

**Tristan VIGLIANO**

## **La faute et le désir. Du péché originel dans l'art et les écrits de la Renaissance**

*La Parole d'Ève, le corps d'Adam*, de Lise Wajeman, analyse les représentations textuelles et iconographiques du péché originel à la Renaissance, depuis l'*Adam et Ève* de Dürer (1504) jusqu'à l'*Adamo* d'Andreini (1613). Les trois domaines envisagés sont l'Italie, sur laquelle se maintient au XVI<sup>e</sup> siècle la suprématie de l'Église romaine, l'Allemagne où se déploie la Réforme, et la France enfin, terre d'antagonismes interconfessionnels.

### **La faute : nature**

Quand Pétrarque décide de remanier ses *Vies des hommes illustres* pour leur donner une tournure plus biblique, il ne cache guère le pensum que l'entreprise représente à ses yeux : comment fera-t-il briller ce premier homme à qui l'humanité doit tout son malheur? Aussi abandonne-t-il rapidement. Par contraste, Adam et Ève vont occuper dans les images et dans les textes du XVI<sup>e</sup> siècle une place essentielle, car la Bible devient un objet d'études et de lectures historiques. Parler de la faute, c'est parler de l'événement dont procèdent tous les autres : c'est parler de l'histoire, justement. Les représentations picturales du chapitre troisième de la *Genèse* acquièrent une autonomie nouvelle. Auparavant intégrées à l'entière narration de la vie d'Adam et d'Ève, ou encore à la vie du Christ, elles se détachent peu à peu des épisodes qui leur servaient traditionnellement de cadre. Inversement, à l'écrit, le thème semble plutôt s'ancrer dans son contexte. Rares sont en effet les œuvres qui ne traitent que de la vie paradisiaque et, par conséquent, de la tentation, puis de la faute. Mais l'hétérodoxie affleure dans les deux cas. Le texte, parce qu'il se disperse dans ce contexte, s'orne de motifs extérieurs qui, parfois, sont empruntés à l'univers profane : les poètes paraissent alors s'excuser, allèguent leur bonne foi, s'efforcent

de se retrancher dans une écriture fondamentalement digressive. Les peintres, quant à eux, peuvent prendre prétexte de la nudité primitive d'Adam et d'Ève pour travailler librement sur l'anatomie de l'homme et de la femme, que peu d'autres sujets leur auraient permis de traiter. L'horizon religieux s'éloigne.

Absente dans la Bible, la notion de péché originel apparaît en fait sous la plume de saint Augustin. Elle amène les chrétiens à envisager principalement la faute dans ses conséquences : comme cette macule qui, génération après génération, souille l'ensemble du genre humain et par laquelle se justifie la venue du Christ rédempteur. Ainsi s'explique peut-être une certaine difficulté à définir la nature du péché proprement dit. On sera plutôt enclin à souligner son caractère pluriel (orgueil, désordre des sentiments, convoitise, etc.) et à classer les péchés multiples qui se trouvent par conséquent réunis dans le geste coupable. Sur ce point, le clivage est assez net entre les théologiens romains, qui insistent sur l'antériorité de l'orgueil, et les théologiens protestants, pour qui l'infidélité est première. Les conclusions formulées par le Concile de Trente montrent pourtant qu'on s'est employé à maintenir un flou sur la nature de la faute originelle. D'autres problèmes, relatifs aux modalités de sa transmission, à l'efficacité du baptême dans sa rémission, ou encore à l'Immaculée Conception, sont à l'évidence trop brûlants pour qu'on soulève inutilement celui-ci. On craint en outre que ne se pose cette question curieuse : pourquoi Dieu a-t-il permis le péché originel? Un mystère dont saint Augustin a depuis longtemps montré qu'il outrepassait les facultés de la raison humaine. Aussi la faute d'Adam et d'Ève reste-t-elle, selon l'expression de Lise Wajeman, un point central, mais aveugle.

Un flou analogue entoure la nature du fruit défendu, lequel est traditionnellement représenté comme une figue ou comme une pomme, mais ni les théologiens, ni les peintres, ni les écrivains ne semblent avoir cherché à l'identifier plus précisément : il est vrai que la transgression de l'interdit est ainsi représentée avec plus de force, dans toute sa généralité abstraite. Tous ne cherchent cependant pas à dramatiser cette transgression. Si, pour certains poètes, la mort apparaît au moment du péché (un exemple saisissant apparaît dans *La Palermitana* de Folengo), d'autres se souviennent qu'elle est plutôt

survenue avec le crime de Caïn : ils en tirent argument pour déplacer le moment de la rupture tragique, pour adoucir la faute des parents en rappelant celle de leur fils. Dans certaines représentations, le péché semblerait même dérisoire : c'est qu'il peut être envisagé comme une paradoxale promesse de vie, comme cette *felix culpa* qui a permis la rédemption par le Christ. Le thème, bien sûr, demeure ambivalent : d'un côté, la naissance du Sauveur marque un temps nouveau, différent de celui que la faute a inauguré; de l'autre, le salut ne pourra venir que plus tard, dans un temps encore différent, et la scène de la tentation ne cesse de se rejouer en nous.

