

DIEU CHANGE-T-IL EN PROVENCE AU XVIII^e SIECLE ?

Quelques notations iconographiques

Dans un recueil publié en 1957 sous le titre *L'image de Dieu en Occident*, un historien d'art allemand récemment décédé (1987), W. Schöne, développait la double thèse que voici :

1. Dieu — le Dieu chrétien — a eu en Occident une « histoire-en-images » (*Bildgeschichte*) ;

2. Cette histoire s'est achevée au Siècle des Lumières : « Avec la fin de l'art baroque, pendant le troisième quart du XVIII^e siècle, nous assistons à la fin de l'histoire-en-images des figures chrétiennes de Dieu dans l'art occidental. Ce qui suit n'est qu'un épilogue »¹.

Ce diagnostic provocant souleva en Allemagne une discussion vive, qui n'est pas éteinte². Il embrasse trop pour bien êtreindre, et j'ai tenté ailleurs de montrer qu'il fallait en limiter la portée à l'art *stricto sensu*, et aux images non christomorphiques de Dieu et de la Trinité : à l'image de Dieu le Père en vieillard, notamment, et aux types anthropomorphiques de la Trinité, lesquels subissent une éclipse au moins partielle depuis deux siècles³.

Peut-on tester à l'échelle d'une région, en l'occurrence la Provence, la validité de la seconde partie de la thèse de Schöne ? L'entreprise est périlleuse, pour trois raisons au moins. L'histoire globale, sur la longue durée, du thème divin dans l'art et l'imagerie du christianisme latin, aussi surprenant que cela

1. Dans un ouvrage écrit en collaboration avec J. KOLLWITZ et H.F. Von CAMPENHAUSEN, *Das Gottesbild im Abendland*, Witten/Berlin, 1957, pp. 7-56 (45).

2. G. ROMBOLD/H. SCHWEBEL, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhundert*, Fribourg/Bâle/Vienne, 1983, pp. 9-13.

3. « Mort esthétique de Dieu en Occident ? », *L'état des religions*, 1987, 615-617 ; « Le Vieillard détroné ? A propos de l'image de Dieu le Père dans l'art et le médias », *Lumen Vitae*, XLII (1987/3), 259-266 ; « Dieux d'Occident », in *Atlas des religions*, Encyclopaedia Universalis, 1988, pp. 188-191.

puisse paraître, est très mal connue⁴. L'évolution de la thématique de la peinture religieuse au XVIII^e siècle ne l'est guère mieux, et n'a pas encore fait l'objet d'une étude synthétique⁵. Quant à la documentation provençale, elle est en cours d'établissement⁶; mais ce qu'on en peut désormais découvrir est un échantillon dont il est difficile d'évaluer la représentativité.

Faute de pouvoir faire mieux — c'est la toute première fois que j'essaie une approche locale de mon thème de recherche, et je ne suis pas un méridionalisant patenté —, je commencerai par formuler les remarques de contenu ou de méthode que m'inspirent quelques ouvrages récemment publiés : en un sens, cette première partie constitue un plaidoyer pour une analyse plus attentive et plus systématique des « images divines » (I). Pour contribuer à l'« histoire de Dieu dans les mentalités religieuses », j'esquisserai ensuite les grandes lignes du déclin des figures anthropomorphiques de Dieu dans le christianisme latin à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, en m'appuyant sur ce que l'on peut relever ailleurs à même époque (II). Pour finir, j'essaierai de répondre à la question initiale, en cernant autant que faire se peut la « situation iconique » de Dieu dans la Provence du XVIII^e siècle (III).

I. A propos de quelques ouvrages récents

a) A en croire la plupart des auteurs, la peinture religieuse des artistes provençaux du XVIII^e semble boudier le thème divin. Soit le cas de Michel Serre, dont 79 % des œuvres ont une thématique religieuse, 118 en tout : sur ce nombre, une seule comporte le groupe trinitaire⁷. Même constat, s'agissant des marges occidentales de la Provence, chez les responsables de l'Inventaire des cantons de Cadenet et de Pertuis, au Pays d'Aigues : « Dieu le Père et

4. A. DUPRONT aime à souligner les « prodiges d'imagination » que ce thème a suscité en Occident, cf. *Du Sacré*, Paris, 1987. Cependant je ne connais à ce sujet aucun ouvrage de synthèse depuis la tentative de M. DIDRON, *Iconographie chrétienne. L'histoire de Dieu*, Paris, 1844.

