

La peinture comme véhicule de la pensée de la Réforme catholique

Je ne reviendrai pas sur le contexte historique qui vous a été présenté lors des interventions précédentes, et me contenterai de souligner que la Contre-Réforme est donc liée au célèbre et interminable concile de Trente qui, de 1545 à 1563, repensa la vie de l'Église et sa doctrine en fonction d'une interprétation plus précise de la Tradition et des textes de l'Ancien et du Nouveau Testament. En un mot, à la *Réforme* prêchée par Luther, l'Église opposait une *Réforme catholique*. Mais déjà bien avant le concile de Trente, une vague de réformisme avait soulevé l'Église.

Des idées agitaient peintres et écrivains, et il s'agissait d'une tendance bien plus profonde, dont le concile de Trente n'est pas la cause, mais simplement la consécration.

Les règles iconographiques

« Le saint Concile défend que l'on place dans les églises aucune image qui s'inspire d'un dogme erroné et qui puisse égarer les simples ; il veut qu'on évite toute impureté, qu'on ne donne pas aux images des traits provocants. Pour assurer le respect de ces décisions, le saint Concile défend de placer en aucun lieu, et même dans les églises qui ne sont pas assujetties à la visite de l'ordinaire, aucune image insolite, à moins que l'évêque ne l'ait approuvée ».

Ces courtes lignes sont si importantes qu'elles vont bouleverser la conception de l'art jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle. Depuis le décret du deuxième concile de Nicée, en 797, qui mettait fin à l'iconoclasme et codifiait l'iconologie, c'était la première fois qu'un Concile cherchait à réglementer l'art chrétien. Les conséquences en ont été innombrables et on remarque souvent qu'au XXI^{ème} siècle, les réactions de certains membres du clergé vis à vis de la création artistique contemporaine se rapprochent plus des règles édictées au XVII^{ème} plutôt que de celles énoncées par le concile Vatican II...

La Réforme catholique, qui avait voulu l'art religieux irréprochable, laissa donc toute sa liberté à l'artiste lorsqu'il travaillait en dehors des églises. De grands peintres, comme les Carrache, Rubens, et bien d'autres, surent en profiter. On ne saurait donc dire que la Réforme catholique condamna le génie de la Renaissance : elle se contenta de ramener la décence dans l'art religieux.

L'autre question soulevée par le concile de Trente est celle de l'éradication du manque de respect, le bannissement du décor et des épisodes inutiles dans les œuvres destinées aux églises. Ainsi, dans un tableau religieux, rien ne doit éloigner la pensée du sujet : il faut que l'art permette à l'imagination de se fixer sur l'essentiel. Ces idées entrèrent profondément dans l'esprit des artistes. Le Brun jugera, par exemple, que la crucifixion la plus parfaite est celle qui ne comporte que trois personnages : le Christ, la Vierge et saint Jean, parce rien ne vient détourner le chrétien de sa méditation. C'est une rupture par rapport aux canons des siècles précédents. Au XVII^{ème} siècle, l'austérité des œuvres de Guido Reni, de Philippe de Champaigne ou de Le Sueur, deviendra comme la forme irréprochable de l'art religieux.

La peinture religieuse et la peinture profane

La première conséquence – et non des moindres – sera l'abandon de la présence du paysage dans la peinture religieuse. Il s'agit là d'un événement essentiel de l'histoire de l'art. Pendant des siècles, l'art religieux avait été un art total. Les premiers paysagistes furent totalement désemparés, comme Annibal Carrache, Paul Brill et Le Lorrain, ils continuèrent longtemps de présenter des

personnages sacrés dans leurs paysages. Il faudra attendre Ruysdael, en 1650, pour oser peindre la nature solitaire, en n'emplissant ses paysages que de la mélancolie de l'âme humaine. Ainsi, en se concentrant sur l'art religieux, la Réforme catholique le sépara de l'art profane.

On portait aussi atteinte aux règles du Concile lorsque l'on ne donnait pas assez de noblesse aux personnages évangéliques eux-mêmes. C'est ainsi que l'Église se montra sévère pour ce peintre novateur, révolutionnaire, que fut le Caravage. En effet, il s'écartait trop – apparemment - de la grande tradition chrétienne, faite de noblesse et de beauté ; ses œuvres avaient un caractère insolite qui inquiétait un clergé qui fut très sévère pour lui (à l'exception de certains cardinaux et papes qui s'empressèrent d'acheter les œuvres refusées par certains responsables de sanctuaires romains...).

