

# Le Jean-Baptiste de Jérôme Bosch

*Claudia Törpel*

La saint-Jean d'été est un jour de fête qui célèbre, le 24 juin, Jean le Baptiste. Ce temps est le point culminant de la croissance et de la floraison végétales dans la nature, mais aussi le tournant saisonnier où la nature commence de nouveau à dépérir. Dans cette mesure, le temps de la saint – Jean d'été est un temps d'adieu, de détachement, de renoncement. Cette atmosphère se reflète dans une peinture sainte de Jérôme Bosch — Jean-Baptiste (1) —, à laquelle est inhérent cependant quelque chose de très salutaire et de consolant. Bosch, un peintre hollandais (vers 1450-1516), la réalisa autour de 1490, et donc vers la fin du quinzième siècle. L'article qui suit souhaiterait conduire le lecteur au travers de divers processus de métamorphoses, que peut vivre aussi celui qui contemple cette peinture, s'il s'ouvre progressivement aux relations qui entrent en résonance en elle.

## En harmonie avec la nature

C'est une peinture insolite, que Jérôme Bosch nous offre ici (Illustration 1), et elle transmet une représentation peu commune de Jean le Baptiste : ce n'est pas celui qui crie dans le désert qui nous apparaît ici, ni le prophète doté de la puissance de la parole, au travers de laquelle s'exprime le feu d'Élie ; avec une insistance et une violence élémentaires. À première vue, on ne pense pas à l'accusateur sans peur, qui demande des comptes à Hérode, ni non plus à l'ascète rigoureux, ou bien à celui qui poursuit résolument son but, en aplanissant la voie, celui qui secoue l'être humain et l'exhorte à la conversion ; courageux, inébranlable, tenace et inflexible. Bosch ne nous représente justement pas celui qui se tient droit, et qui, par sa proclamation que « le Royaume des cieux est proche », dirige notre regard vers le haut.

Au-lieu de cela, nous voyons — en tout cas cela semble ainsi — un Jean vraiment charnel ; un Jean qui nous renvoie à la beauté de la *Terre*. C'est carrément avec bonhomie qu'il agit, en étant installé confortablement au beau milieu de la nature, à moitié couché, les paupières closes, allongé sur un banc de pierre ; un Jean plus doux, bien nourri, rondet, avec une expression du visage paisiblement détendue (a), amical et joufflu, les cheveux et la barbe quelque peu éclaircis, mais toujours abondants. Le rouge de sa pèlerine, en liaison avec le vert du paysage, rayonne d'une saine fraîcheur et se trouve en parfaite opposition avec la contrée sauvage et stérile dans laquelle il est censé avoir vécu.

Pourtant, il y a dans le tableau quelques signes de dépérissement. Comme Jean a ici déjà franchi la moitié de la vie, de même, dans le feuillage jaune des arbres, l'automne s'annonce déjà dans le fond, au milieu. La plante, au premier plan, se révèle déjà automnale, et attire toutes sortes de bêtes avec ses grosse capsules de graines éclatées. Le banc de pierre recouvert de mousse, dont la forme rappelle un cercueil, témoigne pareillement des forces de mort dans la nature. Sur le côté, au premier plan, on voit comment il a été partiellement brisé et il a été conquis par le règne végétal qui s'en est emparé. Ainsi le rocher « mourant » sert de nouveau les plantes, en tant que fondement de vie, et les plantes mourantes servent à leur tour la nourriture des oiseaux et autres animaux ; l'un se sacrifie pour l'autre, comme « l'agneau », qui est visible à droite au premier plan, s'est sacrifié pour l'être humain.

Pour autant que je sache, ce tableau est surtout le seul et unique dans lequel Jean le Baptiste est représenté gisant. Conformément à sa nature active et énergique, il fut le plus souvent représenté debout, éveillé et robuste dans son apparition. Toujours est-il qu'à l'époque où vivait Bosch, l'idée survint sporadiquement dans les Pays-bas d'un Jean *se délassant*. Ainsi, Gertgen tot sin Jans (Illustration 2) et Hans Memling (Illustration 3) peignirent le Baptiste en position assise dans un état méditatif. Bosch a dû connaître ces deux œuvres, à l'occasion de quoi, avant tout la peinture de Memling, pût l'avoir stimulé à maints égards. Elle montre Jean parmi les plantes (des arbres à l'arrière-plan à gauche), les pierres (les rochers à l'arrière-plan à droite) et l'animal (l'agneau à droite). Quoique l'agneau ne réponde pas en premier lieu pour le règne animal, il illustre cependant le simple partage du tableau selon la manière dont l'être humain est ici conçu, à savoir comme le point central des règnes naturels, les réunissant en soi tout en les dominant.