5. Pas d'ouvrage qui fasse le lien entre E. MALE, *L'art religieux du XVII^e siècle...*, 1932 52^e éd. : 1951, 3^e : 1984) (cf. ce que déclarait l'A. dans sa préface de 1932 : « Il m'est arrivé plus d'une fois de citer des œuvres du XVIII^e siècle. Il y eut alors, en Italie et en Espagne, des artistes qui gardèrent l'accent chrétien ; ils furent plus rares en France. Les contemporains de Voltaire et de Diderot ne pouvaient mettre dans la peinture religieuse la profondeur de sentiments qu'y mettaient les contemporains de Pascal et de Bossuet. Mais, en supposant que ces artistes fussent devenus indifférents aux sujets qu'ils traitaient, il n'en est pas moins intéressant de montrer qu'ils restaient fidèles aux anciens thèmes religieux. Le XVIII^e siècle ne m'a donné, d'ailleurs, que quelques exemples ; c'est l'art du XVII^e siècle, ce grand siècle religieux, qui forme le centre de cette étude ») et B. FOUCART, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Arthéna, 1987. L'iconographie établie par H. COMTE in *Le Siècle des Lumières et la Bible* (« Bible de tous les temps », 7), Paris, 1986, pp. 415-426 ne comble pas ce manque.

6. *La peinture en Provence au XVI^e siècle*, Marseille, 1987. Pour le XVIII^e, on peut encore recourir avec profit à L. DIMIER (sous la dir. de), *Les peintres français du XVIII^e siècle. Histoire des vies et catalogues des œuvres*, Paris/Bruxelles, 1928 et 1930.

7. M.-C. HOMET, *Michel Serre et la peinture baroque en Provence (1658-1733)*, Aix-en-Provence, 1987 (précieux catalogue, pp. 95-164).

le Saint-Esprit ne sont que très rarement représentés »⁸. La lecture des travaux de Jean Boyer⁹, du livre d'André Alauzen¹⁰, la consultation des catalogues de Fragonard et de Subleyras, et du récent ouvrage sur Dandré-Bardon¹¹, iraient dans le même sens.

S'agissant de peinture, toujours, on rencontre cependant l'avis contraire. Pour les anciens diocèses de Vence et de Grasse, Marie-Hélène Froeschlé-Chopard note que « L'iconographie des nouvelles dévotions (celles des Ames du purgatoire, du Sacré-Cœur et du Saint-Sacrement), s'ingénie à rendre plus présents Dieu et la Sainte-Trinité, tout en utilisant les saints et la Vierge, intercesseurs favoris des anciennes dévotions. Dans un but d'enseignement, la Contre-Réforme utilise la popularité des anciennes dévotions pour affirmer partout une instance supérieure : Dieu, l'Esprit, toujours figurés sur la toile »¹².

Au-delà du débat sur la signification fatalement problématique des qualificatifs « rare » et « fréquent » en histoire des types iconographiques, ces divergences d'évaluation appellent quelques remarques. On peut admettre a priori des micro-contrastes d'une région à l'autre (Basse Provence/Haute Provence, Provence occidentale/Provence orientale, Provence de l'intérieur/Provence du couloir rhodanien et de la Côte)¹³. Mais il paraît indispensable de préciser avec soin le terme de référence permettant de juger du petit nombre ou de la relative abondance d'un thème dans la peinture : celui-ci varie d'un auteur à l'autre, c'est ici l'iconographie de la Vierge et des saints¹⁴, et ailleurs la situation iconique de Dieu et de la Trinité au siècle précédent¹⁵. Quant à soutenir que la Contre-Réforme, dans son désir de rappeler l'existence d'une « instance supérieure », aurait prescrit de multiplier la figuration de Dieu dans les tableaux, cela semble discutable. Pressé de justifier la pratique ecclésiastique de l'image, vénération comprise, contre les attaques des réformés, le Concile de Trente se montra aussi ferme sur le principe général qu'il resta évasif au sujet du cas « spécial » des images de Dieu : et même si théologiens