Enfin, le Concile condamnait les œuvres qui propageaient des idées erronées. Allait-on alors proscrire *la Légende Dorée* qui était la deuxième « bible » des artistes du Moyen Âge ? Pendant les années qui suivirent le concile de Trente, les censeurs intervinrent souvent à propos de la représentation de Marie au pied de la croix. Ainsi, depuis le XIV^{ème} siècle, les peintres représentaient souvent la Vierge pâmée, étendue lors de la crucifixion. Or l'Évangile dit qu'elle se tenait debout : *stabat*. Cette image de la Vierge évanouie parut soudain inconvenante. On l'interdit. Un grand nombre d'artistes se plièrent aux nouvelles consignes. Rubens, Van Dyck, Philippe de Champaigne, peignirent la Vierge debout. Mais d'autres comme Lanfranco et Simon Vouet continuèrent de la représenter évanouie, au grand mécontentement des rigoristes qui, comme le Père jésuite Maselli, écrivait : « Je ne sais comment peut s'excuser la grave négligence de ceux qui sont chargés d'appliquer les décrets du concile de Trente sur les images ». L'Église donc, ne fit pas toujours respecter ses décisions et, à côté de la nouvelle iconographie, née du Concile, elle laissa l'ancienne se perpétuer. L'Église ne fit pas de coup d'état ; elle se montra conciliante, modérée, indulgente pour les anciennes traditions.

La peinture comme expression de la pensée de l'Eglise

L'Église a fait mieux que lutter contre l'ancien art religieux : elle l'a pénétré d'un autre esprit. Le XVII^{ème} siècle nous fait entrer dans un autre monde. Pendant la Renaissance, l'art chrétien, même s'il avait perdu, selon certains, sa ferveur¹, était empreint d'une sérénité comparable à celle de l'art antique ; il exprimait le repos dans la foi ; il fuyait l'expression de la douleur et voilait l'image de la mort. Au XVII^{ème}, c'est tout le contraire. L'art semble revenir au Moyen Âge ; il lutte contre l'hérésie ; il représente l'élan de tout l'être vers Dieu ; il représente le martyr dans et la mort toute leur horreur et se replonge dans le pathétique du XV^{ème} siècle. Ainsi, la Réforme catholique ardente et passionnée, qui connut la lutte et le martyr, l'angoisse et l'extase des grands mystiques, façonne une nouvelle dimension de l'art chrétien, sans violence, en mettant de côté les anciennes légendes.

On remarque très souvent – et cela surprendra les femmes et les hommes du XXI^{ème} siècle que nous sommes - combien nombre d'artistes furent dociles, pénétrés de l'esprit chrétien de leur temps. Ainsi, Rubens, participait tous les matins à la messe, avant de se mettre au travail. Van Dyck faisait partie de la Congrégation de la Vierge. Le Guerchin passait une heure en prière, puis il entendait la messe avant de se mettre au travail. Le soir, il allait souvent prier dans une église et assistait le vendredi aux exercices spirituels de la Confrérie de la Bonne Mort dont il faisait partie, non sans avoir fait l'aumône. Il disait à ses élèves : « Ne peignez jamais des tableaux trop libres : Dieu laisse leurs auteurs dans le Purgatoire aussi longtemps que durent ces œuvres dangereuses ». Tiepolo faisait partie de la Confrérie du Carmel. En fait, au XVII^{ème} siècle, beaucoup d'artistes restaient toujours profondément chrétiens comme le sculpteur Bouchardon qui, après la mort de sa femme, écrivit : « J'aurais succombé à l'affliction, si Dieu ne m'avait secouru, en qui j'ai mis toutes mes espérances ».