Le Jean de Bosch se trouve aussi entre plantes, pierre et animal. Et il porte aussi la pèlerine rouge, typique pour lui et ressortant sur son entourage, presque à la manière d'une fleur, sur la tunique en poils de chameau. Autrement que chez Memling, chez qui prédomine nettement la verticale, la silhouette allongée de Jean, chez Bosch, ressemble plutôt à l'une des collines douces situées à l'arrière plan et il s'écarte ainsi beaucoup moins du paysage. La forme ronde de sa tête se répète dans les cimes des arbres du boqueteau. Cette manière d'être couché dans la nature, est encore renforcée par l'horizon très haut placé, ce qui lui octroie une innocence particulière et le caractérise comme un être humain qui ressent énormément d'affection pour toutes les créatures. De ce fait il s'adapte en même temps au cycle de la vie de la croissance et du dépérissement.

Illustration 1/ *Jérôme Bosch, Jean le Baptiste, vers 1490 (fragment d'un volet isolé, huile sur bois, 48,5 cm x 40 cm(coupé en bas), Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.*

## Jean dans l'état méditatif

Sur le côté de la pierre équarrie qui fait face à l'observateur, une racine a réussi à traverser complètement l'épaisseur de la pierre. De même que la matière devient perméable au sens extérieur, elle est d'une certaine manière aussi pour Jean *transparente*. Ses yeux (presque) fermés semblent contempler droit devant eux, *au travers de la pierre*, l'agneau immaculé, qui devrait rester dissimulé au regard, à partir de sa perspective — et même s'il avait les yeux ouverts —. Pourtant il « voit » l'agneau et il en désigne la direction d'un geste de la main, comme si le banc de pierre ne représentait pas une barrière placée entre son doigt et l'agneau.

*Illustration 2 : Gertgen tot sint Jans, Jean le Baptiste dans le désert, vers 1485, Berlin, Musée de l'état, galerie des peintures.*

C'est pourquoi, pour l'observateur, la question peut se poser de ce qui est, à vrai dire, « réel » ici : « pour l'œil *intérieur* » de Jean, l'agneau est réel, alors que l'élément matériel de la pierre disparaît, et se révèle maya. Pour l'œil extérieur, au contraire, il se peut que « l'agneau » apparaisse irréel et que le rocher soit, au contraire, le réel existant, en effet, sur lequel on peut même s'appuyer. Car Jean lui-même s'appuie de son bras gauche sur le monument de pierre, alors que le bras droit indique l'agneau qui « se trouve derrière », comme si la pierre n'était rien de moins que de l'air. Manifestement, Jean est dans la situation de franchir le seuil du monde spirituel, au moyen d'une conscience supérieure, sans que pour autant, la matière se dissolve dans sa signification pour la conscience d'ici-bas. De cette manière, le peintre explique qu'il ne s'agit pas ici d'une « vision » passivement reçue, ou rêveuse, qui simplement « saisit » le Baptiste, mais au contraire d'une expérience du seuil qui lui échoit sur la base d'une méditation consciemment amenée.

L'artiste aussi voit pour ainsi dire avec un œil intérieur et un œil extérieur ; il peint les choses de manière que, d'un côté, elles ont un élément objectal sensible et, de l'autre, une dimension d'âme et d'esprit, ce par quoi les deux plans différents se complètent mutuellement. Ainsi n'y a-t-il, par exemple, aucune contradiction à accepter les arbres, monts et prairies, en tant que *paysage*, au milieu duquel Jean est dépeint comme une personnalité particulièrement reliée à la nature, et en même temps d'estimer cet environnement paysager comme une expression même de son *état d'âme*. En effet, Bosch n'a pas sans raison transposé Jean, l'anachorète de la contrée désertique, dans une région fertile. Tout être humain, qui se détache de l'âme groupe et développe son Je-isolé, devient pour ainsi dire un anachorète dans le désert. Mais Bosch représente Jean d'une manière telle qu'il est clair pour l'observateur que ce Jean-là a surmonté dans son âme la solitude, et certes, avec l'aide de l'agneau, qui « donne à l'âme le pain de vie spirituel, ce par quoi le Je isolé reçoit sa nourriture » (3).