8. Inventaire général..., *Pays d'Aigues. Cantons de Cadenet et de Pertuis*, Paris, 1981, pp. 118 et 128.

9. J. BOYER, *La peinture et la gravure à Aix-en-Provence aux XVI^e-XVII^e et XVIII^e siècles (1530-1790)*, thèse de doctorat ès-lettres, 1970, cf. ID, in *Gazette des Beaux-Arts*, VI^e p., LXXVIII (1971), pp. 5-186.

10. A.-M. ALAUZEN, *La peinture en Provence du XIV^e siècle à nos jours*, Marseille, 1962.

11. D. CHOL, *Michel François Dandré-Bardon ou l'apogée de la peinture en Provence au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, 1987. Sauf erreur, le *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture* de 1765 (reprint : Genève, 1972) ne contient pas un mot sur le problème de la représentation de Dieu, même dans le chapitre sur « Le Sublime ».

12. M.-H. FROESCHLE-CHOPARD, *La religion populaire en Provence orientale au XVIII^e siècle*, Paris, 1980, p. 129.

13. Cf. M. MENARD, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII^e et XVIII^e siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, 1980, qui distingue à l'intérieur de ce diocèse « Le Dieu de l'ouest et le Dieu de l'est » (p. 240 et suiv.).

14. Chez M.-H. FROESCHLE-CHOPARD, *op. cit.*

15. Dans *Pays d'Aigues*.

et pasteurs retinrent surtout du Décret de la XXV^e Session du Concile (1563) qu'il n'interdisait pas celles-ci, ils continuèrent d'observer une certaine prudence. C'est seulement lorsqu'elles furent l'objet d'une nouvelle contestation, venant cette fois des jansénistes, que les papes Alexandre VII (1690) et Benoît XIV (1745) donnèrent aux « images de Dieu », du moins à certaines d'entre elles, leur pleine légitimité : mesures tardives, mal promulguées, passées quasi inaperçues¹⁶. Une chose de promouvoir une catéchèse conforme à la doctrine, et faisant à Dieu et à la Trinité leur juste place, une autre de recommander leur « inscription iconique » dans la peinture.

C'est précisément parce qu'elle n'est pas souvent suspecte d'être prescrite d'en haut que la présence de Dieu dans l'image a tout son prix pour l'histoire de la sensibilité religieuse : elle peut être considérée comme un « savant compromis » entre les requêtes de la doctrine, celles de la piété, et celles de la figuration artistique. Raison de plus, croyons-nous, pour la regarder avec un soin accru.

b) La plupart des auteurs ne distinguent pas assez nettement, à mon avis, les occurrences du Christ de celles des autres Personnes de la Trinité. Le recours aux catégories de « Personnes divines », ou de « cour céleste », qui les amalgament de manière indifférenciée, sous-estime le fait que la représentation de Dieu et de la Trinité, fût-elle dite « symbolique » par les pasteurs, a toujours posé des problèmes théologiques et artistiques que celle du Christ ne soulève pas ; et cette solidarisation hâtive des « Personnes divines », ou plus exactement de leurs situations iconiques respectives, empêche de percevoir les tournants caractéristiques de l'histoire de Dieu le Père et de la Trinité.

Prenons un exemple emprunté cette fois au domaine de l'imagerie. Dans son étude sur l'imagerie populaire avignonnaise, M. Mus ne mentionne, pour un corpus d'environ cinq cents images, qu'une seule fois Dieu le Père, et pas une seule fois la Trinité, tout en signalant que « l'on demeurera toujours un peu surpris de la place somme toute modeste qu'occupe le Rédempteur, face au rôle démesuré qui est le sien »¹⁷. Mais il convient d'affiner le constat. Le catalogue de son devancier, S. Gagnière¹⁸, classait ses 452 images en six catégories, selon qu'elles se rapportent au Christ, à la Vierge, aux anges, aux saints, aux saintes et à des « personnages et sujets religieux divers ». L'absence d'un chapitre « images de Dieu et de la Trinité » ne doit pas abuser. Grâce aux descriptions, fort détaillées heureusement, j'ai pu identifier quatorze « images trinitaires », dont un Enfant Jésus de 1685, deux Baptême du Christ,