Mais leur sensibilité n'empêchait pas la passion, la violence et l'irritabilité. Guido Reni, qui était à juste titre considéré comme un honnête homme, ne pouvait résister à sa passion pour le jeu. Carrache, qui

¹ Ce qui reste à prouver... Voilà un passionnant sujet d'étude pour une prochaine session !

n'était pas sans reproches, termina sa vie chez les Capucins de Bologne en priant et en peignant un *saint Pierre pleurant ses péchés*. Et lorsqu'Allori changea de vie, il peignit sa maîtresse en *Judith* portant la tête coupée d'un Holopherne qui n'était autre que lui-même, et il entra dans la Confrérie la plus austère de Florence.

N'oublions pas l'Espagne où, pendant tout le XVII^{ème} siècle, l'art apparaît comme une véritable fonction religieuse. Il était d'ailleurs si intimement lié à l'Église que beaucoup de moines et de prêtres étaient peintres et dont certains ne manquaient pas de talent. Rien que dans l'Ordre, pourtant très austère, des Chartreux, on compte de grands artistes comme le célèbre Sanchez-Cotàn. Il en va de même en Italie avec les Jésuites qui eurent à leur service l'illustre Père Pozzo.

L'enseignement de l'Église et les artistes

Tous ces artistes étaient formés à l'enseignement de l'Église par les sermons, les retraites fréquentes, les livres de piété. Ils étaient donc en parfaite harmonie avec la pensée religieuse de leur temps, de sorte que, sans avoir reçu de directives précises, ils étaient les fidèles interprètes du catholicisme de la Réforme catholique. Mais ils recevaient souvent des programmes détaillés auxquels ils se soumettaient fidèlement. Par exemple, quand Rubens fut chargé de décorer l'église des Jésuites d'Anvers, il s'engagea à peindre trente neuf panneaux « conformément, dit le contrat, à la liste à lui remise par le supérieur ». À Paris, Le Brun, travaillant pour la chapelle de Saint-Sulpice, se conforme très exactement au programme que Monsieur Olier lui a tracé. Dans les églises des Ordres religieux, on voit une pensée directrice qui n'abandonne rien à la fantaisie des artistes.

La peinture devint l'auxiliaire de la Réforme catholique et l'un des aspects de l'apologétique. Le principal souci de l'Église des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles était de défendre ce que le Protestantisme attaquait. L'art devint le défenseur de la Vierge, des saints, de la Papauté, des images, des sacrements, des œuvres et des prières pour les morts.

La peinture liée à la Réforme catholique

Les esprits du temps furent profondément marqués et choqués lorsqu'ils apprirent que les Protestants d'Allemagne et d'ailleurs, brisaient les statues de la Vierge, brûlaient les crucifix, cassaient les vitraux, démolissaient les statues des saints, tournaient la messe en dérision, niaient la présence du Christ dans l'eucharistie et insultaient la Vierge. On comprend le désespoir de sainte Thérèse d'Avila : « Je donnerais mille fois ma vie, disait-elle, pour sauver une seule de ces âmes égarées ». Cette profonde tristesse fut déjà exprimée par Michel-Ange aux tombeaux des Médicis. Ses personnages ont renoncé à toute espérance, contemplent la vie avec mépris, ou s'enfoncent dans le sommeil. De plus, le pape Clément VII, voyant les Turcs s'emparer du royaume chrétien de Hongrie et s'approcher des murs de Vienne, crut que la fin du monde était proche lui demanda de peindre *Le Jugement Dernier* sur le mur de la chapelle Sixtine.

Puis l'Église retrouva en elle la foi et l'amour qui sauvent, affirma ses dogmes au concile de Trente, se réforma et entreprit, avec l'aide des Ordres religieux et en particulier des Jésuites, de reconquérir ce qui était perdu en Europe. La lutte contre le Protestantisme devint sa principale pensée. Pierre Canisius et Robert Bellarmine, comme d'autres théologiens, l'aidèrent. Et l'art lui-même entra dans la controverse.

Le Protestantisme avait détruit les images et interdit l'art religieux. Les églises transformées en temple furent dépouillées de toute ornementation. À cette nudité, l'Église catholique opposa, dès le XVI^{ème} siècle, la splendeur des couleurs, des marbres et des métaux précieux. Généralement, on voit dans le style baroque une perversion du goût. Il serait plus honnête d'y voir une prise de position systématique, un argument, un chapitre de la controverse religieuse. Le dogme de la présence réelle justifiait toutes les magnificences et l'Église affirmait ce que les Protestants niaient. Le dépouillement volontaire du temple protestant explique, dans une bonne mesure, l'art catholique fastueux du XVII^{ème} siècle.