## Le bloc de pierre et l'agneau

Dans le bloc de pierre placé entre Jean et l'agneau, résonnent néanmoins d'autres rapports, sans devoir y repérer un « symbole ». En liaison à l'agneau, il fait souvenir de la pierre du sacrifice, sur laquelle autrefois Abraham dut offrir son fils Isaac en sacrifice. Dieu épargna Isaac et s'accommoda à la place d'un bélier ; le sacrifice animal remplaça ainsi le sacrifice humain. Avec la mort du Christ, le Dieu se sacrifiant, « l'agneau Christ », le sacrifice de l'animal perd aussi finalement son sens. Eu égard à cette évolution, la décollation suivante de Jean, surgit comme un retour barbare aux temps des sacrifices humains, cette fois elle provint des efforts de magie noire d'Hérodiade, l'épouse d'Hérode (4). Si l'on pense maintenant en soi le bloc de pierre, sur lequel Jean est en train d'appuyer sa tête avec son bras, comme un autel du sacrifice, alors son attitude méditative dans cette tunique rouge sang acquiert subitement une dimension supplémentaire — en rapport avec le Christ — dans l'impassibilité d'un sacrifice accompli ; le renoncement à la vie terrestre avec toute sa beauté qui l'entoure. Par cet aspect, l'image gagne en caractère dramatique et en gravité qui, en

présence de la situation superficielle semblant refléter une impression si enjouée et pacifique, ne se développe qu'au second coup d'œil.

En outre, il existe une relation entre la symbolique de l'agneau et la Cène (5). L'abattage de l'agneau pascal repose en effet sur une tradition, qui se rattache à « l'Exode », la sortie des Israélites de l'Égypte. Sur la promesse de Dieu, les Israélites avaient autrefois aspergé les montants et linteau de leurs portes du sang des agneaux abattus en protection divine (**Exode 12**). Cela devint de ce fait l'usage de fêter l'Exode, chaque année lors de la fête juive de Pâque, en immolant l'agneau de la Pâque. La Cène, le dernier repas du soir du Christ, eut donc lieu dans la nuit de la fête de la Pâque juive, sous le signe de l'agneau. Dans cette mesure, ce bloc de pierre allongé avec « l'agneau-Christ » chez Bosch, rappelle la table de la Cène, lors de laquelle le Jean *plus jeune*, « celui que le Seigneur aimait » — en tout cas selon certaines représentations figuratives — (6) se tenait appuyé sur le sein du Christ, dans une attitude semblable à celle, ici, de Jean le Baptiste : habillé de rouge, la tête appuyée sur le bras gauche, et les yeux fermés (7).

Puisqu'il existe aussi, en outre, des communautés entre la Cène du Christ et des événements d'initiation *antérieurs* au christianisme (8), on pourrait même avancer d'un pas de plus et accepter de voir dans le bloc de pierre, dont on ne sait pas vraiment s'il est creux ou non, un ancien sarcophage, tel qu'il était en usage dans les époques antiques des Mystères. À l'époque, celui qui était à initier reposait allongé dans le sarcophage, en étant plongé dans un sommeil de trois jours analogue à la mort. Malgré certains parallèles avec le Mystère du Golgotha, quelque chose de fondamentalement nouveau s'annonce avec l'ultime Cène du Christ : l'esprit du Christ cosmique, qui s'est « incarné » trois années durant dans un corps humain, s'unit à la *Terre* entière, après avoir pour ainsi dire « explosé et dispersé » le corps de Jésus par la mort sur la Croix — et au travers de la Résurrection également, la tombe —. Ainsi l'antique forme de l'initiation sombre et il en naît en principe un cheminement individuellement accessible à *tout* homme, pour entrer dans une relation consciente avec l'élément divino-spirituel et immortel en lui et le monde.

