

REVUE CATHOLIQUE INTERNATIONALE

COMMUNIO

ART ET CRÉATIVITÉ

Par le visible, nous montrons l'invisible.

Saint Grégoire le Grand (*Ep.* IX. 148)

Une œuvre d'art est bonne quand elle est née d'une nécessité. C'est la nature de son origine qui la juge.

R.-M. Rilke, *Lettres à un jeune poète*,
17 février, 1903

« Ce n'est pas avec une littérature de vulgarisation, fût-ce la plus intelligente et la mieux adaptée, qu'on fera jamais une pensée chrétienne, et dans la mesure où manque une pensée chrétienne, dans cette même mesure l'oeuvre d'adaptation ne peut elle-même se faire. Or, une pensée chrétienne n'existe nulle part en soi. Elle n'a pas la substance objective de la doctrine. Elle ne peut naître que par l'effort de pensée du chrétien, et l'effort de pensée fourni par nos Pères ne nous dispense pas d'un effort analogue. Car la pensée ne se thésaurise pas. Elle est quelque chose de vivant – et qui se fige, se sclérose, et meurt très vite. »

Henri de LUBAC
Paradoxes, 1946, p. 60, Éditions du livre français

« Une revue n'est vivante que si elle mécontente chaque fois un bon cinquième de ses abonnés. La justice consiste seulement à ce que ce ne soient pas toujours les mêmes qui soient dans le cinquième. Autrement, je veux dire quand on s'applique à ne mécontenter personne, on tombe dans le système de ces énormes revues, qui perdent des millions, ou en gagnent, pour ne rien dire, ou plutôt à ne rien dire. »

Charles PÉGUY, *L'Argent* (1913)
Œuvres en prose (1909-1914) Paris, Gallimard 1961, p. 1134

Couverture: Le tableau reproduit montre une manière d'entendre ce qu'est l'art. L'oeuvre véritable réalisée par le peintre n'équivaut pas au motif qu'il a choisi, un coussin pour soutenir la tête, ou au sommeil qu'il peut suggérer; elle rend présents un plus ample oreiller et un repos plus parfait que l'assoupissement des sens. Si l'on accepte de se laisser émouvoir comme de se fier, cette oeuvre offre de quitter le temps du siècle et de participer à l'objet de tout désir: à ce qui ne cesse pas de ne pas pouvoir être dit. Le Principe transparait parce qu'un silence souverain, selon une maîtrise du clair-obscur, s'impose à une circonstance quelconque (un oreiller, cela pourrait être aussi bien une montagne, un nu, une corbeille de fruits, un visage...). Telle paraît être la propriété de l'oeuvre d'art, il y a en elle ce qui passe infiniment le visible, la dimension de mystère comme de dignité qui habite chaque présence. Le regard chrétien y trouve ce qu'il cherche.

Sommaire

ÉDITORIAL

Serge LANDES : **L'art entre beauté et vérité**

5

ŒUVRE OU CRÉATIVITÉ?

Olivier BOULNOIS : **Au-delà de la créativité**

15

Une conception de l'artiste comme « créateur », vieille de cinq siècles, se défait aujourd'hui ; la notion « d'œuvre d'art » est mise en cause, la beauté ne semble plus se renouveler. Pourtant l'homme a soif d'art et le chrétien sait que le Christ « fait toutes choses nouvelles », à commencer par la beauté du monde.

Isabelle SAINT-MARTIN : **Quelle place pour l'art contemporain dans les églises ?**

27

Après l'appel aux « Maîtres de l'art moderne » qui avait marqué les années cinquante, le temps de l'après-concile a été davantage préoccupé par la question de l'aménagement liturgique. Depuis les années quatre-vingt, une nouvelle politique de commande, émanant tant du ministère de la Culture que de l'Église, permet la rencontre entre des œuvres, dont la dimension spirituelle s'exprime souvent hors des cadres d'une religion instituée, et des édifices destinés au culte.

Jérôme THÉLOT : **La vérité selon la photographie**

42

Le photographique, entendu comme la condition transcendante de la photographie, est le primat accordé, d'une part, à l'espace étendu, d'autre part à la subjectivité réduite objectivement à un point de vue géométrique, enfin au postulat que tout phénomène est par essence visible. La métaphysique du vérisme photographique est donc celle qui fait l'essence de la modernité, à savoir la réduction galiléenne. Si bien que *l'autre* vérité, celle qui n'est pas du monde, la vérité *non visible* des individus réels, en toute photo brille par son absence.

NIHILISME OU TRANSCENDANCE?

L'atelier du contemporain : Entretien de Jérôme ALEXANDRE avec Didier LAROQUE

55

Existe-t-il un lien essentiel entre l'art contemporain et la foi chrétienne ? Peut-on discerner, depuis Marcel Duchamp jusqu'aux « installations » et « performances » les plus récentes et les plus déconcertantes, une intelligence sensible renouvelée de la Parole ? Serait-il possible que des œuvres d'apparences blasphématoires témoignassent en profondeur et en vérité d'un abandon à Dieu ? À ces interrogations, Jérôme Alexandre donne des réponses positives et développées.

3

SOMMAIRE

Éric de CHASSEY : **Art spirituel, art spiritualisant aujourd'hui**

- 69** L'art contemporain heurte beaucoup de catholiques. Pourtant, après les horreurs du XX^e siècle, peut-on encore représenter la figure humaine ? Suggérer la souffrance, la déréliction, reflète l'abaissement du Christ sur la Croix ; le vide sur la toile, le rien marquent l'absence de Dieu ressentie par nos contemporains. Un tel art, par les moyens qui lui sont propres, peut être dit spiritualisant.

Didier LAROQUE : **L'art martyr de l'art**

- 79** Le phénomène institutionnel et mercantile nommé « art contemporain » est l'effet d'un deuil sans cesse accusé de l'art *en sa vérité et sa vie authentique*. Les « artistes » y montrent un dégoût de tout et d'eux-mêmes par des œuvres toujours plus lugubres ; et cette douleur morale foncière, cet état de faiblesse prennent la forme d'un empire mondain croissant, qui prétend exprimer une grande vitalité créative. Un tel phénomène contradictoire semble devoir trouver de lui-même sa fin selon le destin du mensonge.

