

# MARTOR



---

Title: “*Iconodulia militans*. La consubstantialité. Limite de l’image”

Author: Horia Bernea

How to cite this article: Bernea, Horia. 1997. “*Iconodulia militans*. La consubstantialité. Limite de l’image.” *Martor* 2: 32-41.

Published by: *Editura MARTOR* (MARTOR Publishing House), *Muzeul Țăranului Român* (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-2-1997/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Journal) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor Journal* is published by the Museum of the Romanian Peasant. Interdisciplinary and international in scope, it provides a rich content at the highest academic and editorial standards for academic and non-academic readership. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d’Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l’anthropologie visuelle et culturelle, l’ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l’accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l’auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.

## *Iconodulia militans*. La consubstantialité. Limite de l'image

Horia Bernea

Musée du Paysan Roumain, Bucarest



Je parlerai ici seulement d'une attitude du regard, comme simple amorce possible pour cet Atelier d'anthropologie visuelle. Je suis peintre et je parle en tant que peintre, en essayant de définir une modalité de vivre par la vue, par les yeux, par le regard. L'expérience de mon métier m'oblige à réaliser combien importante est cette fonction; en tant que peintre et homme de musée j'essaie de militer pour la compréhension des raisons profondes de la vue et de l'image. Même si ma recherche emprunte d'autres directions, même si elle se développe selon d'autres coordonnées que celle d'un anthropologue, je crois que les deux domaines ont des zones importantes d'intersection.

J'utilise ici des photographies réalisées, il y a quelques mois, au cours d'une expérience italienne, lorsque j'ai eu, de nouveau, la révélation de la peinture romaine, dont je suis depuis longtemps interpellé. Il s'agit, plus spécialement d'images d'Oplontis, près de Pompéi, où de fouilles récentes ont mis à jour des fresques et des édifices spectaculaires. Avant de présenter ce matériel visuel, je voudrais invoquer quelques notions-problèmes dans l'atmosphère desquelles les images libérerons, je l'espère, un message plus suggestif et plus convaincant.

Pourquoi, d'abord, *iconodulia militans*? J'essaie de formuler, par ce terme d'*iconodulie*, la vocation de notre vue: l'œil humain est conçu, il est construit non pour contempler des formes abstraites ou des constructions mentales, mais la *vie*, le jeu de ses formes incarnées. Il est fait pour contempler des hommes, des créatures, la nature, c'est-à-dire des objets très bien caractérisés du point de vue formel. La vue est faite, surtout, pour découvrir et contempler *l'autre*, l'homme qui se trouve devant nous.

Or, en opérant dans ce domaine, l'anthropologie visuelle ne peut, elle non plus, je crois, se soustraire à de telles exigences; elle ne peut pas se permettre d'opérer avec des concepts étrangers ou extérieurs au domaine du visuel et de la matière. C'est pourquoi l'anthropologie visuelle suppose, il me semble, une importante dimension anti-iconoclaste. Par iconoclasme j'entends la tendance – qui ne se résume pas au phénomène du VIII<sup>e</sup> siècle byzantin – d'éliminer la matière, suite à une méfiance par rapport à sa supposée capacité de corrompre l'esprit qui s'y incarne. Dans son sens toujours actuel, l'iconoclasme est un effort quelque peu abusif, forcé d'obtenir une spiritualité „pure“, non-adultéree par la collaboration avec la matière. Cette conception a la tendance de „sataniser“ en quelque sorte la matière. Il existe une sorte de réflexe iconoclaste, omniprésent d'ailleurs dans l'art contemporain.

Or cette tendance ne sera jamais autre chose qu'une réaction qui opère forcément dans le même territoire, celui du dialogue entre l'esprit et la matière où il se donne une figure. Toute civilisation propose une *convention* spécifique – ou un ensemble de conventions – qui fait possible, intelligible et fertile ce dialogue. Essentielle, dans ce cas, est l'*adéquation* entre les deux termes, leur collaboration expressive; chaque civilisation y apporte sa propre solution, sa propre réponse. La convention est celle qui crée au fond une civilisation; elle la conserve aussi, elle en garantit le fonctionnement.