16. F. BOESPFLUG, *Dieu dans l'art*, Paris, 1984.

17. M. MUS, « L'imagerie populaire avignonnaise. Un témoin de la sensibilité religieuse des couches populaires à l'époque moderne et au XIX^e siècle », *Annales du Midi*, 94 (1982), pp. 41-60 (45).

18. S. GAGNIÈRE, *Catalogue de l'imagerie populaire religieuse avignonnaise*, Avignon, 1943.

19. Par « image trinitaire », j'entends une image dont le sujet principal n'est pas la Trinité, mais où s'inscrivent, suivant un axe vertical le plus souvent, les représentations ou symboles de chacune des Trois Personnes de la Trinité.

une Pentecôte, une Adoration du Saint-Sacrement, un Couronnement de la Vierge, un Jugement dernier, et quatre Sainte Famille.

La moisson, au total, reste maigre, mais elle n'est pas nulle, dès lors que l'on intègre au décompte les thèmes secondaires. Et elle est instructive. L'image de piété conserve à Dieu le Père et à la Trinité, au XVIII^e siècle, une certaine place, et ce n'est pas le cas de l'ex-voto provençal étudié par Bernard Cousin²⁰ : quand Dieu n'est plus figuré comme partenaire d'un vœu ou d'une intercession, il continue de l'être, fût-ce de manière raréfiés, comme terme d'une dévotion ou clef de voûte du dogme. Par ailleurs Dieu le Père en buste tendrait à disparaître des scènes où son inscription dans la partie supérieure de l'image est traditionnelle : quatre Sainte Famille seulement l'ont retenu, sur les treize recensées : or il était classique, à l'époque, de croiser à l'occasion de ce thème la Trinité du ciel, disposée à la verticale et, à l'horizontale, ce que François de Sales appelait la « Trinité en terre ». Le même type de contre-épreuve peut être fait à propos du volume de l'Inventaire mentionné plus haut : index et reproductions fournissent pour le seul Dieu le Père douze occurrences, dont la plus ancienne est datée de 1519, et la plus récente de 1682, sauf une, de 1717 : encore cette dernière représente-t-elle de la part du XVIII^e siècle un hommage un peu équivoque à Dieu le Père, dans la mesure où il figure au centre d'un triangle, sur la cloche de l'église, que personne ne voit. Après, dirait-on, plus rien. Les six « Trinité » signalées par l'index sont des « symboles » (des triangles trinitaires, probablement), des créations du XIX^e siècle, gravées ou sculptées sur des ustensiles culturels (calice, ostensor, sauf une. Ces observations sont trop fragmentaires pour autoriser des extrapolations. Une première impression s'en dégage, pourtant : dans les deux cantons concernés, le XVIII^e siècle se marque, sauf erreur de perspective éventuellement imputable à un vandalisme sélectif, par un arrêt de l'activité créatrice d'iconographie divine et trinitaire, et cet arrêt semble remonter à la fin du XVII^e siècle.

II. L'évolution générale du thème divin au XVIII^e siècle

Si l'on fait la part de l'iconographie du Christ dans celle des « personnages divins », et si l'on tient compte, pour ces dernières, de leurs figurations à titre de thèmes secondaires, il n'est plus assuré que Vence et Grasse doivent contredire Cadenet et Pertuis. La quantité n'est pas tout. Là même où les représentations divines subsistent en nombre, elles sont quasi toujours subalternes dans l'organisation de l'image. Les observations similaires faites pour la même période en Bretagne²¹, dans le diocèse de Liège²², dans l'ancien

20. B. COUSIN, *Le miracle et le quotidien. Les ex-voto provençaux images d'une société*, Aix-en-Provence, 1983, p. 165.

21. V.-L. TAPIE et al., *Retables baroques en Bretagne et spiritualité du XVII^e siècle. Etude sémiographique et religieuse*, Paris, 1972, pp. 161 et suiv. (Annik PARDAILHE-GALABRUN).