### **La faute : fonction**

Du péché naît le corps ou, du moins, un corps dépouillé de sa perfection originelle, de son incorporelle perfection, aimerait-on dire. Un corps traversé d'affects divers, complexes, marqué par l'empreinte de l'âge et l'imminence de la mort, incomplet, qu'enlaidit à dessein le pinceau d'un Michel-Ange : un corps souffrant. Mais de cette incarnation douloureuse à l'acte de chair et à ses jouissances, le passage est aisé. De la faute naît aussi la sexualité. L'activité reproductrice devient concupiscente et, par suite, bestiale. Elle déshumanise l'homme en même temps qu'elle fait son humanité. Corneille Agrippa et Paracelse iront même jusqu'à décrire cette concupiscence comme la cause du péché, et non plus comme sa conséquence : la faute d'Adam et Ève consiste alors dans l'accomplissement de l'acte sexuel. Cette interprétation reste certes très marginale. Rares sont en effet les peintres qui s'en inspirent. Ils se contentent en général de rapprocher la tentation de l'acte charnel. Poussés à cela par l'équivoque de *fico* et *fica*, les artistes italiens font de la figue un symbole du sexe féminin; dans d'autres représentations, la pomme évoque les organes de l'homme ou, plus communément, le sein de la femme. Virilité, féminité : avec la faute s'ouvre ainsi le temps de la différence sexuelle.

Le premier homme, au chapitre premier de la *Genèse*, est un être double, aux caractères tout à la fois masculins et féminins. En une époque imprégnée de néo-platonisme, cette ambiguïté générique

évoque nécessairement le mythe de l'androgynie. Reste que l'analogie n'est pas toujours développée dans la même intention : Scève insiste sur la permanence de traits communs, quand Léon l'Hébreu souligne au contraire la disjonction des sexes, consécutive à la faute. Nuances qui participent d'un débat beaucoup plus vif, autour de cette question : la culpabilité de la femme et celle de l'homme sont-elles de même nature ? Pour le plus grand nombre, la réponse est évidemment non : la femme est principalement responsable de la Chute. Une construction iconographique répandue, depuis la première décennie du XVI<sup>e</sup> siècle, veut au demeurant qu'à l'heure de la tentation, Ève se trouve debout et qu'Adam soit assis. L'activité de l'une et la passivité de l'autre sont ainsi nettement signalées. Mais certains peintres, rétablissant une symétrie, indiquent au contraire que les torts sont partagés. Michel-Ange et Hans Holbein osent même inverser les positions. Et une bonne partie de ce qui fut rétrospectivement appelé « la querelle des femmes » consiste justement à calculer leurs responsabilités respectives, à elle et à lui, dans la Chute. On ne résiste pas au plaisir de citer en particulier cet argument, invoqué par Corneille Agrippa dans sa déclamation *De nobilitate et praecellentia foemini sexus* : si l'urgence avait été de racheter les femmes, le Christ ne serait pas né de sexe masculin ; Ève était donc moins coupable qu'Adam, ce qu'il fallait démontrer...

La tradition misogyne s'appuie, quant à elle, sur une pensée de saint Paul et sur le commentaire de celui-ci par saint Augustin, qui pourrait être ainsi résumé : Ève fut séduite par le serpent, mais Adam ne fit que l'accompagner dans la faute ; elle porte donc une responsabilité plus lourde que lui. Du reste, l'iconographie médiévale aime à représenter le serpent sous des traits féminins : le même est attiré par le même ; la culpabilité d'Ève se manifeste plus clairement encore. Mais, à la Renaissance, le thème évolue. Le péché originel procède davantage du désir de l'un pour l'autre. Chez Du Bartas, Ève échangerait presque avec le serpent un dialogue amoureux ; les peintres maniéristes représentent volontiers le serpent sous des traits masculins. Et ce désir peut être parfois exalté : Jean Cousin, figurant Ève en première Pandore, se souvient aussi de la sensuelle Cléopâtre. La faute se transforme en un beau mal. Elle résulte d'un désir néfaste, mais enfin d'un désir. Ou faut-il dire qu'elle est un mal désirable, mais un mal quand même ?