Les destructions des Réformés iconoclastes rendirent les images plus chères aux catholiques. On se mit à aimer d'autant plus les statues qu'on les savait menacées². On devint plein de dévotion pour celles qui ornaient les maisons, les carrefours. On se mit à transporter à l'intérieur des églises, dans de riches sanctuaires, les plus célèbres d'entre elles. À Rome, saint Philippe Néri fit mettre sur l'autel de la *Chiesa Nuova* une image miraculeuse de la Madone qui décorait le mur d'une maison voisine. C'est cette Vierge que Rubens a peinte plusieurs fois.

C'est pour honorer la célèbre Vierge de Sainte-Marie-Majeure, que l'on croyait être le portrait authentique de la Mère de Dieu, peint par saint Luc, que le pape Paul V fit construire, en 1610, la chapelle Pauline. Cette chapelle est ornée de tableaux qui sont caractéristiques de la lutte engagée par l'art contre le Protestantisme : *La Mort de l'Empereur byzantin iconoclaste Léon l'Arménien* par Baglione et *La Victoire de l'Empereur Heraclius sur les Perses, avec l'aide de la Vierge* de Guido Reni.

Un nouvel art chrétien

A Rome et dans toute l'Italie, on est stupéfait de la quantité d'œuvres d'art des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles et l'extraordinaire fécondité de l'art chrétien après la Réforme. Il en va de même pour l'Espagne et la France. Aux Protestants qui voulaient faire de la religion quelque chose de purement spirituel, l'Église répondit en multipliant les images : « Si nous étions des anges, écrivait Canisius, nous n'aurions besoin ni d'églises, ni de culte, ni d'image, mais nous ne sommes que des hommes. Liée à cette lourde chair, notre âme s'élève quelquefois, mais elle retombe bientôt. Il est nécessaire que l'Église nous rappelle sans cesse ce que nous sommes toujours prêts à oublier ».

C'est surtout contre les images de la Vierge que s'acharnaient les Protestants. Tous, quelque soit leur confession, accusaient la Vierge d'avoir remplacé le Christ. Ils disaient que c'est elle que les catholiques adorent et non pas son Fils Jésus-Christ. Ils réduisaient à presque rien son rôle dans l'œuvre de la Rédemption. Les Ordres religieux réagirent, surtout les Jésuites qui écrivent dans leur programme, à la fin du XVI^{ème} siècle : « Nous prenons la résolution d'honorer la Vierge d'une façon toute particulière, en voyant les hérétiques l'injurier et déchirer ses images ». Les compositions faites par les artistes, en l'honneur de la Vierge, artistes guidés et dirigés par les autorités religieuses, annoncent qu'elle triomphera un jour de l'hérésie. Certes, elle est l'Ève nouvelle, celle qui a effacé la faute de nos premiers parents et écrasé la tête du serpent, c'est à dire du Mal. Mais, pour les théologiens, ce n'est pas seulement le Mal en général qu'elle écrase, mais l'hérésie. Ils reprennent ainsi la phrase de saint Bernard qui écrivait : « En écrasant la tête du serpent, elle a, à elle toute seule, écrasé toute la perversité des hérésies ». Ce thème iconographique va se multiplier en même temps que celui de la Conception Immaculée de la Vierge, conçue par Dieu avant tous les siècles et affranchie de la loi du péché. Certes, ce n'était pas encore un dogme, mais c'était la pensée profonde de l'Église comme le prouvent de nombreuses œuvres antérieures. Ainsi l'Église prenait le contre-pied des Protestants qui s'efforçaient de diminuer le rôle de la Vierge dans l'œuvre de la Rédemption : « Il est certain, écrivit Luther, que le Christ a été avant tous les siècles ; mais dire cela de Marie, c'est dire un pur mensonge, c'est blasphémer contre Dieu ». L'Église ne lui répondit aussi pas ses peintres.