22. A. VANDERGETEN, *La piété d'après les retables du diocèse de Liège à l'époque moderne*, mémoire de licence, Liège, 1987, 104-128.

diocèse du Mans²³, en Roussillon²⁴, et des coups de sonde opérés dans d'autres pays²⁵, permettent de dégager provisoirement quelques unes des caractéristiques de l'évolution morphologique du thème divin.

1. *Subordination thématique.* Dieu (le Père, la Trinité), au XVIII^e, ne vaut plus un tableau. Il serait important et révélateur de déterminer depuis quand. Le « Père éternel » de Mignard²⁶, ceux de J. Jouvenet, Ch. de la Fosse, Bladassare Francheschini²⁷, celui d'Antoine Coypel pour le plafond de la Chapelle du château de Versailles seraient-ils les derniers de la série ? L'art du XVIII^e siècle ne l'alimente plus guère en œuvres originales, sauf au Québec. Quant à la Trinité, elle n'est pas logée par lui à meilleure enseigne. La consultation des rares monographies consacrées à ce thème²⁸ donne une idée éloquente de la désaffection où il tombe depuis la fin du XVII^e siècle, malgré quelques exceptions provenant de Bavière ou d'Europe centrale. Le cas de l'Espagne est ici éclairant. Quel artiste y reprend le flambeau encore tenu par le Greco, Ribera, Velasquez ? On retrouverait sans doute en d'autres domaines de l'histoire religieuse l'écho de ce déperrissement : patronnage et dédicace des églises, consécration des autels, patronnage des confréries, toponymie des lieux et des rues.

Toujours est-il que les thèmes de Dieu (le Père) et de la Trinité semblent perdre leur autonomie picturale. C'est désormais à propos d'un autre thème qu'ils affleurent : les principaux moments de la vie du Sauveur (son enfance surtout), la Vierge et ses mystères (notamment les mystères glorieux), le saint protecteur, les « mystères de la foi » (Sacré-Cœur, Saint-Sacrement, Ames du Purgatoire), et les visions mystiques.

L'annexion du thème divin par le thème marial, en particulier, apparaît très nettement dans les travaux régionaux sur l'iconographie du retable : la Trinité y est convoquée par la Vierge de l'Assomption, afin de procéder à son couronnement. Peut-être le couronnement de la Vierge par la Trinité a-t-il été le principal lieu de maintenance de l'iconographie trinitaire jusqu'à nos jours. Le phénomène n'est pas nouveau, l'art de l'enluminure médiévale incluait volontiers, à titre de symbole ornemental, ou d'indice théologique, un Dieu le Père ou une Trinité dans le haut de l'image. Mais c'est la proportion qui change. Les tableaux accordant une égale « dignité picturale » à la Vierge

23. Cf. M. MENARD, *op. cit.*, n. 13.

24. E. CORTADE, *Retables baroques du Roussillon*, Perpignan, 1973.

25. A. PIGLER, *Barockthemen*, Budapest/Berlin, 1956 ; J. et P. COURCELLE, *Iconographie de saint Augustin. Les cycles du XVIII^e siècle - I*. L'Allemagne, Paris, 1980 ; *Le grand héritage. L'Église Catholique et les arts au Québec*, s.l., 1984 ; B. LACROIX, *La religion de mon père*, Montréal, 1986 (sp. ch. 2 : « Le Dieu merveilleux des Québécois »).

26. Pierre, qui séjourne à Aix en 1657 : une toile que l'on retrouve à l'inventaire de la coll. Gaillard-Longjumeau.

27. Musée Fabre, Montpellier. Un tableau très proche a longtemps été attribué à Michel Serre, cf. M.-C. ; HOMET, *op. cit.*, n. 6, p. 157.

28. W. BRAUNFELS, *Die heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf, 1954 ; G. De PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970.

et à la Trinité, telle la toile de Méounes (Var), sont l'exception... et remontent à la fin du XVII^e.