L'IDOLE OU L'ICÔNE ?

Serge LANDES : **La tentation de l'idolâtrie**

Sur *Moïse et Aaron* d'Arnold Schoenberg

- 85** La dénonciation de l'idolâtrie, et spécialement celle des images, est au centre de l'opéra d'Arnold Schoenberg *Moïse et Aaron*. Cette œuvre peut se lire comme une mise en garde contre la tentation contemporaine d'idolâtrer l'« art », l'« œuvre », voire l'« artiste ».

Michel COSTANTINI : **Petit abécédaire de la Sainte Face**

II. Modernités, et d'un pays sans Véronique

- 94** Le premier volet de cet abécédaire racontait l'histoire du mandylion. La suite ici donnée présente le voile de Véronique. Si celui-ci fait partie intégrante de la tradition picturale et figurative de l'Occident, le mandylion et ses successeurs sont restés confinés à l'Orient balkanique et russe. Or seule la première de ces deux traditions exalte la variation qui enfante la multiplicité de l'interprétation, ce qui éclaire notre modernité.

SIGNET

Olivier de BERRANGER : **La question du développement dogmatique chez Newman**

- 109** Pour le cardinal Newman, la question du développement est d'abord un « principe philosophique remarquable », qui s'éclaire par « l'idée du christianisme ». Sa réflexion originale, étrangère à la pensée scolastique, étant indissociable de sa propre quête de vérité, il cherche à montrer comment celle-ci devient l'épure d'un « vrai développement ». Il a permis aux théologiens de penser historiquement, grâce à une méthode de recherche sur le dogme où est pleinement assumé l'*ethos* de l'Église dans l'histoire du monde. Son œuvre n'a pas fini d'inspirer la théologie.

Éditorial

Serge LANDES

L'art entre beauté et vérité

Aujourd'hui, l'« art contemporain » frappe à la porte des églises. C'est plus une démarche du monde des esthètes qu'une initiative de l'Église. Ainsi, depuis trois décennies en France, l'État a lancé des projets qui ont fait intervenir les praticiens de l'« art contemporain » dans l'enceinte ecclésiale.

Croisant cette première démarche, un intérêt pour le sacré, pour les formes de religiosité et les interrogations sur le sens ou la transcendance s'est manifesté dans ce monde des esthètes. Le rapport au christianisme est alors très variable : l'idée chrétienne pouvant être centrale, ou comme une option parmi bien d'autres, voire une simple *rareté*¹. Cet intérêt pour le religieux est accueilli avec faveur par certains chrétiens.

En pareille situation historique une revue *catholique* pouvait-elle éviter de s'interroger ? Le présent cahier n'entend pas mettre en valeur simplement un art chrétien (l'art sacré, l'ornement des églises, ou l'œuvre d'artistes croyants). Il souhaite mettre en question la situation présente, à la fois humaine et universelle, de l'art. À ce titre, il s'inscrit dans une série déjà longue – pensons au numéro sur *La Sainteté de l'Art*². La catholicité nous engage en effet à réfléchir sur toutes les relations de l'homme, de tout homme, à la vérité et à la beauté.

L'une des principales difficultés auxquelles nous sommes aujourd'hui confrontés est la dissociation du beau et de l'art. Alors que

1. Un exemple parmi d'autres : l'exposition *Traces du sacré*, au Centre Pompidou, du 7 mai au 11 août 2008.

2. *Communio* VII, 6 (1982).

l'esthétique moderne se nourrissait d'un sentiment partagé, immédiat, à prétention universelle, mais indicible : « c'est beau ! », beaucoup d'œuvres contemporaines n'appellent plus ce type d'adhésion. On dit, parfois on s'écrie, après un moment de réflexion : « c'est de l'art » – ou, dans les cas extrêmes, on demande : « est-ce de l'art ? » – mais « beau » n'est plus le mot qui convient. Le laid, le bouffon ou le brutal, le tragique ou le scandaleux sont souvent au rendez-vous. Ce qu'on valorise, c'est le travail, l'œuvre, la création – « *J'aime beaucoup ce que vous faites* ».

Pourquoi cette situation ? Sans doute parce que, dans le geste de l'artiste, ce qui importe est davantage la vérité. L'« art contemporain » met en œuvre une vérité, il la travaille et lui donne corps. En œuvrant, l'artiste ouvre un nouveau monde. À ce titre, son métier n'est pas un métier comme les autres, c'est-à-dire un métier parmi d'autres : il met en acte l'humaine condition, celle de l'*homo faber* dans son universalité.

Cette dimension universelle ne pouvait manquer de provoquer notre réflexion.

Mais aussitôt s'ouvre une alternative : l'artiste est-il à l'image de Dieu en tant qu'il crée ? Ou bien revendiquer l'attribut de création n'est-il pas contradictoire, voire blasphématoire, puisque Dieu seul crée *ex nihilo* ? – Le cahier se déploie entre ces deux questions.

1. Religion et esthétique : diversité des jugements de goût

On a prononcé le terme d'« art contemporain » qui provoque agacement, incompréhension ou scandale. Le « n'importe quoi » signalé, en toute rigueur, par Arthur Danto comme sa définition la plus adéquate continue de heurter³. Il ouvre deux directions : une indéfinité des possibles dont s'émerveillent les uns, mais aussi une vanité infinie où les autres ne trouvent que le rien⁴. N'importe quoi peut m'émouvoir avec la plus grande intensité – mais je puis

3. « N'importe quoi peut être de l'art, mais tout n'est pas de l'art ». A. DANTO, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Le Seuil, 1981.

4. Le « triomphe de l'esthétique » finit alors par être l'absolue négation de l'idée classique ou moderne du beau – cependant qu'une ambiance esthétique hédoniste se diffuse en toutes choses. Une illustration de cette thèse se trouve dans *L'art à l'état gazeux – Essai sur le triomphe de l'esthétique*, d'Yves MICHAUD, Paris, Stock, 2003.

juger que ce que l'on me présente ou m'impose, « *vraiment, c'est n'importe quoi!* » Autre conséquence : sous ce terme général d'« art contemporain » circulent toutes sortes d'« œuvres », de démarches, si rigoureusement individuelles qu'il n'est possible que de se prononcer au cas par cas. Le trouble s'accroît s'il s'agit de confronter cet « art » à l'idée théologique de création.