On pourrait dire qu'il y a une tendance – dans cette aspiration vers une spiritualité „pure“ que je viens d'évoquer – à éliminer le „visage“ et même la matière. Mais, si on se réfère à un art tel que celui de l'Islam, on se rend compte dans quelle mesure il a gardé et utilisé toutefois la „chair“ des choses, au-delà de son iconoclasme doctrinaire qui interdit uniquement la représentation du visage humain. C'est une option qui présente des avantages parce qu'elle évite une certaine „spiritualisation programmatique“ du visage, ce qui risque d'aboutir à une sécheresse, à l'absence d'une vie authentique, au maniérisme. Par contre, on y est obligé à une plus efficace exploitation du visuel: en contemplant les formes qui nous entourent, on devient conscient du jeu infini de la matière et, à travers elle, on arrive à voir Celui qui a créé toutes les „visibles“.

L'anthropologue, surtout, sera sensible à cette *adéquation*, il guettera le „lieu“ où l'esprit est „accroché“ par la matière, où il s'imprime dans la matière afin de devenir opérant.

Les périodes où l'art – et la vue – s'épanouirent au maximum furent des périodes dominées par une joie plénière et gouvernées par une loi des restrictions „douces“. L'attitude méfiante par rapport à l'art qu'une certaine ligne de la philosophie grecque a formulée ne concernait que l'art qui transgressait la convention propre

à ce monde-là, l'art inexpressif du point de vue spirituel, qui empêchait ou faussait le rayonnement de l'esprit. Elle ne concernait pas la vue et sa capacité de contemplation par l'intermédiaire de la matière! Un exemple brillant est, dans ce sens, Rembrandt, un des peintres les plus préoccupés par la spiritualité, les plus engagés dans cette direction. Or, sa peinture est pleine, elle est „lourde“ de matière. Elle en est saturée. Jusqu'à l'excès même!

**Consubstantialité.** Par ce terme, je voudrais marquer un nouveau pas dans la direction déjà esquissée. J'entends par „consubstantialité“ une „communion à travers la substance“, passant par la substance, c'est-à-dire une opération dont le caractère est profondément spirituel. Le terme est doué d'ailleurs d'une signification théologique précise, signification que je sens le besoin d'utiliser ici car elle est apparentée, elle est très proche de la qualité de l'expérience visuelle dont j'essaie de vous parler. Ce qui m'intéresse, ce qui me semble important ce n'est pas tant l'idée de substance (je ne fais pas un discours „matérialiste“), mais l'idée de *communication*, de *participation* par l'intermédiaire de la substance. Dans les images que je présente ici – photographies d'un „touriste“ regardant Rome, Pompéi, Oplontis – ce qui me frappe c'est l'absence de fracture, l'inexistence d'une différence sévère – au niveau de l'image – entre le monde romain antique et la Rome actuelle.

La consubstantialité crée de l'unité et de *l'organicité* car – au-delà des styles, des époques, des moyens par lesquels on obtient les formes – elle est capable de rendre active la vue intelligente, la vue participante à un principe qui anime, qui organise, sans appauvrissement, l'agencement de ces formes.

Par la consubstantialité on accède à la cohérence interne des formes, à cette affinité qui peut faire „fonctionner ensemble“ des choses radicalement différentes: les formes architecturales, celles du relief et de la végétation, par exemple. Elle opère comme un principe unifiant et vivifiant: à partir de la diversité, elle réalise un organisme, un cadre efficace, optimal pour la vie de l'image. Dans un tel cadre, chaque objet est accepté (ou rejeté) selon sa capacité de communion organique avec le tout. C'est ce que nous avons essayé de faire dans le salon TRIOMPHE du Musée du Paysan.