2. *La rétrogradation du thème dans la hiérarchie des formes d'art et des sites culturels* va de pair avec la subordination thématique, sans se confondre avec elle. Celle-ci provoque souvent une « relégation » dans le haut du tableau, voire hors du cadre du retable. Tout se passe comme si le thème divin, progressivement chassé des lieux les plus dignes, et notamment du centre des tableaux, à force de se retrouver, mal visible, dans ce lieu supposé digne qu'est la hauteur, émigrerait vers le mobilier, les chaires à prêcher, les chapes brodées, les cloches, et l'imagerie de piété. Quand l'art et la théologie dérivent loin l'un de l'autre, la hiérarchie des lieux n'est plus la même ici et là : le centre pour l'art, le haut pour la théologie. *Promoveatur ut amoveatur*, la sublimation de Dieu a été de pair avec sa rétrogradation. Et dans l'échelle des valeurs picturales, elles sont devenues synonymes.

La rétrogradation a souvent pour effet une *miniaturisation*, autre concept-clé. Longtemps, des forces contraires, soucieuses d'équilibre visuel chez le spectateur, grandiront le buste de Dieu le Père, à proportion de son « élévation » dans la partie sommitale de l'encadrement baroque. Mais ce grossissement compensatoire de l'éloignement rendit la figure un tantinet banale, et par trop familière. D'où peut-être la tendance inverse à la perte d'échelle, dans ces tableaux où la Trinité, un peu à l'étroit dans sa fonction de thème secondaire — *ad majorem Mariae gloriam* —, occupe l'un des quinze compartiments du cadre...

3. *Le processus de décoloration* a accentué la déréalisation entraînée par le précédent. Le fait de peindre Dieu ou la Trinité dans des tons grisés, translucides, « impalpables », constitue une tendance marquante du Baroque. Pensée au départ comme une manière conventionnelle d'évoquer la spiritualité de Dieu, elle a progressivement identifié spiritualité et immatérialité, là où d'autres époques ou d'autres formes d'art, non moins spirituelles, pensaient sa transcendance en termes de théophanie. Témoin de cette évolution, entre autres, la disparition des anges multicolores. Dans les corpus d'images du XVIII^e, Dieu et la Trinité sont incolores, pour ne pas dire insipides. Mais là encore, tout paraît se jouer dès le XVII^e : que l'on songe à la sorte de retrait que Rubens impose à la Compassio Patris — une statue — dans *Le mariage de Marie de Médicis* (1622-25, Louvre).

4. *L'abstraction fait une rentrée en force dans le lexique pictural*. Est-ce dû, pour une part au moins, à une perte d'influence des scènes d'histoire ? Quoi qu'il en soit, l'œil, le triangle et le cercle, le tétragramme au centre d'un triangle ou d'un faisceau de rayons, l'or lui-même, et jusqu'au D.O.M. (*Deo Optimo Maximo* : la titulature de Jupiter Capitolin) des frontons d'églises, autant de retours victorieux, qui battent en brèche la représentation anthropomorphe de Dieu héritée du Moyen Age. La faveur durable de la Colombe du Saint-Esprit, qui couronne tant de coupoles d'églises, s'inscrit elle-même dans ce goût du langage chiffré : la meilleure preuve en est que la main divine, tant prisée par l'art roman, ne connaît à cette époque aucun regain de faveur.

La Troisième Personne de la Trinité est sans doute la seule à profiter quelque peu des dispositions particulières à ce siècle.

5. *Le grand perdant* de ces tendances iconiques conjuguées, s'il est permis de parler ainsi, est le *Dieu des apparitions de l'Ancien Testament*. Faut-il l'imputer à une faible fréquentation de cette partie de la Bible ? L'iconographie qui prend appui sur les théophanies vétéro-testamentaires subit une notoire récession. Quels artistes pourrait-on nommer, qui traitent encore de sujets comme la Création, le Buisson Ardent, l'Hospitalité d'Abraham, l'échelle de Jacob, la vision de Daniel ou d'Ezéchiel, le char d'Elie, ces hauts lieux de la révélation biblique, ces sources primaires de l'iconographie chrétienne de Dieu le Père et de la Trinité ? G. Tiepolo est l'exception qui confirme la règle²⁹.