Au surplus, le suc rouge de la plante qui a dégoutté d'un fruit rond situé en haut et humecté le bloc de roche recouvert de mousse, fait penser au sang innocent versé par le Christ. Les paroles que le Christ prononce lors de la Cène — « Ceci est mon corps » et « ceci est mon sang » — se laissent directement transposer à présent sur la Terre comme le nouveau corps du Christ. Au lieu du pain et du calice, on voit ici une capsule de graines en forme de gobelet dont sont sorties quelques graines rondes en forme de perles. Et ce n'est pas peut-être pas un hasard si un corbeau est perché précisément en haut, sur le fruit « saignant ». Car ce furent les corbeaux qui autrefois nourrirent Élie de pain divin (**1 Rois 17**, 6), il en résulte ainsi de nouveau une relation avec la Cène (9).

### Au sujet de « l'index » de Jean

*Illustration 3 : Hans Memling, Jean le Baptiste dans le désert, 1474-1479, Munich, Collections des peintures de l'état de Bavière, ancienne Pinacothèque.*

Quoique la décollation de Jean, historiquement considérée, eut lieu quelque temps *avant* la Crucifixion et la Résurrection de Jésus Christ, Bosch la présente telle qu'il est évident que « l'agneau » *s'est* déjà sacrifié ici ; il *a* déjà pris la forme de l'Esprit de la Terre, vers lequel Jean s'incline avec tant d'abandon. À l'index de Jean échoit dans ce contexte un vaste contenu symbolique qui va bien au-delà de l'indication traditionnellement rattachée à lui du Christ en tant que Rédempteur à venir. Premièrement, il attire l'attention, en montrant l'*agneau* au travers de la pierre, sur le fait que « l'agneau » peut être découvert *dans sa* propre nature substantielle. Le spirituel et le terrestre ne forment pas en conséquence d'opposition irréconciliable, comme le soutient souvent l'Église de manière dogmatique. Bien plus, l'agneau est vécu comme Je divin dans le « corps-Terre », comme le Je humain est présent dans le corps physique. « L'agneau » n'est donc

pas simplement ici seulement détaché du terrestre, mais on peut en faire l'expérience directement dans la matière, aussitôt que celle-ci devient « transparente » au regard du clairvoyant.

S'il on inclut aussi l'aspect du « sarcophage », on peut concevoir aussi en même temps le geste indicatif comme un renvoi au processus intérieur de mort nécessaire pour avoir part à la Résurrection du Christ. Sur la base du bras légèrement courbé et des paupières baissées, ce geste perd son caractère sévère qu'il a dans de nombreuses autres peintures. Il semble moins vouloir sommer en renvoyant de manière obligatoire à suivre le Christ, ce qui de manière prépondérante sert sa *propre* orientation : Christ en tant que « gardien » intérieur qui vient en aide au méditant, pour se découvrir correctement dans le monde spirituel (10).

## La plante

Là où pousse la plante, ce que la silhouette de Jean dissimule en partie, se trouvait originellement un homme ; le commanditaire de l'œuvre (11). Bosch l'a recouvert peut-être après avec cette figuration de plante, à la vérité de manière telle qu'elle conserve — si l'on considère le gigantesque fruit blanc de cette plante comme une tête — une ressemblance avec la silhouette humaine. Dans la botanique, on rechercherait en vain la plante en question. Elle représente un être hybride entre diverses espèces végétales, avec de multiples fruits grands et petits en forme de globes et des feuilles aux formes complètement différentes. Ses tiges recourbées, sont en partie recouvertes d'épines et montrent une articulation qui ne se présente absolument pas dans la nature, comme la forme discoïdale d'où jaillissent, à la manière d'une fontaine, de fins rameaux dans les quatre directions. Dans des mouvements élégants, la plante décrit des méandres dans la hauteur et dépasse même l'horizon. Elle jaillit dans la proximité immédiate du bloc de pierre et elle est bordée de sombres broussailles jusqu'aux premiers fruits encore. Tout en haut, sur un rameau brisé, sont empalés deux êtres vivants ou insectes en forme de poisson (12) et le rameau opposé porte un fruit en forme de capsule ronde, déjà mentionnée, qui donne presque l'impression, contre le ciel, d'un corps céleste percé d'un trou. Que les fruits, par leur teinte claire et leur forme sphérique, renferment un élément *inhérent à la tête*, et que les deux êtres en formes de poisson ou d'insecte soient appendus par leur *tête*, cela laisse présumer un intérêt du peintre pour la question des forces de la tête dans le contexte du destin de Jean. Les objets étranges situés à l'arrière-plan, à gauche et à droite, rappellent de loin des structures osseuses et apparaissent, par toute leur esthétique, comme des formes mortes, qui furent autrefois parcourues et animées par ce qui est inhérent à la vie végétale. La tête de Jean — cela nous le savons du Nouveau Testament — nagera bientôt dans son propre sang dans un plat. Dans cette mesure, l'association de ce qui est de la nature du crâne engendre ici une atmosphère angoissante, qui confronte encore plus fortement l'observateur à cet aspect abyssal, auquel Jean dut se confronter.