Puisqu'il est inévitable de choquer, prenons-en le risque, et puisqu'il faut raisonner à partir de jugements de goût, allons droit à quelques propositions, dont l'analyse permettra de mesurer la complexité des problèmes.

* « *Les peintres de Lascaux ont eu le sentiment du divin* ». Cette affirmation théologique ne repose sur aucun appui historique. Pourtant, la fascination exercée par de telles peintures tient en partie à un sentiment parfois formulé, sur un autre plan que cette proposition théologique, et qui en est comme l'approximation philosophique : « *À Lascaux, je reconnais une humanité identique à la mienne s'exprimant confusément encore pour moi, malgré la profondeur de l'obscurité qui nous sépare d'elle.* »

* « *Quelle catastrophe! Pourquoi avoir choisi un cliché aussi kitsch?* » Cette proposition critique la photographie de Jean-Paul II, choisie pour la cérémonie de béatification du 1^{er} mai 2011 à Rome, et dévoilée au moment clé. Convaincue de la sainteté de Jean-Paul II, la téléspectatrice qui l'a formulée trouve cette image sulpicienne, presque dérisoire, – trop à distance de l'homme de chair, vivant, souffrant, agonisant dont elle a gardé la mémoire. Sa foi ardente passe vite, et range ce détail au nombre des ratés sans conséquence. Si un évêque a pensé quelque chose d'analogue et s'avisait d'en faire état en public, il susciterait une gêne, voire occasionnerait un scandale.

* Parmiggiani aux Bernardins⁵? – A : « *C'est un bel exemple de dialogue avec l'art contemporain, conforme à l'esprit du projet des Bernardins.* » – B : « *C'était de l'esbroufe.* » – C (un blogueur) : « *Intéressant, mais pas très nouveau car déjà vu dans son œuvre.* » – D (un passant) : « *J'ai cru à des casseurs... Je n'avais pas compris qu'il y avait une œuvre.* » Autant d'articulations du jugement de goût aux autres instances, selon la connaissance des locuteurs en matière

5. Installation de Claudio PARMIGGIANI qui fit l'ouverture des expositions artistiques dans la grande nef des Bernardins, du 22 novembre 2008 au 31 janvier 2009 – précisément dans la salle même où, pour saluer l'ouverture du centre, Benoît XVI, le 12 septembre 2008, s'était adressé au monde de la culture en prononçant un discours important. Claudio Parmiggiani est un représentant de l'*Arte povera*.

d'«art contemporain», leurs attentes du beau, leurs conceptions des possibilités de rencontre entre foi et monde actuel, ou simplement leur degré d'attention, leur temps disponible.

* Prenons encore ces quatre remarques : – E : « *On prie très bien devant certaines images sulpiciennes* ». – F : « *J'aime l'architecture du Sacré Cœur au sommet de la butte Montmartre ; c'est une réussite. Elle couronne Paris, « capitale du XIX^e siècle », d'un sceau religieux.* » – G : « *Il est pénible, à Lourdes, d'endurer tant de ratages esthétiques. Cela fait obstacle à la prière. Quant aux étals de souvenirs... Déjà Huysmans était choqué – et il faut avouer que Zola avait raison.* » – H : « *Je ne puis me résoudre à aller prier à Notre-Dame de la Garde. Sauf d'un angle, la vue de cette pâtisserie invraisemblable me coupe les jambes.* » Les deux premiers avis impliquent, pour certains kantien qui s'ignorent, une scandaleuse faute de goût... Les deux avis suivants sont le plus souvent perçus comme chargés d'un mépris incoercible pour le peuple croyant.

D'autres jugements touchent à un sujet de dissertation difficile : « *Définissez les conditions de possibilité du blasphème dans une société médiatique mondialisée.* » De la réponse donnée l'on déduirait quoi faire dans nombre d'«affaires» esthétiques à très fort écho⁶. Mais qu'est-ce que se choquer ? Celui qui se choque a-t-il toujours raison ? Comment préciser l'erreur de qui se choque à tort ? Qu'est-ce qu'être offensé par des actes lointains dont je n'ai qu'une connaissance très confuse, à travers des reflets, médiations, transformations ? Mais, de l'autre côté, quelle est l'honnêteté de celui qui escompte qu'il scandalisera – et a, parfois, besoin de ce scandale pour qu'il y ait «œuvre» ? Pourquoi, dans l'espace public de la démocratie, tient-on compte de l'indignation passionnelle des uns et non des autres ? Qui, dans les faits, jouit d'une autorité esthétique publique, et à quel titre ? Pourquoi, enfin, l'esthétique est-elle encore le lieu privilégié de formes de blasphèmes et de scandales, pourquoi le « triomphe de l'esthétique » passe-t-il si volontiers par la transgression des interdits fondateurs et toutes sortes de jeux avec le religieux ?

6. C'est sans concertation préalable que plusieurs auteurs du cahier ont choisi de se situer par rapport à telle œuvre ayant fait scandale, comme celle d'Andres Serrano. Cet effet d'actualité immédiate est absolument fortuit, et l'on eût préféré l'atténuer : il n'était en rien voulu quand l'architecture du cahier fut lancée.

2. Créativités ?

On a commencé par ce florilège de jugements contradictoires, donc intolérables. Comme une *catharsis*, il était nécessaire de rappeler la complexité du jugement de goût ; la dispute est inévitable. Après avoir ainsi vérifié combien chacun de ces jugements peut *mettre le feu aux poudres*, l'on peut en venir, l'esprit plus serein, au propos central de ce cahier.