III. Dieu en Provence au XVIII^e siècle

Sur ce fond de toile, et à titre d'hypothèse de travail, on peut se risquer à brosser le signalement de Dieu dans l'art et l'imagerie de la Provence du Siècle des Lumières.

1. Par rapport à ce qu'il est encore à même époque en Bretagne et en Bavière, la représentation anthropomorphique de Dieu n'y est pas très populaire. L'a-t-elle jamais été, dans cette région ? L'absence de statuaire divine, en particulier, est un indice révélateur. Pas un seul « Trône de grâce », à ma connaissance³⁰. Aucune trinité triandrique, pas de *Compassio patris* (une seule, datant de la fin du XIX^e), aucun tricéphale : ailleurs en France, ces figures bien faites pour répondre à un besoin de la sensibilité religieuse ont une forte présence, lors même que leur création remonte un ou deux siècles auparavant. Pas une seule Colonne de Peste dans le Marseille des années 1720 : l'Europe centrale en fabrique et en érige à Vienne, à Graz, à Linz, à Budapest, au cœur des cités touchées par le fléau. Au sommet, le groupe de la « Trinité du Psautier »³¹. Rien de tel en Provence. Absence durable, semble-t-il : parmi les 248 statuette recensées par R. Bertrand³², qui ornaient au XIX^e siècle les niches des maisons de Marseille, pas une seule qui soit à l'effigie de Dieu ou de la Trinité. Faut-il invoquer l'absence d'un matériau qui s'y prête, ou, au-delà, une orientation de la piété très peu portée sur ces statues ailleurs si prisées, à cause de leur vertu de présence sensible, d'impression immédiate ?

2. Il est curieux de relever que le rapport de regard à regard entre la Trinité peinte et le fidèle se raréfie. Le plus souvent, les Personnes divines

29. M. LEVEY, *La peinture à Venise au XVIII^e siècle*, Paris, 1964 (sp. ch. VI : « Le grand génie du siècle : Giambattista Tiepolo »).

30. Seul le dépouillement systématique des volumes de l'Inventaire, lorsqu'ils seront publiés (!), permettra de tracer avec précision la limite méridionale de diffusion et de maintenance de ce type iconographique si populaire dans la moitié nord de la France, et dont on trouve des exemples à Bessans (Savoie, 1743), Rodez, Auch, Villefranche-du-Lauraguais... Je n'en connais pas d'exemple provençal.

31. Cf. « Pest, Pestbilder » in *Lexikon des christlichen Ikonographie*, Rome/Fribourg/Bâle/Vienne, t. III, 1971, col. 407-409.

32. R. BERTRAND, « De la toponymie à la statuaire : les formes de la christianisation du paysage marseillais depuis le XVIII^e siècle », *Annales du Midi*, 98 (1986), pp. 95-120.

regardent vers la Vierge, ou l'Enfant, ou le Saint, et non vers le spectateur : et leur regard oriente le sien vers un tiers personnage. Avec Dieu, pas de contact direct, mais un rapport médiatisé par un « personnage » ou un « mystère » sacrés. On assiste à une sorte d'épuisement de la frontalité contemplative avec Dieu, au profit d'objets religieux idéels.

3. Comme ailleurs, mais peut-être plus tôt et plus nettement qu'ailleurs, le Dieu Père provençal est un Dieu dont l'apparence a rompu ses amarres avec elle du Christ : on est très loin, désormais, de cette règle du christomorphisme de la représentation de Dieu qui a prévalu au premier millénaire de l'ère chrétienne, et qu'un Enguerrand Charenton, dans son fameux Couronnement de la Vierge de Villeneuve-lès-Avignon (1453), a encore scrupuleusement respecté — on le lui demandait expressément³³. Dieu le Père est toujours peint en vieillard. Son nimbe n'est plus jamais crucifère.

