



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 9, Octobre 2010
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5909>

La paternité en images

Simona Jişa

Marianne Bourgeois, *Père à l'enfant*, Paris : Éditions de la Différence, coll.
« Les Essais », 2009, 253 p., EAN 9782729118495.



Pour citer cet article

Simona Jişa, « La paternité en images », *Acta fabula*, vol. 11, n° 9, Notes de lecture, Octobre 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5909.php>, article mis en ligne le 26 Septembre 2010, consulté le 23 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.5909

La paternité en images

Simona Jiřa

Avec le livre *Père à l'enfant*, Marianne Bourgois n'est plus romancière, mais essayiste, se dirigeant vers l'art, plus précisément vers l'art visuel. Elle choisit une vingtaine d'artistes, allant du I^{er} au XVII^e siècle, dont le thème commun est la paternité, l'image du père et de l'enfant. Elle réalise un travail d'historienne de l'art, mais fait également intervenir des analyses sociales, psychologiques, littéraires, philosophiques... Selon les dires même de l'auteure, il s'agit de proposer une anthologie sur les rapports père-fils. Le livre se distingue donc par une palette interprétative riche, qui ne s'adresse pas uniquement aux spécialistes de l'art. L'auteure invite à une réflexion sur « la figure » du père, telle que les siècles envisagés l'ont mise en lumière, réflexion qui ne désire pas délimiter nettement le sens, mais qui entend éveiller la curiosité du lecteur et l'inviter à développer ses propres réflexions.

Le thème choisi peut paraître étonnant, dans la mesure où se sont habituellement la mère et l'enfant qui sont peints ensemble ; l'image du « père à l'enfant » est plus rare dans l'iconographie européenne et les études sur ces œuvres sont, elles aussi, peu nombreuses. C'est ce qui fait l'intérêt de l'ouvrage de M. Bourgois.

Convoquant une culture générale éclectique, l'auteure recourt à une perspective éclatée pour présenter tableaux, dessins, fresques, illustrations, statues, bas-reliefs, qui mettent en scène une figure masculine accompagnée de son propre fils ou d'un simple enfant.

Les exemples d'art visuel ne constituent donc pas un but en soi, ils sont, le plus souvent, les points déclencheurs d'une description contextualisée. M. Bourgois arrête son attention sur des œuvres anonymes ou plus ou moins connues. La période de l'Antiquité contient le plus d'œuvres anonymes — et pour cause — ; suit l'iconographie religieuse, dans laquelle les peintres ou sculpteurs anonymes laissent peu à peu la place à ceux dont les noms sont plus connus dans l'histoire de l'art : Mantegna, Le Caravage, Piero della Francesca, Michel-Ange, Bellini, Titien, Le Pordenone, Cranach, Sebastiano del Piombo, Lotto, Véronèse, Le Greco, Guido Reni, Le Guerchin, Rembrandt. Le texte de M. Bourgois est accompagné de 36 illustrations, ce qui permet aux lecteurs de suivre plus facilement les analyses. D'autres parallèles avec d'autres œuvres d'art ou artistes invitent le lecteur à une recherche individuelle — « visites » des musées et des albums d'art.

Le livre est d'une lecture à la fois agréable et pédagogique : il recèle des informations dans tous les domaines, pour satisfaire tous les goûts. L'auteure montre que la compréhension de ses descriptions est liée au « tableau » général qu'elle « esquisse » dans chaque chapitre. Le « contexte » devient très important, il élargit la perspective, offrant le bagage de culture générale nécessaire à une analyse juste des faits. L'auteure indique ainsi dans le premier chapitre : « il s'agissait de restituer chaque artiste dans son contexte social [nous dirions aussi politique, économique et culturel] et de s'interroger sur la valeur documentaire de l'image » (p. 8). Chaque époque et chaque illustration doivent être décodées en connaissance de cause, car la liberté interprétative totale pourrait nuire à la bonne compréhension. On pourrait ainsi dire que *Père à l'enfant* est un « traité » sur le statut du père depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque classique, avec beaucoup de renvois à d'autres livres, cités comme appui par la signataire du livre.