Les représentations de la Vierge de l'Immaculée-Conception se multiplièrent à Rome et dans l'Europe catholique sous diverses formes, dont certaines sont d'ailleurs très originales. Par exemple, à l'Aracoeli de Rome, l'artiste représente la Vierge avant la création de l'homme, assistant au combat de saint Michel contre le démon. Puis, il nous la montre au moment où Adam et Ève sont chassés du paradis terrestre : debout sur le serpent elle fait pressentir la rédemption au moment même de la chute.

Mais ces images risquaient de n'être pas comprises de tous. Alors, on élaborait une thématique plus simple, qui remontait aux premières années du XVI^{ème} siècle. La Vierge, les mains jointes, les cheveux sur les épaules, y apparaissait entre les symboles des litanies. C'est la fameuse Vierge de l'Immaculée-

² C'est à cette époque que se développent de nombreux miracles dits « eucharistiques » ou d'images profanées pleurant ou saignant.

Conception qui a été peinte une multitude de fois par Le Gréco, Murillo, Ribera, le Dominiquin, et bien d'autres peintres.

La peinture au service de l'affirmation de la primauté de Pierre

L'art répondit aux virulentes attaques protestantes contre le pape en multipliant le thème de *La remise des clefs à saint Pierre*³.

Il faut encore ajouter toutes les peintures qui dans toute l'Europe, mettent en scène saint Pierre exerçant son primat sur les apôtres et sur l'Église : Pierre marchant sur les eaux et auquel Jésus tend la main ; Pierre et Simon le Magicien ; Pierre guérissant les malades ; la scène du *Quo vadis* ; la Crucifixion de Pierre. Toutes ces scènes avaient pour but, soit d'affirmer que saint Pierre était le chef de l'Église et que les papes étaient ses successeurs légitimes.

La justification du culte des morts

La querelle des indulgences avait marqué le commencement de la Réforme. Les Protestants, nièrent l'existence du Purgatoire. Selon eux, il est inutile, car Jésus Christ nous a lavés une fois pour toutes de nos péchés. Il est donc vain de prier pour les morts.

Face à cela, l'Église cita, le témoignage de la Bible qui, dès l'Ancien Testament, dit dans le livre des Macchabées : « C'est une chose sainte de prier pour les morts afin qu'ils soient délivrés de leurs péchés ».

Il était difficile à l'art d'exprimer cette haute théologie. Il s'y essaya pourtant, en lui donnant des formes simples, frappantes, compréhensibles pour tous. Par exemple, Rubens peignit un tableau représentant Judas Macchabée priant pour les morts. On se mit à représenter les flammes du Purgatoire. On voit des anges plongeant dans la mer de feu, en retirant des âmes et les présentant au Christ ou à la Vierge, dominant la scène depuis les cieux.

Quelquefois, comme chez Annibal Carrache, l'Enfant Jésus, assis sur les genoux de sa mère, participe à la délivrance en versant de l'eau sur les flammes. Chez Salvator Rosa, les anges amènent à Marie et à Jésus les âmes sauvées.

Ces tableaux consacrés au Purgatoire se multiplièrent avec les Confréries qui priaient pour les défunts. Pour répondre au Protestantisme, celle de Rome, avec les encouragements du pape Clément VIII, avait construit, en 1590, une église spécialement destinée à la prière pour les morts : *Santa Maria del Suffragio*. Par une bulle spéciale, le pape l'autorisa à s'agréger toutes les confréries analogues qui existaient dans le monde. Il y en avait des milliers. Elles prirent pour patron saint Grégoire qui consacre presque tout le quatrième livre de ses *Dialogues* à la prière pour les morts⁴.

En France et dans les Flandres, - en Italie également -, saint Grégoire est remplacé très souvent par d'autres saints (sainte Thérèse, saint Ignace ou saint François Xavier). En Espagne, où les Confréries eurent et ont encore une importance énorme, tous les saints sont mobilisés pour secourir les âmes.

³ C'est dans cet esprit qu'il faut comprendre deux décors élevés par Le Bernin dans la basilique Saint-Pierre, décors qui surprend souvent le visiteur.