### De la perte au désir (et retour)

Le monde d'après le péché sourd de signes devenus opaques, par lesquels s'ouvre l'ère de la crise herméneutique. L'être a divorcé du paraître : à la Parole de Dieu, le diable oppose une contre-parole voilée. Ève, à son tour, parce qu'elle comprend sa faute, se met à mentir. Elle farde la vérité comme elle essaie de couvrir sa nudité. Car la feuille de figuier ne sert pas seulement à dissimuler des parties soudainement honteuses. Elle figure aussi cette erreur qui fait obstacle à la primitive transparence du monde et qui introduit le doute dans la foi. Bien avant l'épisode de Babel, une confusion linguistique et sémiologique s'est installée, dont les hommes ne pourront s'extraire seuls.

Le discours de la tentation n'est pas un banal mensonge, évidemment contraire à la vérité de la parole divine. Le diable est plus subtil dans ses ruses. Le dramaturge allemand Valten Voith, qui le fait parler, lui prête une sincérité désarmante : son serpent ne cherche pas à cacher le sentiment de vengeance ni la *libido dominandi* qui l'animent. Mais c'est qu'il veut dire le vrai pour faire le faux. Cette étrange sincérité, si l'on peut ainsi l'appeler, lui permettra de réaliser son dessein pernicieux. Elle trouble le lecteur, mais ne perturbe pas forcément ses attentes : il n'est pas inhabituel, dans le théâtre de la Renaissance, que les diables assument leur rôle funeste et soient cependant les dépositaires d'une leçon, d'une forme de vérité. Le jésuite Peyrera remarque quant à lui que le serpent dit vrai et faux en même temps. Soit ce mot susurré à Ève : « vos yeux s'ouvriront ». Il sonne comme la promesse d'une connaissance, mais annonce en fait cette honte qui s'emparera d'elle, lorsqu'elle aura pris conscience de sa faute. L'amphibologie domine. L'interprétation est réversible. Le diable est pour Peyrera le premier des sophistes. Mais, pensera le lecteur de Lise Wajeman, Pascal n'aurait-il pas vu en lui le premier... des jésuites? La direction d'intention dont abuseront les casuistes fonctionne, après tout, sur un modèle assez semblable.

Ce trouble se manifeste aussi dans les actes d'Ève et dans ceux d'Adam, au moment de la tentation, puis dans les suites immédiates de la faute. Ils agissent comme en somnambules. L'improbable logique qui les pousse à cacher une misérable partie d'eux-mêmes sous un

rameau dérisoire, ou encore à croire qu'ils pourront se dérober au regard de Dieu, procède du rêve. À moins qu'il ne faille voir ici la raison d'un désir sur lequel la raison ne peut rien : Adam consent à une faute dont il n'est pas dupe. C'est peut-être aussi la fonction de tout art mimétique que d'induire ce consentement lucide à l'erreur. Et de fait, comme la mort, comme le corps, l'art naît après la Chute. Telle est du moins la conclusion qu'il faut tirer des propos de Folie, dans l'*Éloge* que lui consacre Érasme et où il se confirme, une fois encore, que le péché originel est une *felix culpa* : il empêche la Parole de se manifester dans sa transparence et l'étouffe sous un amas d'écritures qui auraient auparavant été bien superflues, mais il donne naissance à l'art. Adam et Ève, parce qu'ils ont voulu faire comme Dieu, sont à l'origine de toute mimesis. Mais les singes qui les accompagnent, dans telles gravures d'Holbein ou d'Altdorfer, signalent l'impiété de cette imitation. Il s'agit d'un mal désirable, mais d'un mal quand même.

Pour un Paracelse, qui croit à la lisibilité du monde et l'impute paradoxalement à l'accomplissement de la faute, combien sont-ils qui doivent constater l'impossibilité du savoir? Pour eux, le signe reste intransitif. Il mène à la seule conscience de l'ignorance. Les tentatives de la raison, sans le secours de la grâce divine, ne sont que curiosité impie : cette même curiosité qui a poussé Ève à écouter le serpent. Le désir de connaissance demeure à jamais inassouvi. Bien entendu, les réformés préféreront insister sur l'inassouvissement; les poètes d'inspiration néo-platonicienne, sur le désir. Un devisant du *Colloquium Heptaplomeres*, attribué à Jean Bodin, avancera même cette idée : Dieu interdit à Adam l'arbre de la connaissance pour le pousser à la transgression. On imagine quelles maximes subversives pourraient découler d'une pareille morale. En effet, la perte et le désir s'appellent l'un l'autre, sans fin.