En ce qui concerne la question des forces du crâne, ou selon le cas des forces du penser, le Baptiste se trouve cependant dans une relation intime ayant exigé une « métanoétique », un *changement du penser* (*meta* = changer : *noein* = penser). « Faites pénitence » ou bien « changez votre esprit ! » — ce sont les traductions les plus fréquentes de cette formulation, mais elle peut être comprise aussi comme l'exigence d'un changement du penser lui-même (et non pas simplement des *contenus* du penser). Une conscience métamorphosée vit chez Jean et se présente à nous dans les règles, en effet dans l'image. On doit se remettre à l'esprit qu'un artiste du début de la Renaissance nous dépeint ici la transition vers l'époque de « l'âme consciente », et transmet le motif plus ou moins dans sa propre époque. Au moyen du double geste exposé — à la fois de s'appuyer et, simultanément, de montrer au travers de la pierre — Bosch clarifie ce à quoi peut ressembler un penser métamorphosé depuis le quinzième siècle. Ce penser se fonde dans le *Logos* (dans « l'agneau »), sans abroger la *logique* en soi. Bien plus, les *frontières* d'une logique de compréhension limitée aux structures causales — sous la pleine reconnaissance de sa fonction dans des domaines déterminés de la vie — sont pour ainsi dire enfoncées intérieurement d'elles-mêmes (13). Une telle fondation dans le *Logos*, qui ébranle la conception du monde aujourd'hui usuelle — qui consiste à ne laisser

simplement valoir que ce qui extérieurement tombe sous les sens — s'interprète dans la *racine* qui sort de l'intérieur même du monde minéral.

## La racine et l'agneau

Cette racine, qui sort devant l'agneau à la lumière du jour, a sans cesse préoccupé les historiens de l'art et a fait l'objet des interprétations les plus variées. Certains voulurent voir en elle « l'arbre de Jessé », et donc l'arbre généalogique de Jésus ; d'autres sont d'avis que l'auteur a ainsi créé un lien avec **Matthieu 3, 10** et **Luc 3, 9**, là où Jean le Baptiste dit : « Déjà la cognée est à la racine des arbres ; tout arbre qui ne fait pas de beaux fruits est coupé et jeté au feu. » — une phrase, qui se rapporterait de diverses manières à la plante à côté de Jean. Il est douteux que la racine appartienne principalement à la plante ou bien de savoir si elle est en rapport avec les forces de l'*agneau*. Si l'on interprète effectivement la pierre comme une expression imagée du seuil du monde spirituel, alors la racine pourrait être une image de la manière dont Jean aplanit les difficultés d'un « enracinement » dans le spirituel, parce que agneau et racine se retrouvent à peu près à la même hauteur que le pied de Jean ; le pied de ce précurseur du Christ, qui conformément à la conscience s'engage dans un chemin nouveau.

Le penser de l'être humain agit fortement en déconstruisant ; sont arrachées en luttant en premier lieu des forces de décomposition. La plante — et avant tout les deux formations « rocheuses » à l'arrière-plan — reflètent à certains égards l'état de l'être humain avec ses forces éthériques allant sur le déclin, qui sont de moins en moins nourries par leur union au Cosmos. C'est l'une des déclarations bouleversantes de l'œuvre. S'oppose à elle, néanmoins, un Jean placide et tout en rose, dont l'activité du penser se révèle extraordinairement *féconde*. Qu'ici Jean n'habite plus les contrées désertes et parcimonieuses, cela peut être compris, comme on l'a dit, comme le reflet d'un état d'âme (*Gemüt*) : le désert recule et cède la place à une verte prairie, puisque Jean a surmonté le désert dans son âme et dans son penser. L'agneau est devenu pour lui « racine de vie éternelle » (« Te connaître est entière justice et reconnaître ton pouvoir est la racine de l'immortalité » **Sagesse de Salomon 15, 3**).