Le point de départ est un fait historique : il y a eu, pendant environ cinq cents ans, annexion de la catégorie théologique de la création à une compréhension esthétique des arts. La créativité s'est-elle effectivement répandue partout, développée triomphalement, ou la prolifération du terme *créatif* signale-t-elle un évidement du sens proprement théologique de la création ? Cette première question fait interagir l'histoire des idées, une généalogie des concepts et une évaluation de la situation présente de l'art⁷. Initialement, donc, la crise de la *créativité* artistique est un débat interne au monde esthétique : alors que les théories des beaux-arts s'articulèrent longtemps aux idées d'œuvre, d'art, de règles, de modèles inimitables et cependant à imiter, à partir du *je ne sais quoi* et du génie, quand, aujourd'hui, toutes ces catégories ont été battues en brèche, en fait toutes contestées et parfois ruinées, force est de constater qu'il n'est plus d'espace commun, ce qui complique le dialogue. L'«art contemporain» se situe dans un espace qui n'admet d'autre norme suprême que la possibilité accordée à certains, qui y sont autorisés, de toujours transgresser les normes antérieures. Si, comme le soutient Olivier Boulnois, un certain rapport entre l'artiste et le rôle de «créateur» est en train de se défaire, c'est d'abord l'objet d'un débat interne à l'esthétique.

En un second temps, cette histoire induit des effets sur les rapports entre pensée religieuse et histoire de l'art – surtout s'il faut constater que l'«art contemporain» a renié quasi toutes les déterminations de l'art classique ou moderne. Parmi ces contrecoups, il en est qui atteignent la vie chrétienne. Longtemps en étroite symbiose avec le monde religieux qui fut l'un de ses commanditaires les plus actifs, l'art ré-investit aujourd'hui ce rapport au christianisme de diverses manières (citation, pastiche, voire kitsch sulpicien, réappropriation respectueuse, vampirisation profanatoire, mystique à l'état sauvage,

7. Voir, page 15, l'article d'Olivier BOULNOIS : «Au-delà de la créativité». La thèse est plus amplement développée, textes à l'appui, dans *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge*, Paris, le Seuil, 2008, 496 pages.

négligence passionnée, rature, insulte, blasphème⁸.) La *patience* avec laquelle la foi authentique maintient des rites, des sacrements, une réelle présence du divin, suscite toute la gamme des confrontations entre l'art et le sacré, de la fascination à l'hostilité, en passant par la rivalité.

Le divorce des goûts est parfois aigu, surtout quand, à travers l'objet, c'est la foi qui se sent mise en cause : ainsi, quand tel « art contemporain » est introduit dans des églises et des communautés fort éloignées des perspectives de l'intervenant. Comment certains affectataires des édifices de culte supporteraient-ils qu'on leur impose des œuvres, des thèmes, des formes qu'ils jugent attentatoires à leur sens du sacré, ou contradictoires avec l'acte liturgique ? On connaît d'autres cas de symbiose ou de complémentarité réussis. Un examen des tentatives s'imposait⁹.

Faire œuvre à partir de son rapport au sacré est comme un point de passage obligé du « grand artiste » plasticien : c'est alors l'art ou l'« art contemporain » qui adresse une question à la foi, y compris celle du simple paroissien en contact permanent avec les œuvres. Voici la foi embarquée dans un dialogue quelquefois difficile avec des interlocuteurs cultivant leur individualité à l'extrême. En tout état de cause, il appartient à l'institution religieuse – clercs et fidèles – de définir l'identité spirituelle des œuvres d'art dont elle fait usage ; cela passe par la définition même de l'œuvre d'art compatible avec la vie liturgique et le sens chrétien de la splendeur ou de la gloire¹⁰.

3. Nihilisme, ou abaissement de Dieu ?

La question s'élargit alors. On a retracé l'histoire longue de la représentation (Olivier Boulnois) : une époque de quelques cinq siècles est-elle en train de se clore ? C'est très plausible. Même

8. Un répertoire particulièrement éclaté de ces figures avait été fourni par l'exposition *Traces du sacré*, déjà mentionnée. Se reporter au catalogue édité par le Centre Pompidou, 2008, 456 pages.

9. Voir, page 27, l'article d'Isabelle SAINT MARTIN : « Quelle place pour l'art contemporain dans les églises ? ».

10. On ne traitera pas ici la question d'une gestion patrimoniale des églises. En d'autres lieux théoriques, elle mériterait réflexion. À simple titre d'exemple : à Paris, la SNCF a restauré la monumentale façade de la gare du Nord, révélant à neuf l'œuvre d'Hittorff ; à 100 mètres de là, une autre œuvre du même Hittorff, l'église Saint Vincent de Paul, pourtant entièrement classée monument historique (y compris les lustres...), laisse tomber la pluie, les soirs d'orage, sur un calvaire de Rude.

si l'on a longtemps écrit une histoire des conceptions esthétiques où la venue de l'Occident aux Beaux-Arts culminait dans la reconnaissance des chefs-d'œuvre jugés « classiques », force est de constater que cette situation se brouille.

L'interprétation de la situation de l'« art contemporain » est très débattue. Il fallait donner la parole à quelques spécialistes qui en proposent leur propre lecture.

Certains sont fort réservés à l'égard de ce phénomène ; ainsi, Didier Laroque, pour qui les quêteurs du miracle aboutissent parfois à de simples naufrages¹¹. Les aventures du contemporain s'identifient trop souvent avec la perte de toute forme, le tutoiement du néant, un abîme où se perdre.

L'enquête sur une discipline particulière invite peut-être aussi à une attitude critique. Ainsi quand Jérôme Thélot analyse le photographique, plus que la photographie, il l'interprète comme une expression d'une modalité fondatrice de la modernité. C'est finalement un refus du mystère qu'il déchiffre dans une *réduction* du regard à la seule instance photographique¹².