⁴ Un épisode de sa vie, qu'il raconte lui-même, prouvait l'efficacité des messes dites pour les morts. Un de ses moines, avant de mourir, avoua qu'au mépris de la Règle, il avait gardé trois pièces d'or. Indigné qu'il eut ainsi manqué à la sainte pauvreté, saint Grégoire ordonna qu'il soit inhumé hors du cimetière avec son or. Mais bientôt son cœur s'émut : à sa demande, un prêtre dit pendant trente jours une messe pour le repos du coupable. Le trentième jour, le mort apparut à son frère, moine, lui aussi, dans le monastère du Mont Coelius, lui annonça que le sacrifice de la messe avait abrégé ses peines, et qu'il entrait maintenant dans la lumière. C'est l'origine du *Trentin grégorien*.

La peinture et la revalorisation du sacrement de pénitence

Les Protestants furent aussi hostiles aux sacrements, dont celui de la pénitence. Ils jugeaient la confession inutile parce que, pour eux, le véritable sacrement de la pénitence c'était le baptême ; ceux qui pèchent sont réconciliés par le souvenir du baptême.

Les théologiens catholiques eux, établissaient la nécessité de la confession et du repentir. Le repentir des saints et en particulier de saint Pierre, devint l'un des sujets favoris des peintres. Le *Repentir de saint Pierre* du Greco, d'Annibal Carrache, de Guido Reni, de Lanfranco, de l'Albane, de Carlo Dolce, de Velasquez, de Ribera, sont célèbres.

Il y a aussi Marie-Madeleine, image pathétique de la pénitence. Ce sujet passionna le XVII^{ème} siècle et tous les peintres, grands ou petits, le traitèrent. La grandeur de l'expiation et la vertu des larmes étaient pour les catholiques un perpétuel sujet de méditations.

D'autres personnages encore, illustrèrent l'image du repentir, comme saint Jean Népomucène. C'était un chanoine de Prague qui fut martyrisé en 1383 pour avoir refusé de révéler au roi Wenceslas la confession de la reine, dont il était le confesseur

Le sacrement de l'Eucharistie dans la peinture

Mais l'attitude des Protestants envers le sacrement de l'eucharistie va provoquer la plus intense réaction, et la peinture exprima à nouveau ce qu'enseignait l'Église.

On constate que, pendant tout le Moyen Âge, les artistes peignant la Cène, l'avaient représenté le moment où Jésus prononce la parole : « L'un de vous me trahira » et non pas celui où il dit : « Ceci est mon corps ». Léonard de Vinci, dans sa célèbre *Cène* de Milan, peint cette annonce de la trahison.

Avec la Réforme catholique, il ne s'agit plus de représenter l'annonce de la trahison, mais l'institution de l'eucharistie, d'affirmer ce qui est nié ou discuté. La première forme est celle où le Christ donne lui-même la communion aux Apôtres. Cette forme de la communion des apôtres va être très répandue en Italie et en France. Mais bientôt, une évolution va avoir lieu et l'aspect de la Consécration du pain et du vin, va devenir de plus en plus fréquent. C'est la formule qui va régner, conjointement à la communion des Apôtres, dans toute l'Europe catholique. On insiste ainsi sur le fait que la Cène du Christ est la première messe.

Bientôt, on fit communier les saints (souvent par les anges) et même la Vierge qui, souvent, reçoit l'hostie que lui donne l'Apôtre Jean. Dans certaines communions miraculeuses, c'est Jésus lui-même qui apporte l'hostie à des saints ou à des saintes, comme sainte Thérèse d'Avila et sainte Marie-Madeleine Pazzi.

La peinture, support du culte des saints

Un autre point de désaccord entre les Réformés et l'Église catholique étaient la valeur des bonnes œuvres et donc la personnalité des saints comme modèles et intercesseurs en raison de la grande charité et de la foi dont ils ont fait preuve. La Réforme catholique vit saint Jean de Dieu fonder un ordre voué aux œuvres de miséricorde. Saint Charles Borromée, archevêque de Milan, mort en 1584 et canonisé vingt cinq ans seulement après sa mort, est celui qui parmi les « nouveaux saints », a été représenté peut être le plus représenté. L'Église voyait en lui le type parfait de l'évêque de la Réforme catholique, la réfutation vivante du protestantisme, car personne plus que lui ne s'était dépouillé de tout pour les pauvres. Il montrait à tous, et les tableaux qui lui étaient consacrés aussi, que ce n'était pas seulement par la foi que l'on devenait un saint, mais aussi par les œuvres.