## Jean et le monde du démoniaque

Des êtres « démoniaques », d'une apparition étrange, qui se tiennent entre les règnes de la nature ou bien réunissent diverses espèces animales en elles, on en rencontre sans cesse dans l'œuvre de Bosch. Dans cette peinture, pourtant elles n'ont pas été souvent remarquées. On a fréquemment écrit sur « l'oiseau » posé sur le bloc de pierre au premier plan, nonobstant le fait que cet « oiseau » a au moins trois pattes. Un animal ressemblant à une belette rôde en outre entre deux feuilles de la plante, à peine reconnaissable à l'œil nu (voir l'illustration 4, *ndt*). De telles créatures ont-elles la même justification de présence dans le tableau que l'oiseau tout à fait normal et les animaux sur les prairies à l'arrière-plan, en effet, elles se comportent — peut-être pas finalement à cause de l'influence positive qu'exerce Jean — tout à fait paisiblement en passant inaperçues.

Comme on l'a exposé, la plante représente pareillement un être composite. Par sa similitude avec l'être humain, elle acquiert quelque chose de presque fantomatique, et par sa proximité à Jean qui est plongé dans sa méditation, elle acquiert quelque chose de la nature du double. Ce sont ses rameaux qui apparaissent étranges, en croissant d'une manière compacte, avec de grandes feuilles luxuriantes et lobées, dans un domaine proche de la terre, et des rameaux fortement réduits et étriqués, carrément épuisés d'être exposés à la lumière avec des excroissances desséchées prenant la forme de poissons ou d'insectes. À cause de ses mouvements enlaçant, la plante fut souvent placée au même niveau dans la littérature que le serpent de la tentation, ou bien associée aux mouvements de la danse lascive et séductrice de Salomé, invoquant le malheur. D'un autre côté, il se déroule dans le domaine médian quelque chose de très émouvant : la plante y tend pour ainsi dire « le bras » à un oiseau, pour qu'il puisse s'y poser et — dans une geste évoquant le don de soi — y recevoir une nourriture suffisante.

La théorie souvent exprimée, selon laquelle la plante incorpore le *mal sans plus de façons*, — à l'antipode du *bon agneau* —, peut difficilement convaincre ici. En vérité, comme pour le bloc de pierre, *plusieurs* aspects semblent jouer un rôle ici qui, chez l'observateur, en appellent à une multitude de « résonances » et ce n'est qu'après, lorsqu'ils s'harmonisent en s'accordant, que ces aspects dévoilent leur sens plus profond. Le geste indicateur de Jean, comme il a été décrit précédemment, ne prouve en aucun cas qu'il fût placé devant une décision entre le bien et le mal, en outre aucun trait dans son maintien allongé n'est à interpréter à l'encontre de la plante. Une relation polaire de la plante avec « l'agneau » existe effectivement, mais par sa référence *au temps*. Par sa vie éphémère et le fait d'être placée dans la saison, elle suit des lois temporelles — au contraire de « l'agneau », qui appartient au royaume de l'éternité, de ce qui dure. L'être humain est inséré dans la tension de cette polarité entre l'éphémère et l'éternel.

### Événement rythmique

*Illustration 4 : détail de l'illustration 1.*

Un autre point de vue frappe, lorsqu'on compare la tête de Jean, qui est soutenue de bas en haut par son bras, avec le fruit central, qui est suspendu sur une tige recourbée. Par la tige et le sarment sur lequel un oiseau est posé, résultent deux mouvements circulaires autour du gros fruit, ce par quoi le serment se retrouve en correspondance avec le bras droit de Jean — participant ainsi au geste indicatif (légèrement vers le haut). Ce mouvement trouve une continuation dans la tige qui suit la courbure du dos de Jean, laquelle n'est plus garnie d'épines à présent ou bien de rameaux latéraux rabougris, mais de cinq petits fruits. Ainsi peut naître chez l'observateur un mouvement rythmique continue suivant une lemniscate : une « communication dynamique » entre le fruit blanc et la tête de Jean.