D'autres déclarent *voir* tout autre chose en tels ou tels objets, en telles démarches. Qui d'autre qu'eux-mêmes pourrait exposer ce qui provoque leur admiration ? Libre parole leur a donc été donnée. En ce domaine esthétique, le jugement critique est d'ailleurs toujours un discours signé. Grâce à un dialogue direct, Jérôme Alexandre expose comment il comprend les possibilités d'une rencontre entre foi et « art contemporain »¹³. Il explique les raisons de son enthousiasme et de ses thèses personnelles. De même Éric de Chassey s'interroge sur les possibilités d'un « art contemporain » qu'il définit comme spirituel ou spiritualisant : il y soutient la thèse que « la création doit y éviter la forme qui prescrit et l'image qui fixe »¹⁴. Formule dont il faut avouer qu'elle revendique si haut, dans la perspective esthétique, la liberté du praticien, qu'elle la fait se heurter à la nécessaire normativité ecclésiale. Si la quête esthétique prétend donc renverser pareille norme, elle se situe en un autre domaine : nous devons en déduire que l'art ainsi défini n'a pas, en lui-même, vocation liturgique. Aussi

11. Voir, page 79, l'article de Didier LAROQUE : « L'art martyr de l'art ».

12. Voir, page 42, l'article de Jérôme THÉLOT : « La vérité selon la photographie ».

13. Voir, page 55, l'article de Jérôme ALEXANDRE sous forme d'entretien avec Didier Laroque.

14. Voir, page 69, l'article d'Éric de CHASSEY « Art spirituel, art spiritualisant aujourd'hui ».

Éric de Chassey estime-t-il que la rencontre entre ce qu'il désigne comme art spirituel ou spiritualisant et le public contemporain catholique est mal engagée.

Avouons donc que si une partie du constat reçoit notre accord (il y a de fait incompréhension entre nombre de catholiques et l'art contemporain) de l'autre côté, nous ne parvenons pas à *voir* certaines œuvres et à *juger* la situation théorique avec la même grille d'interprétation. Ce qui est au cœur du débat, c'est la fidélité au beau et le statut de l'humaine condition.

a) Pourquoi une si grande constance de l'Église à promouvoir le *beau*? Les Églises, au fil des siècles, ont rendu les professions artistiques possibles et ont permis la création d'innombrables œuvres d'art. Appeler les artistes à créer du beau (du vrai et du bon) a toujours été une mission fondamentale des Églises chrétiennes – rappelons les débats sur l'iconoclasme (VIII^e – IX^e siècles), le Second concile de Nicée (787), les dispositions du concile de Trente (1545-1563), si fécondes en chefs-d'œuvre... jusqu'au discours de Benoît XVI aux artistes du 21 novembre 2009. Comme Paul VI l'a rappelé : «Ce monde dans lequel nous vivons a besoin de beauté pour ne pas sombrer dans le désespoir¹⁵». Reconnaître le beau, y accéder n'est pas une expérience ou un affect indifférent, interchangeable avec d'autres : le *beau* a un statut éminent pour qui est appelé à contempler.

Quelque chose de la forme doit aussi subsister. Il ne s'agit pas d'exclure le non-figuratif (mais si l'on attache tant d'importance au regard du spectateur, ne faudrait-il pas prendre davantage la mesure de l'art religieux populaire, que la piété constitue comme signe du transcendant ?), il s'agit plutôt d'insister sur la nécessité d'une limite, voire du trait, du contour (Cézanne), fondement d'un art respectueux de l'*analogie* entre la Création divine et l'activité artistique.

b) Lire l'«art contemporain» à travers une grille trop aisément et trop universellement kénotique (c'est-à-dire comme si l'art ne pouvait que refléter l'anéantissement ou l'absence de Dieu), n'est-ce pas, *en fait*, quant à la consistance théorique de la position, être *gnostique* (c'est-à-dire croire que notre monde est abandonné à la puissance du mal)? En effet, on ne peut pas croire que par l'Incarnation le Christ serait tombé dans une déchirure (la création divine!) et qu'il aurait présenté au Père une créature étrangère au divin (l'homme, pourtant créé à l'image et ressemblance de Dieu). Prétendre *actualiser*, voire *dépasser* la personne du Christ, c'est très exactement ce qu'Irénée a désigné comme une gnose, contre laquelle il écrit : «Déjà par la

15. 8 décembre 1965, *Enchiridion Vaticanum*, 1, p. 305.

Création le Verbe révèle le Dieu Créateur et par le monde le Seigneur Ordonnateur du monde, et par l'ouvrage modelé l'Artiste qui l'a modelé, et par le Fils le Père qui l'a engendré¹⁶». La gnose « au nom trompeur » se dissimule parfois derrière l'activité artistique, et reste souvent proche des positions de Valentinien ou de Marcion. Elle ne garde du christianisme que le vocabulaire et le « refus du monde », mais elle abandonne à la fois la *transfiguration* de la chair et la force salutaire de l'*unique* souffrance du Christ.

Cette vision gnostique du monde conduit à l'idolâtrie de tout objet qui s'autoqualifie d'œuvre d'art. L'idolâtre est tout à son objet ; il n'en détache pas le regard et il s'y absorbe. Il ne peut laisser l'espace nécessaire à l'apparition de l'unique Face, celle du Christ sauveur.

4. L'Image vivante du Dieu invisible, porte étroite de toute icône

Pour un chrétien, l'ascèse s'impose – et elle est chemin vers la gloire de Dieu. La dénonciation de l'idolâtrie, et spécialement celle des images, est au centre de l'opéra d'Arnold Schoenberg *Moïse et Aaron* ; au plus près de sa conception religieuse proprement juive, cette œuvre peut aussi se lire comme une mise en garde contre la tentation contemporaine d'idolâtrer l'« art », l'« œuvre », voire l'« artiste »¹⁷. Bien que la posture prométhéenne de l'artiste se soit faite plus rare, l'attachement à soi, la fascination pour l'objet ne demeurent-elles pas présentes en ces pratiques, à l'occasion si avides de *traces du sacré*, mais parfois si indifférentes à Dieu ? La fascination pour le vide, chez tel ou tel, ne peut-elle pas se lire comme l'aveu d'une impuissance à faire œuvre quand nul absolu n'est plus requis ou convoqué ? Si Dieu n'est mentionné que comme un mot vide de sens, si la rigueur de la confrontation à sa présence n'est pas affrontée, que reste-t-il à l'artiste, sinon une fétichisation des objets, le plus souvent jointe à une égo-lâtrie, une idolâtrie d'un moi prométhéen ?

Les fondements christologiques de l'icône et de toute forme proprement chrétienne de l'image auraient mérité d'amples développements. Qu'on en redise ici quelques traits essentiels : l'aniconisme juif n'est dépassé dans le christianisme que parce que le Christ, image

16. *Contre les hérésies* IV, 6, 6, trad. A. Rousseau, Paris, 1984, p. 421.

