont inspiré le titre du volume (« *Dedit illis Deus spiritum compunctionis* » Rm 11, 8 « *miscuit vobis Dominus spiritum soporis* », Is 29, 10, non pas « *spiritus somnis* » comme à la p. 204). Serait-il illégitime de reconnaître dans cette coïncidence entre *sopor* et *compunctio*, torpeur et regret, la raison ultime de la représentation des *Ancêtres* proposée par Michel-Ange ?

On l'aura compris et la longueur de ce compte rendu en est la preuve, ce volume, autant pour les hypothèses qu'il énonce que pour les questionnements qu'il suscite, contribue non seulement à renouveler profondément l'approche de la chapelle Sixtine, mais aussi à développer une réflexion sur l'articulation de l'histoire de l'art avec l'anthropologie religieuse dont l'interprétation du chef-d'œuvre de Michel-Ange montre bien le caractère indispensable.

Alberto FRIGO,  
*Université de Reims Champagne-Ardenne.*