La plante, qui se superpose au domaine lombaire de Jean, le relie finalement aussi aux énergies qui remontent de l'obscurité du « cercueil », car de cette obscurité s'élève en effet le végétal. Jean se retrouve connecté par la « plante », aussi bien aux énergies qui remontent de l'inconscient instinctif qu'aux énergies intellectuelles, les deux formes d'énergies vivant une métamorphose par un événement rythmique dans le domaine médian, au sens d'un renouveau. Par la « rythmisation » elles sont délivrées de l'unilatéralité qu'elles adoptent actuellement dans l'être humain. Ici l'énergie du Christ est à l'œuvre. Par l'activité spirituelle cognitive de Jean, qui est associée à cet événement rythmique, les directions « vers le haut » et « vers le bas » de la plante, en s'écoulant comme dans un processus alchimique, peuvent laisser affluer leurs forces de sagesse cosmiques et éthériques, de sorte qu'elles débouchent enfin dans le geste du Baptiste, là où l'agneau rayonne dans sa pure innocence. — une image merveilleuse (idéale) pour la transfiguration de l'âme et l'évolution spirituelle ultérieure de l'être humain.

Avec tout cela se rattache un message plein d'espoir : Tandis que le fruit globuleux dépérit extérieurement, et fait don de sa substances végétale vieillie, il offre ses semences au monde, qui peuvent ainsi lever l'année (ou la saison) suivante. Jean aussi doit mourir, attendu que précisément l'instrument du penser — la tête — est séparée du corps. Mais les *fruits* de son penser, les impulsions qu'il a données par sa « métanoétique », *ne* sont *pas* de ce fait perdues, bien au contraire : elles agissent dans l'avenir.

Dans un coup d'œil rétrospectif, la peinture se révèle — en dépit de sa forme de présentation tout d'abord étonnante — en accord avec ce qui entre en considération de la mission essentielle du Baptiste pour l'époque de l'âme de conscience. Jean est aussi ici l'annonciateur du Christ et l'éveilleur du Je humain, cependant Bosch nous présente ici avec lui une vigueur du Je, qui s'exprime moins dans la direction verticale que bien plus dans la faculté — dans l'amour du monde et son dépassement, par le renoncement à son ego au profit de son Je *supérieur* — de pénétrer jusqu'à « l'agneau » et avec cela jusqu'au Soleil spirituel. Si selon Jean la lumière solaire extérieure diminue, l'intérieure, la lumière solaire spirituelle doit croître. Cela ne concerne pas seulement le cours saisonnier, mais aussi les incarnations individuelles de l'être humain comme l'ensemble de l'évolution de l'humanité.

**Die Drei, n°6/2012**

(Traduction Daniel Kmiecik)

**Claudia Törpel** est née en 1965 à Mannheim. Elle a suivi des études en thérapie artistique ; une formation de conseillère en question de santé, de pédagogue en poésie et conseillère en biographie (K.-H. Finke, Berlin). Active aussi en journaliste libre et écrivaine. Auteure de l'ouvrage (*On ne pense correctement qu'avec le cœur — pour une compréhension du corps de l'ancienne égypte*, Perseus Verlag 2003) et éditrice de (Norbert Glas : *Arnold Böcklin*, Perséus Verlag 2012).  
 Adresse : Schönhauser Allee 29, 10435 Berlin