17. Voir, page 85, l'article de Serge LANDES : « La tentation de l'idolâtrie – Sur *Moïse et Aaron* d'Arnold Schoenberg ».

visible du Dieu invisible, est éminemment digne d'être représenté. Peindre l'humanité de Dieu est non seulement autorisé, mais c'est une voie privilégiée pour accéder à l'ineffable. C'est rien moins que l'espace de toute une christologie *glorieuse* qui devrait s'ouvrir pour passer de cette méditation du premier commandement au déploiement visible de la gloire dans une représentation du Christ sauveur.

Une autre logique se met alors en place ; elle déploie l'image à partir de la foi chrétienne et ne privilégie pas nécessairement son rapport à « l'art contemporain » – lequel n'est qu'une étape dans une histoire dont les péripéties antérieures invitent à la modestie celui qui prétendrait en prophétiser l'avenir. Cette logique vient du déploiement de la foi, qui passe éventuellement par le langage artistique. Une foi vivante demande des lieux de culte, des intermédiaires ou des supports de la prière ; ses questions et ses intérêts trouvent un prolongement esthétique dans les imaginations d'œuvres. Les conditions spirituelles qui rendront possibles cette démarche ont été rappelées par Benoît XVI lors de son discours aux Bernardins, le 12 septembre 2008¹⁸ : « Ce qui a fondé la culture de l'Europe, la recherche de Dieu et la disponibilité à L'écouter, demeure aujourd'hui encore le fondement de toute culture véritable. »

C'est pourquoi le cahier se termine par une réflexion sur les modèles de l'Icone, sur la quête de Véronique¹⁹. Non qu'il n'y ait qu'un seul modèle *esthétique* de l'image et de la créativité en régime chrétien ; il en est assurément plusieurs, la plus élémentaire conscience de l'histoire des arts suffisant à montrer la multiplicité des modèles chrétiens de la représentation. En revanche, il existe des réquisits théologiques pour que l'œuvre d'art accède à la catégorie de l'Icone (au sens large, théorique). Être en quête de Véronique est le statut même de l'artiste chrétien comme du simple fidèle : quelle autre face que celle du Christ pourrait donner accès au visage de l'homme véritable ?

Qui frappe à la porte de l'Église doit donc s'attendre à une confrontation avec le Christ, et se préparer à soutenir l'éclat de son visage. Il y faudrait l'humilité de la conversion, c'est-à-dire l'acceptation d'un renversement sans recours. – L'« art contemporain » peut-il se convertir ?

18. Thomas ALFERI a commenté ce texte dans un précédent cahier : *Communio* n° 213-214, janvier-avril 2011, page 171 « *S'ouvrir/s'offrir* – Benoît XVI invite le monde de la culture au dialogue aux Bernardins ».

19. Voir, page 94, l'article de Michel COSTANTINI « Petit abécédaire de la Sainte Face – II. Modernités, et d'un pays sans Véronique ».

Olivier BOULNOIS

Au-delà de la créativité

Pendant plusieurs siècles, entre le XV^e et le XX^e siècle environ, l'art s'est défini par la créativité. La capacité à produire une œuvre nouvelle, un objet beau, précieux, une *trouvaille* inédite, était considérée comme digne d'éloges. L'originalité, puis l'expression d'une personnalité singulière, héroïque ou géniale, ont ainsi été valorisées par les commanditaires et par la critique d'art. Mais il n'en a pas toujours été ainsi ; cette parenthèse est en train de se refermer ; une nouvelle situation apparaît, qui implique de nouveaux critères.

La fin des beaux-arts

Originellement, est une œuvre d'art, (en grec, *technè*, en latin, *ars*), toute production artisanale de l'homme, quel que soit son usage. L'œuvre du menuisier, comme celle du statuaire ou de l'architecte, est œuvre d'art, puisqu'elle suppose un artisan, doté d'un savoir-faire, d'une habileté ou d'un *métier*. La beauté ne cesse d'y être omniprésente, mais celle-ci est inséparable de l'usage de l'objet ainsi fabriqué. Pensons aux vases grecs : ils ont leur propre beauté, la perfection d'une forme adéquate à leur fonction, et l'harmonie des matières et de leurs couleurs naturelles, vives et rythmées. Ainsi il peut y avoir une beauté du geste, on peut apprécier ou critiquer le savoir-faire immémorial de l'artisan, mais l'œuvre ne tire pas sa beauté de sa gratuité, elle n'exprime pas l'individualité d'un artiste, et elle n'est pas seulement destinée à la contemplation ni promise

à un musée. Des grottes de Lascaux jusqu'au XV^e siècle environ, la quasi-totalité des œuvres belles sert d'abord à un usage ou à un culte (ce qui est encore une forme d'usage, liturgique celui-là), même si elle est ornée.

Pourtant, à partir du Moyen Âge, l'œuvre d'art s'est concentrée, notamment dans les lieux de culte, puis dans les lieux de culture, sur une fonction de représentation. L'œuvre d'art tente de rendre présentes des formes invisibles, elle saisit sa matière dans des formes et des structures, pour permettre la perception d'une vérité.

Ainsi, les images d'art ont longtemps vécu sous un régime de vérité. L'artiste imitait la nature : même s'il inventait par rapport à la nature réelle, il puisait au miroir des possibles, car il n'y avait rien de réel qui n'ait son idée en Dieu. Ainsi, toute image était image d'un original, contenu d'avance dans la pensée divine. L'art aussi se fondait sur un idéal. Le mythe du « voile de Véronique » caractérise bien cet état d'esprit : l'image parfaite est une *vera icona* (dite aussi *Veronica*) : le voile de Véronique, où se serait imprimée sans défaut l'image du Christ sur son chemin de croix, représente l'essence de l'icône, image sans défaut du divin¹. Et si le monde latin a laissé davantage de place à la liberté de l'artiste, celle-ci restait au service d'une illustration des Écritures saintes et d'une édification du croyant. Il n'était pas question pour l'artiste d'être créateur. L'attribut de création restait réservé à Dieu, et il eût été blasphématoire pour l'homme de le revendiquer. L'homme imitait la nature, il disposait autrement ses formes, mais il ne créait pas de forme neuve.