### **Troubles à venir**

Le langage du poète, dans la mesure où il est issu du péché originel, est nécessairement faillible. Pour compenser cette faiblesse, il se réclamera d'une parole inspirée ou, parfois, insistera sur la ressemblance entre son acte créateur et l'acte par lequel Dieu a fait le monde. Par une inversion des termes de la comparaison, il semble alors que la Création

puisse se représenter sur le modèle de l'art : l'écrivain, tout souillé qu'il soit par la faute, accède ainsi à une forme d'autorité qui légitime son geste. Une étude des signatures chez Dürer rappelle que les peintres eux aussi prétendent, et plus nettement encore, regarder à nouveau le paradis perdu. Textes comme images n'ont plus seulement pour fonction d'imiter la langue première. Il s'agit plutôt d'inventer des idiomes nouveaux, perpétuellement mouvants. Être caméléon plutôt que perroquet, dirait Du Bartas. S'il ne paraît pas imaginable de contredire la lettre de la Bible par la fable, il n'est pas interdit cependant de tenter un écart avec les Textes, d'en combler les espaces vides, malgré l'empreinte de la faute, ou pour mieux dire : en assumant toutes ses conséquences. Au contemplateur ou au lecteur de fixer le sens de l'œuvre, évidemment problématique.

Le destinataire devient dépositaire de la vérité. Comme le suggère Lise Wajeman en une séduisante analyse, le *Péché originel* d'Albertinelli pourrait bien s'inspirer de la scène dans laquelle le Christ renvoie à leurs propres péchés les Phariséens alors qu'ils condamnaient déjà la femme pécheresse : Ève, de face, s'expose à notre regard inquisiteur, mais l'index pointé par Adam nous invite discrètement à réfléchir sur le vice de notre propre nature. De même, au théâtre, Andreini, dans son *Adamo*, fait un biais d'injonctions à la deuxième personne pour appeler le spectateur à se ressouvenir de la faute. Dans de tels textes, l'intention de l'auteur ne fait pas de doute. Mais une mauvaise lecture, qui ne serait pas dirigée par la foi, reste toujours possible. Signant l'échec de l'écriture, elle nourrit diverses réflexions sur la manière de la contrer. Or, s'interroger sur l'effet produit, c'est aussi poser cette question : n'est-il pas dangereux qu'une œuvre, une image en particulier, soit trop séduisante ? Ne risque-t-elle pas de retenir le regard ? Les protestants surtout formulent cette crainte. La forme dramatique leur paraît un moyen de s'effacer devant le seul langage incorrompu de Dieu. Certains artistes, qu'influence par exemple la Contre-Réforme, se servent en revanche de l'effroi et, par conséquent, du plaisir qu'il procure, comme d'un instrument pédagogique. Mais le plaisir comporte un risque toujours renouvelé de séduction profane, particulièrement net en peinture, où la pulsion scopique s'épanouit à son aise.

Avec prudence, Lise Wajeman ouvre finalement cette piste de réflexion, qu'il n'est pas inutile de citer, puisque c'est vers elle que tend son propos : « il semblerait [...] que la peinture fonctionne plutôt comme une invitation à la jouissance, tandis que les textes se tiendraient du côté d'une mise à distance » (p. 238). C'est aussi par là que se justifie le titre de l'ouvrage. Les écrivains qui traitent du péché originel insistent davantage sur l'exemple d'Adam, qui leur permet de susciter l'effroi chez le lecteur, quand les peintres figurent plus volontiers en Ève la séduction qu'ils recherchent et par laquelle nous sommes amenés à revivre la tentation, en même temps que la faute. Car l'image, contrairement au texte, ne s'inscrit pas dans une temporalité. Elle fait l'objet d'une perception immédiate. Aussi le désir et la faute sont-ils représentés simultanément, ce qui ne peut manquer de provoquer un trouble dans l'interprétation. Et ce trouble est encore redoublé par un érotisme latent, des positions abandonnées et des symboles parfois obscènes, brouillant le contenu religieux de l'œuvre ou l'ouvrant en tout cas vers d'autres horizons, qui sont loin de tous diriger le regard du destinataire vers Dieu. Le texte s'immisce, mais l'image s'offre à la polysémie : dans le déséquilibre des corps, chez Dürer, Palma ou Raphaël, se figurent tout à la fois l'imminence de la Chute et le vacillement du sens.

*La Parole d'Adam, le corps d'Ève* se place à la croisée de la littérature comparée et de l'histoire de l'art. Sur un thème aussi complexe qu'important, Lise Wajeman propose une étude ambitieuse, à la fois par le nombre et la diversité des œuvres abordées. Les analyses de détail sont toujours très bien renseignées, et la thèse d'ensemble est défendue avec un souci convaincant de la nuance.

**Référence :** Lise Wajeman, *La Parole d'Adam, le corps d'Ève. Le péché originel au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, coll. « Les seuils de la modernité » XI, 2007, 280 p.