De plus, les Protestants assimilaient le culte des saints à une sorte de superstition païenne. Invoquer les saints, disait Calvin, c'est faire tort à Jésus Christ, l'unique médiateur.

Cette négation protestante exalta donc le culte des saints au sein de l'Église. Les catholiques se lancèrent dans la rédaction des récits authentiques de la vie des saints. La peinture devint leur auxiliaire dans cette exaltation des saints. Les tableaux des autels et les fresques des voûtes sont consacrés aux saints, tout particulièrement à Rome, et l'art du XVII^{ème} siècle les a célébrés autant qu'on le fit en France au XIII^{ème}.⁵

Ainsi, tout ce que le Protestantisme attaquait, culte de la Vierge, primauté de saint Pierre, foi aux sacrements, vertu de la prière pour les morts, efficacité des œuvres, intervention des saints, vénération des images, tout cela fut défendu par la peinture au service de l'Église. La Réforme qui voulait détruire les images, les multiplia ! La Réforme fit naître des sujets nouveaux et elle fut, sans s'en douter et encore moins le vouloir, un des plus puissants stimulants de l'art religieux.

Les visions extatiques

La Réforme catholique créa une incroyable multitude visions miraculeuses ou d'images de saintes et de saints en extase. Saint Ignace de Loyola, saint Philippe Néri, sainte Thérèse, sainte Marie-Madeleine Pazzi, saint Jean de la Croix, sont tous des saints contemporains de la Réforme catholique et très souvent représentés. Il y a aussi les représentations des scènes extatiques tirées de la vie des saints plus anciens : saint Paul, saint François d'Assise, saint Antoine de Padoue, sainte Claire d'Assise, sainte Catherine de Sienne, saint Martin de Tours, sainte Cécile, sainte Marie-Madeleine et bien d'autres... Il faut considérer cette forme de l'art représentant le mystère de l'extase comme essentielle à l'époque baroque, puisqu'il s'agit d'un signe évident de sainteté. De plus, elle correspond à la profonde vague de mysticisme qui, au même moment, envahit la littérature religieuse. Passion, ferveur brûlante, désir éperdu de Dieu allant jusqu'à l'anéantissement, voilà ce qui remplace l'admirable sérénité, l'amour silencieux et effacé du XV^{ème} siècle. Cet art exprime pour la première fois la prise de possession d'une âme par Dieu. Et les artistes baroques vont ainsi pouvoir déployer leur génie créatif, avec de belles figures extatiques associant toujours le corps à l'âme, ce corps fléchissant au contact de Dieu, s'abandonnant. Ce sont aussi les grands mystiques représentés avec une simplicité et une grandeur qui n'ont jamais été égalées, où l'âme transparaît dans les yeux du saint. C'est aussi en représentant le martyr et l'extase, c'est à dire la souffrance et l'amour, que l'art de la Réforme catholique atteint les profondeurs de la sensibilité, avant d'exprimer l'angoisse de la mort, sentiment extrême de l'âme.

Il me faut, en raison du temps qui m'est accordé, arrêter ici cette étude de la peinture issue de la Réforme catholique. Il est bien évident que je n'ai traité que très partiellement mon sujet⁶. J'aurais aimé vous parler de la nouvelle iconographie issue de la Réforme catholique, des dévotions nouvelles, avec en particulier, celles de la sainte famille, de saint Joseph, des anges, surtout de l'ange gardien, du scapulaire ; du rapport de la peinture avec les légendes et les traditions populaires et surtout les styles particuliers adoptés par les grands ordres religieux (Jésuites, Carmes, Augustins, Dominicains et Franciscains). Chaque ordre a instauré son iconographie particulière. Ainsi, un visiteur averti peut tout de suite savoir s'il est chez les Jésuites, ou les Franciscains.

⁵ Il faut aussi dire que, dans son culte voué aux saints, l'Église a été souvent prise à son propre piège. La dévotion aux saints est devenue abusive et, en cela, l'Église a parfois oublié l'essentiel pour privilégier l'accessoire.

⁶ Ce qui est pour vous une invitation à poursuivre à travers des recherches personnelles...