Images antiques

Les « analyses de cas » pourraient suivre un partage distinguant le sacré (la mythologie grecque et romaine, la religion chrétienne) du profane (les familles commanditaires), mais l'ouvrage préfère mêler ces deux dimensions. L'image « archétypale » demeure celle de Jésus enfant dans les bras de Saint Joseph.

La première figure analysée est celle d'Enée sur une fresque de Pompéi. M. Bourgeois se réfère au mythe fondateur d'Enée, avec des renvois à Hésiode, Homère et Virgile. Enée blessé est plaint par un garçon sur lequel il s'appuie, ce qui tendrait à prouver que la tendresse entre le père et le fils ne fait pas défaut à l'Antiquité.

Suit l'analyse de quelques sculptures du Louvre. *Le Centaure chevauché par l'amour* (sous la forme d'un enfant) est une occasion de faire un excursus sur l'origine de la paternité qui daterait, selon certains, du cinquième millénaire avant notre ère, moment où le matriarcat perd de sa puissance. *Silène portant Dionysos* permet une présentation du mythe de Dionysos, du rapport de celui-ci avec son père Zeus et des actions de ce dernier pour sauver son fils de la furie de sa femme trompée, Héra, et offre également l'occasion d'évoquer Euripide et Nietzsche. *Héraclès portant Télèphe* reprend les péripéties d'Hercule, dont le destin est parfois assimilé à celui du Christ. L'image du père et du fils se rencontre aussi sur les sarcophages (l'auteur en a choisi un gallo-romain du II^e siècle). C'est l'occasion, pour M. Bourgeois, de poser la question de la liberté, pour un père de cette époque, de reconnaître ou non son fils et d'assumer sa responsabilité ; ce sera finalement l'église catholique qui imposera la reconnaissance de tout enfant né dans le mariage.

Images sacrées

La fresque de Saint Démétrios de Thessalonique permet d'engager un débat sur l'idolâtrie visuelle : quels symboles faire apparaître, quels personnages de la Bible ? Il y est également question de *l'homoousia*, qui pose la question de l'égalité entre Dieu le Père et Jésus le Fils, querelle continuée par celle du Filioque (l'une des raisons du schisme de 1054), qui distingue l'église catholique — qui insiste sur l'égalité du Père, du Fils et du Saint-Esprit — de l'église grecque — qui soutient la supériorité du Père. On trouve aussi dans ce chapitre des informations d'ordre hagiographique sur Saint Démétrios.

Le bas-relief *Lazare dans le sein d'Abraham* de l'abbatiale de Moissac agit comme une métonymie textuelle, qui permet à l'auteure de parler de l'abbaye entière. L'analyse de la figure « maternelle » d'Abraham est suivie par une présentation de sa vie, car de lui part la généalogie de l'Ancien Testament qui fait des parents du Christ ses descendants directs. Il s'agit d'un travail symbolique qui est illustré par l'expression « être au sein d'Abraham » comme Lazare dont l'âme a été accueillie au Paradis par Abraham.

M. Bourgeois entend dénoncer certains clichés véhiculés sans base réelle sur le Moyen Âge, parmi lesquels celui qui consiste à affirmer que le père ignorait son enfant jusqu'à l'âge de sept ans (âge de la « raison ») :

La tendresse des pères envers leurs enfants était du reste plus courante au Moyen Âge qu'il n'a souvent été dit. L'imagerie la plus fréquente les montre en éducateurs, paysans apprenant à leurs fils le travail de la terre, artisans leur apprenant le travail des matériaux, aristocrates leur apprenant la lecture, la diplomatie, le maniement des armes, l'art de la chasse. (p. 63)

La grisaille de Rober Campin montre Jésus crucifié soutenu par Dieu le Père miséricordieux, et permet une digression sur Jean Huss (précurseur du mouvement contestataire de la Réforme) et sur la permission, à l'âge gothique, de faire apparaître l'image de Dieu.