Mais depuis le XV^e siècle, la réflexion sur l'art insiste sur la capacité de l'artiste à créer. Le concept de créativité marque une rupture. Lorsque Nicolas de Cues, au XV^e siècle, déclare que l'artisan peut produire des formes neuves, qui n'ont pas leur idée en Dieu, il fait de l'artiste humain un créateur, à l'imitation de Dieu. L'artisan imite, non plus les formes, mais la créativité divine².

Cela nous conduit à l'idée de la souveraineté de l'artiste, si prégnante à la Renaissance. Mais un tel modèle reste ordonné à la vérité du visible : la perspective artificielle reste la vérité de la nature. Chaque artiste entend néanmoins dépasser les précédents par l'originalité de sa palette et de sa composition, voire mettre au rebut

1. Voir G. DAGRON, *Décrire et Peindre, Essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007.

2. Voir O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image, Une archéologie du visuel au Moyen Âge*, Paris, Le Seuil, 2008, pp. 336-350.

toutes les œuvres qui l'avaient précédé. «Cet homme-là est venu pour détruire l'art de la peinture», disait déjà Poussin, effrayé par l'œuvre révolutionnaire du Caravage.

Une seconde rupture a lieu au XVIII^e siècle, avec l'apparition des beaux-arts, distingués des arts mécaniques ou manuels. Ici, les œuvres sont détachées d'une utilité immédiate, et ne valent que par la perception du beau. Comme le dit Kant, est beau ce qui plaît universellement sans se soumettre à un concept. L'art appartient alors au domaine de l'esthétique. Cette rupture se réalise dans l'art romantique et impressionniste : la beauté n'est plus dans l'objet, mais dans ma perception de l'objet. Une telle évaluation de l'œuvre d'art conduira à la disparition de tout modèle objectif. Le beau n'est pas ce qui imite une forme, réelle ou idéale, mais ce qui restitue une perception, fugitive ou durable. Cela peut même aller jusqu'à l'absence d'œuvre : pour Baudelaire, il suffit que l'œuvre ait été conçue pour qu'elle existe, même si elle a été détruite ou n'a jamais été réalisée³. Ce qui importe, c'est qu'un esprit singulier en ait formé le projet ; qu'elle soit l'expression d'une pensée originale. Il existe une création sans œuvre.

Au XX^e siècle, c'est l'œuvre elle-même, comme belle œuvre, qui disparaît. On se demande pourquoi les objets d'art, réalisés par des artistes, auraient plus de valeur que les objets artisanaux, réalisés par des artisans. Or à partir de Marcel Duchamp, cette distinction s'efface. Il suffit de prendre un urinoir et de le présenter dans une exposition pour que cela cesse d'être un urinoir et devienne une œuvre d'art. N'importe quelle œuvre de production humaine peut être détachée de son contexte utilitaire et devenir un objet d'art. Duchamp n'était pas le *créateur* des «*readymades*», il les prélevait dans le monde quotidien, au petit bonheur, sans légitimation esthétique. Le *readymade* met en cause l'importance de l'artiste comme créateur d'une œuvre, il critique l'idée que l'œuvre d'art devrait parvenir à une vérité universelle. Sa nature remplaçable défie le caractère précieux de l'œuvre d'art, ainsi que les concepts de collection, de musée, etc. D'un côté, ces objets, au lieu d'être des *œuvres*, le fruit du travail patient d'un artiste, pouvaient se confondre avec les objets utilitaires qu'ils étaient destinés à être ; de l'autre, c'est l'arbitraire de l'artiste qui les change en objets d'art, puisqu'il les

3. C. BAUDELAIRE, *Les Paradis artificiels, Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1975, I, p. 506 : «Qu'importe ? Ce qui était important, c'était que ces choses fussent créées ; elles ont été créées, donc elles sont ».

ŒUVRE OU CRÉATIVITÉ? _____ Olivier Boulnois

signe comme des tableaux. Par cet acte humoristique et scandaleux, Duchamp fait un pied de nez au salon des indépendants de 1917 ; il transgresse le caractère sacré de l'exposition, en y installant un objet banal, voire ignoble, comme un urinoir. Il prend un objet ordinaire de la vie, le plus prosaïque qui soit, et le place de manière à ce que sa signification d'usage disparaisse sous un nouveau titre et un nouveau point de vue. Il rapproche ainsi, indirectement, l'observateur du créateur, puisque c'est à lui de donner un sens artistique à l'objet, de la déchiffrer, et finalement d'apporter sa propre contribution. On y déchiffre le jeu complexe de l'avant-garde, puisque l'humour et le scandale seront ensuite récupérés par l'institution.

Le concept d'original, et donc d'originalité, est également mis à mal. Par exemple, en 1964, la galerie Schwartz, à Milan, réalise une édition à huit exemplaires des *readymades* de Duchamp. Celui-ci signe par exemple l'un de ces objets, le *Porte-bouteilles*, « Marcel Duchamp, Antique certifié ».

Nous voyons aujourd'hui des installations et des dispositifs complexes, où c'est le spectateur qui suit les instructions et qui réalise l'œuvre. C'est ce que réalise l'art conceptuel : l'art n'y existe que comme un ensemble d'instructions par l'artiste, pour que le spectateur, qui devient en fait créateur, fasse exister l'objet, ou le crée périodiquement, exactement comme un morceau de musique n'existe que dans la mesure où il est interprété. La créativité n'est plus ici qu'une conception sans œuvre, elle n'implique pas que l'artiste mette la main à la pâte.

Dans cette nouvelle phase de l'histoire de l'art, le concept de créativité disparaît. On n'attend plus de l'artiste qu'il ait la capacité de créer du nouveau. Quand l'artiste est un fabricant plutôt qu'un créateur, il retourne à la *technè* des origines. Du coup, les œuvres d'art n'ont aucune autre définition que celle d'avoir un producteur et un récepteur.