4. Autre événement de taille, parmi ces événements lents — de grands bouleversements, si l'on y songe — qui font la trame de l'histoire-d'images de Dieu : le Dieu de la Provence du XVIII^e siècle n'est quasi jamais couronné, ni d'une couronne royale ou impériale, ni de la tiare pontificale. Quelquefois il conserve le globe, plus rarement un sceptre, presque jamais un trône. De la même façon, on ne retrouve jamais sur lui les habits sacerdotaux (aube, étole croisée, chape ou chasuble, mitre : cf. Le Greco) dont la fin du Moyen Age et la Renaissance l'ont si souvent affublé. En revanche, l'esthétique divine de Raphaël règne en maître : la plupart des Dieu le Père sont assis, ou plutôt se prélassent, sur un divan de nuages, et leur tunique forme une courbe ventée en arceau au-dessus du « corps », tandis que les bras ouverts bénissent. L'Italie n'est pas loin, et les splendeurs de Versailles trop éloignées pour réchauffer les restes d'une symbolique politique de Dieu déjà éteinte.

5. On chercherait en vain en Provence, au total, l'image du Dieu sévère, bardé des insignes du pouvoir, omniprésent et inquiétant, dont parle J. Delumeau³⁴. Le Dieu provençal est gentil, et très au-dessus de la mêlée ; c'est un Jupiter euphémisé qui ne tonnerait plus jamais sa foudre³⁵. Surtout, il paraît lointain. Se faisant discret, il s'efface — quand il ne s'évanouit pas — devant les « mystères de la religion », pour que brille en priorité ce qui est à vénérer, à comprendre ou à imiter. La religion, ses objets et ses devoirs, ont acquis une visibilité qui en vient à gommer celle de Dieu lui-même. La grammaire iconographique le cantonne dans le statut précaire de l'apparition précédée de nuées, ou de la signature sommitale du cadre : réduit à son

33. Le contrat par devant notaire stipulait : « Du Père au Fils, n'y aura nulle différence », cf. F. BOESPFLUG, « "Du Père au Fils, nulle différence". Les Chartreux et l'iconographie de la Trinité », in D. LE BLEVEC - A. GIRARD (éd.), *Les Chartreux et l'art (XIV^e et XVIII^e siècles)*, Paris 1989.

34. *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident, XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 1983 (sp. ch. 14 : « Un dieu aux yeux de lynx »).

35. Les foudres de Dieu se maintiennent en revanche dans la gravure d'Augsbourg au XVIII^e siècle, ainsi dans les *Icones* des frères Klauber (Joseph Sebastian + 1768 et Joseph Baptist + 1757) : mais c'est le Christ qui les brandit, et non plus Dieu le Père.

chiffre, Dieu ne fait pas le poids, visuellement parlant, face au saint ou à la Vierge. La montée en puissance du triangle trinitaire est comme le sceau de cette évolution amorcée au XVII^e, et sur laquelle tentera de revenir le XIX^e siècle finissant³⁶.

Entre-temps, la figure anthropomorphique de l'Éternel aura cessé durablement de susciter la créativité des artistes. La Provence confirme sur ce point la thèse de W. Schöne. Dans la mesure où des recherches menées de manière plus systématique vérifieraient ce premier constat, il resterait à se demander si cette mutation morphologique de rythme lent recouvre une transformation de la foi ailleurs perceptible, et annonce, tel un sismographe, les mutations politiques brutales de la fin du siècle. Ou pour le dire autrement : si l'imaginaire religieux et l'imaginaire politique agissent tôt ou tard l'un sur l'autre, et s'il faut compter avec « le primat et l'antériorité des images sur les volontés explicites »³⁷.

François BOESPFLUG

36. La consultation du livre de B. FOUICART, *op. cit.*, n. 5, montre que dans la peinture, entre 1800 et 1860, la figure de Dieu le Père ne s'est pas relevée de ses cendres.

37. M.-H. FROESCHLE-CHOPARD, « La cour céleste des retables de Provence orientale au XVI^e siècle », in *Le peuple des saint*, Mémoires de l'Académie de Vaucluse, 7^e série, t. VI, 1985, Avignon, 1987, pp. 301-313 (313).