#### Notes :

- (1) Les peintures de Bosch, *Jean le Baptiste et Jean à Patmos* formaient les volets supérieurs du retable d'autel de la chapelle de la Fraternité Notre Dame de s'Hertogenbosh de l'église de la ville et paroisse de Sint Jans. l'Évangéliste *Jean à Patmos* y est représenté en complément nettement plus cosmique du *Jean le Baptiste* nettement plus terrestre.
- (2) Selon la tradition, Jean n'avait qu'une demi-année de plus que Jésus. Bosch le représente cependant comme un homme plus âgé, et plus mûr intérieurement, qui a déjà franchi « l'été » de sa vie.
- (3) Rudolf Steiner : *L'Évangile de Jean (GA 103)*, conférence du 22.5.1908, Dornach 1997, p.74.
- (4) Voir Rudolf Steiner : *Le mystère chrétien (GA 97)*, conférence du 29.7.1906, Dornach 1968, p.252.
- (5) Selon hymne *Lauda Sion*, composé par Thomas d'Aquin au treizième siècle, la Cène ultérieure s'annonce à trois reprises dans l'Ancien Testament : « Depuis longtemps en tableau elle fut préparée / Isaak qui, vers le sacrifice s'était avancé / L'agneau de Pâque au repas apprêté, / Manne au sens des Pères. »
- (6) Particulièrement à voir chez Hans Leonhard Schäublein : *Cène*. Avec sa représentation de Jean le Jeune, il s'appuie sur la tradition médiévale, selon laquelle Jean est à voir comme reposant sur le sein de Jésus Christ.
- (7) Dans une perspective de science spirituelle, l'esprit du Baptiste demeure après sa mort relié aux Apôtres, lesquels restent ainsi unis et forment par lui une sorte d'âme groupe (Rudolf Steiner : *L'Évangile de Marc, GA 139*, conférence du 20.9.1912, Dornach 1988, pp.120 et suiv. Avec Lazare s'unit l'esprit de Jean, lors de son éveil de la mort par Christ, Lazare devint ainsi Lazare-Jean, le disciple, « que Jésus aimait » (Rudolf Steiner : *Considérations ésotériques sur les rapports karmiques, vol.IV, GA 238*, Dernière allocution, 28.9.1924, Dornach 1996, p.176. Il est l'Évangéliste qui rédigea plus tard l'Apocalypse. Par la similitude avec Lazare-Jean dans le tableau de Bosch, il en résulte de nouveau un rapport au thème des Mystères, car Lazare fut en effet la premier *initié par le Christ*.
- (8) Rudolf Steiner : *Impulsions à l'origine de la science de l'esprit (GA 96)*, conférence du 1.4.1907, Dornach 1989, p.290.
- (9) Une relation entre l'alimentation d'Élie et la Cène fut perçue également par d'autres artistes de l'époque de Bosch. Depuis le 15<sup>ème</sup> siècle, apparaît dans les Pays-Bas le motif d'Élie gisant, qui est nourri de pain divin dans le désert par les corbeaux. Cet Élie reposant avec son Ange se trouve par exemple chez Dierk Bouts dans un volet du retable de la fraternité sacramentelle de Louvain, 1464-1468. Le volet central montre le dernier repas du Christ. Les quatre volets latéraux avec les alimentations miraculeuses de l'Ancien Testament (1. rencontre entre Abraham et Melchisédech, ; 2. repas de la Pâque juive, 3. la manne céleste ; 4. l'alimentation miraculeuse d'Élie) sont thématiquement remises en rapport avec la Cène.
- (10) « Personne n'a jamais contemplé Dieu de ses yeux. Le Fils né de Dieu, qui était en Dieu, est devenu le guide dans cette contemplation. » Ainsi Rudolf Steiner redonne-t-il la teneur du verset de **Jean 1**, 18 (dans *L'Évangile de Jean, GA 103*, conférence du 22.5.1908, Dornach 1997, p.70.
- (11) Cela peut se laisser constater à l'aide d'analyse en infrarouges. Voir *Jérôme Bosch. L'œuvre complète*, Belser, Stuttgart 2010, p.76.
- (12) Wertheim-Aymès, les tient pour les proies d'un oiseau, la pie-grièche (appelée aussi pie grièche écorcheur) qui empale ses proies sur les épines. (Voir Clément A. Wertheimer-Aymès : *Jérôme Bosch : une introduction à sa symbolique secrète*, La Haye, 1957.) De fait, ces proies ont une certaine ressemblance avec la libellule.
- (13) L'insuffisance d'un penser, à la base duquel repose un principe agissant unilatéralement de manière causal, est aujourd'hui déjà admise dans la science. Ruth Ewerkowski a donné dans son ouvrage *Révolution dans le Je* (Stuttgart 2010) des incitations précieuses en vue d'un élargissement des structures du penser usuel.

#### Notes du traducteur

(a) On dirait même, à notre époque, qu'il vient juste de « fumer un joint ».. !