S'il nous est permis d'invoquer ici une référence souveraine, nous parlerons de l'Incarnation et de sa relation avec la *vue* et le regard. Est-ce que la *vue* et l'Incarnation n'ont-elles pas une problématique commune? Quel serait alors le territoire propre de leur rencontre? Est-ce que „Dieu s'est fait homme“ ne vise pas précisément notre aptitude à voir, ne mise-t-il pas précisément sur le concret, sur l'organique? Mais, en tenant compte de cette relation, comment interpréter le fait que toutes les quêtes spirituelles utilisent, d'autre

part, comme un moyen des plus sûrs pour leur réussite, l'effort d'éliminer la matière, considérée quelque chose de „lourd“, de corrompu, nous tirant vers le bas?

**Limite de l'image.** Ce que j'essaie de suggérer par cette expression c'est l'exigence d'une réception des données du visuel avec des moyens adéquats, relevant du même domaine. On doit rencontrer, on doit comprendre les données visuelles à l'aide d'un instrument qui aie la même nature qu'elles, à l'aide d'une vue intelligente. *L'adéquation*: c'est peut-être le mot-clé. Il faudrait se limiter, tant en ce qui concerne la production de l'image que sa réception, à un langage propre au domaine visuel, sans le contaminer par le discours, par une théorie surajoutée. Ce qui implique, encore une fois, la consubstantialité.

La Renaissance nous offre un bel exemple d'*inadéquation*. C'est avec une remarquable ingéniosité qu'elle s'est posé le problème de la perspective dans le domaine de la peinture, en s'efforçant de reproduire cette perspective sur le support plan de la toile ou d'un mur. Par cela même, la Renaissance transgresse la convention propre au domaine pictural; ses moyens, brillants, ne sont pas moins inadéquats car nonconsubstantiels au domaine où ils s'exercent. Dans ses variantes extrêmes, l'inadéquation se manifeste comme *kitsch*, produit du *kitsch*. À l'époque actuelle, elle est d'ailleurs omniprésente...

À partir du moment où on se sert d'un langage sans en respecter les exigences, on est expulsé en fait de son domaine et de la civilisation qui l'inclut. C'est peut-être abusif, c'est une manière peut-être abrupte de s'exprimer; toutefois, mon expérience d'homme du visuel me conduit et m'oblige à cette constatation. De mon point de vue – et cette remarque pourrait intéresser un anthropologue – dès que la considération de l'image sacrée transgresse, sort du domaine proprement visuel, en s'associant même à un discours théologique par exemple, nous nous trouvons déjà face à une inadéquation. Le dernier risque de soumettre l'image à des critères qui brouillent, qui atténuent sa réalité première.





À droite, l'intérieur d'un collectionneur d'art contemporain de Rome. Très différent, opposé même au type de consubstantialité dont j'ai parlé. Y est opérante une toute autre sorte de consubstantialité, non exempte de certaines équivoques. Les objets imposent ici une géométrie extrêmement précise, absolument maîtrisée, super-raffinée; mais vide, des-incarnée. On surprend, en échange, une multitude d'aspects formels apparentés aux sarcophages de Santa Cecilia, à gauche.



Une lumière sans chaleur.



Villa Popaea à Oplontis, où la peinture de la troisième période romaine est très proche d'une certaine manière de traiter la matière propre à la Rome actuelle. L'exemple le plus convaincant, le plus ample, le plus généreux de peinture romaine antique de la troisième période.

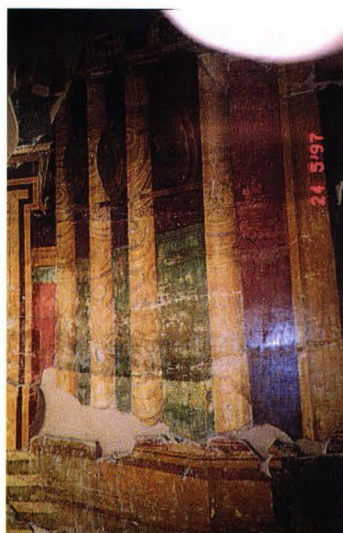


Rome inchangée, telle qu'elle apparaît dans les toiles de Jean-Baptiste Corot. Il est intéressant à quel point la géométrie, la conception de l'espace se maintiennent, au-delà des modifications apparentes.