Après de longs siècles où le père et le fils étaient soit des personnages de la mythologie, soit de la Bible, apparaissent les familles « profanes », comme celle qui est peinte par Andrea Mantegna dans *La Rencontre*. La recherche de mécénat conduit les peintres à représenter presque exclusivement des familles aristocratiques, du moins jusqu'à ce que l'imprimerie et la gravure permettent la reproduction et donc la pratique de prix plus raisonnables pour l'exécution. L'auteure met en évidence le talent de Mantegna à cacher les défauts physiques des commanditaires et à mettre en lumière les rapports entre les protagonistes. Elle présente aussi la biographie de cet artiste et quelques-unes de ses œuvres célèbres, ainsi que ses rapports avec d'autres peintres de l'époque, comme Piero della Francesca.

Le chapitre suivant traite, à partir d'une illustration anonyme d'un manuscrit du XVII^e siècle, du père (en minuscule) de Jésus, Saint Joseph, l'humble charpentier devenu emblème des pères adoptifs : « il est celui qui recueille, qui nourrit, qui protège, qui éduque, et quand vient l'heure, qui s'efface en douceur, qui meurt tranquille pour laisser la place au fils. » (p. 82) L'évocation de la *Nativité* de Piero della Francesca est l'occasion de souligner le caractère inattendu de cette représentation, par rapport à une imagerie traditionnelle, qui représente Joseph vieux et sérieux.

La référence à Michel-Ange semble s'imposer d'elle-même. M. Bourgeois remarque le caractère sculptural du *Tondo Doni* et évoque la série des pères de l'Ancien Testament en esquisse ou sur la Voûte Sixtine. Elle relève aussi la complexité des relations entre l'artiste et le pape Jules II et Vittoria Colonna, et s'attarde sur la célèbre *Création d'Adam*.

Le *Saint Joseph* du Pordenone se retrouve sur la même toile que Saint Christophe, une autre figure liée à l'enfance. Si Jésus est tranquille et heureux dans les bras du vieux Joseph, le bambin, sur les épaules du géant Christophe, s'agite dans un style maniériste et semble diriger l'homme mûr (comme dans une autre toile de Titien), à l'encontre des Saints Christophe de Bellini, qui portent des enfants confiants et calmes sur leurs épaules.

Le Christ bénissant les enfants est une toile inattendue dans la palette de Cranach l'Ancien et un prétexte pour parler de Luther, qui fréquentait le peintre. Cela est visible dans la figure de Jésus : « Le Christ est resplendissant de tendresse et de paix au milieu des mères, il est jeune, d'allure à la fois filiale et paternelle. Il incarne la modernité, la nouvelle religion, la Réforme et tout le côté édifiant des familles, piliers du protestantisme. » (p. 151-152) L'austérité de la Réforme bannit les décorations des églises et conduit au développement d'une peinture d'intérieur, soutenue par les mécènes riches comme dans le cas du diptyque de l'Electeur de Saxe Jean le Constant et de son fils.

Pères et fils : entre sacré et profane

Le Portrait d'Alphonse d'Avalos, Marquis del Vasto en armure avec son fils de Titien amène l'auteure à se demander si les fils sont condamnés à marcher toujours sur les traces du père, même si, dans beaucoup de cas, comme celui de l'aîné du peintre même, le fils a choisi une autre carrière. Au lieu de s'inquiéter sur les rapports (plus ou moins anecdotiques) des portraiturés, il vaut mieux parfois remarquer la beauté du coloris, le jeu des lumières, et, dans le cas de Titien, « le travail sur le noir qui est peut-être aussi un travail sur la paternité » (p. 165)

Le tableau de Sebastiano del Piombo représentant le Pape Paul III et son petit-fils Ottavio invite à un large débat sur la vie des papes, sur leur paternité, malgré les

interdictions religieuses. Concrètement, il s'agit d'un grand-père et de son petit-fils, une génération est occultée, mais la ressemblance physique demeure frappante. En outre, il y est question de parricides, qui demeurent rares, même à une époque pleine de crimes et d'intrigues. M. Bourgeois résume leur situation dans la mythologie, l'empire romain et l'histoire des papes et remarque qu'il est rare qu'un fils tue son père (même Œdipe le fait par accident).