Les rapprochements, faciles, entre ces fresques de Pompéi et la peinture de Fra Angelico me semblent ici évidentes. Ce qui est surtout remarquable c'est que le monde pictural reste inchangé pendant des millénaires.



Un mur de Rome: illustration très expressive, il me semble, de ce concret „lourd”, s'apparentant à la chair, dont je parlais à propos de Rembrandt.



Une formidable succession de formes, dans la fresque d'Oplontis à gauche, indiquant l'incroyable maîtrise de l'artiste à organiser ce monde des formes. Je l'ai déjà dit: la problématique du visuel et de la vue me semble très liée à celle de l'Incarnation, qui renvoie vers le concret, vers l'„impression” de l'esprit dans la substance. Or, les recherches spirituelles de notre siècle ont délaissé cette direction, se sont orientées à peu près toutes vers une solution iconoclaste. En commençant par Malevitch, Mondrian et beaucoup d'autres ont essayé d'éliminer la matière, assimilée à une irrécupérable carence, à quelque chose de presque „maudit”.

Tandis qu'ici, on se trouve devant un extraordinaire exemple d'équilibre entre la géométrie de la matière et celle de l'esprit. Il s'agit d'une matérialité très „appuyée“ – dans le couloir de cette villa d'Oplontis. Au même titre que l'image précédente (le mur de Rome), cette peinture du temps de Nero offre une image picturale très riche, très bien „nourrie“: pas du tout sèche comme le seront les fresques de la Renaissance, même dans la version de Benozzo Gozzoli. La solution picturale est ici si expressive, si efficace, elle communique d'une manière si totale le sens, que l'examen critique et le débat théorique n'ont plus, dans ce cas, la distance nécessaire pour se développer: ils n'ont plus de raison d'être. La peinture offre, par elle-même, un discours parfait.

En contre-partie, l'intérieur du collectionneur, à droite, raffiné mais figé, manquant de générosité englobante: une expression frappante du „fini“ et de la „finitude“.



Villa dei Vetri à Pompéi. Un autre univers et une autre problématique. J'ai inséré l'image à titre de contre-point pour mon discours précédent. On y voit débiter une autre période picturale, différente de celle d'Oplontis.



Il n'y a pas de fracture, en fait, entre les sarcophages de Santa Cecilia, la peinture de Pompéi et le paysage urbain de la Rome actuelle.



Ce n'est pas une villa conçue par Mies van der Rohe, mais par un architecte romain du premier siècle après Jésus-Christ, à Oplontis.



Villa dei Vetri. On dirait qu'il s'agit d'un autel. Et, à travers cette image, on se rend compte que les critères stylistiques et les moyens propres à l'art chrétien sont déjà préparés.

Lorsque je fais la distinction entre le type de visualité propre à la Renaissance et à la période romaine ici évoquée, je me réfère surtout à cet esprit total, prégnant, pleinement présent qui régit le dernier. Son expression picturale est très précise, évidente, intégrale. Cette peinture „incarne“ l'esprit d'une manière si appropriée qu'on n'a plus le „répét“ de spéculer à propos de la forme, de la perspective, des moyens qui y sont utilisés. Elle se presse à tel point à

donner un corps au sens, qu'on n'y trouve plus de temps pour l'artifice, pour les trouvailles formelles.

La perspective y est si organique, à tel point consubstantielle à l'esprit que l'œil n'est plus en état de prendre une distance par rapport à elle, à développer un discours autonome qui la concerne. Il l'adopte, tout simplement.