L'amour paternel et filial est indéniable chez Lotto (*Le chirurgien Gian Giacomo Stuer et son fils*), chez Véronèse (*Portrait de Joseppo da Porto avec son fils Adriano*). La description du tableau de Lotto parie sur la fiction, car l'auteure imagine le peintre, vieux déjà, dans sa promenade, se rappelant les moments essentiels de sa vie et les principes de son esthétique. Véronèse conquiert par les détails :

Le père a conscience d'être vu et de nous montrer ce qu'il a de plus cher, son fils. La complicité entre père et fils [...] se réfugie dans le jeu des mains en toute délicatesse. [...] Comme un danseur impatient de bouger, suspendu au bras du père, l'enfant joue. C'est sur le père que tout repose. [...] Le père protecteur, pilier de famille. (p. 192-193)

Le tableau *Saint Joseph et l'enfant* d'El Greco nous présente une vision nouvelle de la Contre-Réforme sur Joseph : il est devenu au XVI^e siècle une figure emblématique du défenseur de la foi catholique, rajeuni, comme le montre la toile en cause. De plus, le peintre crée un véritable dialogue avec le *Tondo Doni* de Michel-Ange, dont il reprend les couleurs : à la différence de l'artiste italien, El Greco privilégie la couleur, allonge les formes, donne du mouvement à ce qui est statique chez son prédécesseur.

Deux toiles du Caravage, traitant du *Sacrifice d'Isaac*, sont analysées, ce qui permet de mettre en lumière la manière dont évolue la technique chez ce peintre baroque. Il s'agit d'un épisode dramatique de l'Ancien Testament, dans lequel Dieu met à l'épreuve la foi d'Abraham en lui demandant de sacrifier son fils Isaac, mais l'arrête au dernier instant en recourant à un messager angélique. M. Bourgeois discute amplement sur ces exigences d'un Dieu qui punit et récompense à la fois, sur les trois sacrifices humains présents dans la Bible où le dernier, celui d'Isaac est suspendu, marquant ainsi le passage vers une nouvelle époque qui interdit le sacrifice humain et l'infanticide. Quant au style du Caravage, elle remarque son penchant pour les images de l'horreur (les têtes d'Holopherne, de Goliath, de Méduse, de Jean-Baptiste), où il est visible qu'« il y a refus d'idéaliser la laideur, mais aussi une fascination singulière pour la violence en elle-même et le meurtre en particulier qu'on va retrouver et pour des raisons plus strictement autobiographiques [il a tué quelqu'un en duel et a pris la fuite] dans des œuvres postérieures. » (p. 214)

Guido Reni et Le Guerchin nous donnent une nouvelle image traditionnelle d'un Joseph vieux, plein d'amour pour Jésus qu'il laisse jouer avec sa barbe.

Le dernier thème abordé est celui du retour du fils prodigue, dont la présence artistique pourrait s'expliquer par l'intérêt pour les lois concernant la transmission du patrimoine. Les exemples sont prix du Guerchin et de Rembrandt et plusieurs moments sont immortalisés sur les toiles : le repentir du fils, la jalousie du frère, la joie du père, la générosité de la famille. C'est un épisode où la sévérité attendue de la part du père est éloignée par l'amour inconditionnel de celui-ci.

Au plaisir de la lecture de l'image s'ajoute aussi les textes mis en exergue pour chaque chapitre, qui offrent des clés de l'interprétation qui suit, et mettent en dialogue des textes célèbres de la littérature et de la philosophie avec le texte de Marianne Bourgeois. Nous remarquons également la vocation de romancière de l'auteure, qui se plaît parfois à imaginer une scène qui n'existe pas dans les documents, car les images veulent « vivre », elles construisent une trame que l'imagination trace plus rapidement que le pinceau du peintre.

Le livre engage à poursuivre ces recherches pour les siècles suivants, du XVIII^e siècle jusqu'à notre troisième millénaire, pour voir comment le contexte a évolué (contraception, adoption, fertilisation, ADN, émancipation des femmes et des enfants), quelles sont les valeurs qui ont été conservées, et enfin, comment la technique artistique rend compte du statut actuel des pères.

PLAN

AUTEUR

Simona Jişa

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : simonajisa@yahoo.fr