La crise de l'œuvre

Or ceci conduit à une difficulté évidente : l'œuvre d'art, comme relation entre un sujet créateur et des formes extérieures, est manifestement en crise : sa cohérence d'objet peut se dissoudre en pure réalité matérielle (une galerie peut exposer un tas de sable comme une œuvre d'art), ou en pure conception de l'artiste (espace vide, obscur, éclairé aléatoirement, etc.). L'art peut en sortir du côté de la subjectivité de l'artiste, ou bien du côté de l'objectivité du beau.

Si l'œuvre se rétracte *du côté de la subjectivité*, cela nous conduit aux questions les plus simples et les plus radicales. En l'absence de norme objective de l'art, qu'est-ce qui fait d'une œuvre une œuvre d'art ? Il ne reste plus que ce fait : elles sont l'œuvre d'un artiste, le résultat du travail qui les produit, les prélève ou les organise. Elles sont œuvres d'art parce qu'elles sont produites par un artiste, en quantité limitée. À ce moment-là, l'œuvre d'art, l'économie et les institutions se tiennent. La définition de l'œuvre d'art entre dans un cercle – vertueux ou vicieux : est une œuvre d'art ce qui, parmi les productions humaines, est évalué comme tel par les musées ; – en raccourci : est une œuvre d'art ce que les musées acceptent d'acheter.

Cela se traduit par des questions très concrètes :

1. Du côté du producteur : pourquoi ne pas se filmer en vidéo dans sa vie quotidienne, ou stocker ses excréments dans une boîte de conserve pour les revendre aux enchères... Ce sont bien des productions de l'artiste !

2. Du côté du récepteur : si c'est le regard du récepteur, autant dire de l'acheteur, la seule norme de la valeur de l'art sera la valeur elle-même, c'est-à-dire l'argent. Mais alors il n'y a plus de valeur propre à l'art.

3. Du côté des règles de l'art : s'il n'y a plus de limites à enfreindre, qu'est-ce qui peut caractériser la nouveauté d'une œuvre ? Il ne reste plus que la transgression de l'interdit, sous la forme de l'obscène et du blasphème. C'est ce que Marc Fumaroli appelle justement la « barnumisation » de l'art, la mise en scène d'un spectacle de masse, destinée à la fois à épater le bourgeois et à faire monter les enchères⁴.

Le concept de création ne s'appliquait pas encore aux œuvres antiques et médiévales. Il ne s'applique plus aux œuvres contemporaines.

Mais la fin des beaux-arts, comme arts spécifiquement distincts de l'artisanat n'est pas la fin de l'art en général. Comme le disait Dubuffet : « Le besoin d'art est pour l'homme un besoin tout à fait primordial, autant et peut-être plus que le besoin de pain⁵ ». Il n'est pas prêt de disparaître.

On peut dire que ces phénomènes sont le signe que l'on n'a pas encore tiré toute la leçon de la fin de l'œuvre d'art. Ces manifestations sont encore des tentatives d'affirmation de l'auteur, de son originalité et de sa créativité, mais sans œuvre. Sans doute faut-il

4. M. FUMAROLI, *Paris-New York et retour, Voyage dans les arts et les images*, Paris, Fayard, 2009.

5. J. DUBUFFET, « Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture », repris dans *L'homme du commun à l'ouvrage*, Folio, Paris, Gallimard, 1991.

aller plus loin et abandonner aussi le culte de l'artiste et de son génie. Il semble que nous sortions peu à peu de la logique d'avant-garde qui va de pair avec la valorisation de l'originalité. Un peintre comme Balthus affirmait déjà : « La créativité est un mot qui s'utilise à tort et à travers. Je crois que Dieu seul peut être créateur. L'homme ne peut rien créer, seulement inventer. Je déteste le mot artiste. Je n'ai jamais voulu l'être. Je ne me considère pas comme un grand peintre. Je suis un artisan.⁶ » Une page se tourne. Balthus dénie ici toute valeur au concept de créativité. Rejetant l'inspiration et le mythe de l'originalité, il abolit la fiction qui séparait l'artiste de l'artisan. L'éloge de l'anonymat, de la patience et du travail quotidien en découle.

De l'autre côté, si l'œuvre s'efforce de sortir de la crise *du côté de l'objectivité*, on peut se demander où trouver une fondation pour l'œuvre.

Je voudrais cependant suggérer un point. En premier lieu, toute œuvre d'art, même lorsque son thème est profane, a une dimension religieuse. Cela reste vrai même si l'art moderne s'est *aussi* développé à partir du refus des canons religieux, et d'abord de l'image religieuse dans certaines régions protestantes (pensons aux natures mortes hollandaises). Et même s'il a cru rechercher sa propre sacralisation dans les musées, avoir sa propre aura, etc.

Trois pistes s'ouvrent alors : le renouvellement du concept de reliques ; celui des icônes, images de l'invisible ; celui de l'action liturgique.

Les nouvelles reliques

Pour un historien de la longue durée, l'art contemporain ressemble à une nouvelle mise en scène de ce que le christianisme connaissait sous le nom de reliques⁷. Considérons l'ensemble des objets, bruts ou ouvragés, qui s'accumulent dans nos musées. (Je fais ici abstraction des œuvres picturales, qui sont *aussi* des reliques, mais qui brouillent l'analyse parce qu'elles sont plus et autre chose que ces reliques). Pensons aux matériaux organiques de Joseph Beuys, à

6. BALTHUS, Interview, *Beaux-Arts* (n° 143), mars 1996, cité par N. Heinich, « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communication*, 64, « La création », Paris, Le Seuil, 1997, p. 155.

7. Je m'inspire ici d'un article de F. FLAHAULT, « L'artiste-créateur et le culte des restes. Un regard anthropologique sur l'art contemporain », *Communication*, 64, « La création », Paris, Le Seuil, 1997, pp. 15-54.

une installation de Boltanski, à une accumulation d'Arman, etc. Ces objets ont les mêmes caractéristiques que les reliques au Moyen Âge :

1. Ce sont d'abord des *restes* du réel, ce qui est le sens étymologique de «*reliques*» (des traces du sacré, obtenues par contact avec le saint, ou par métonymie), que l'objet soit présenté comme un extrait brut, dégradé, scié, brûlé, recomposé, etc. C'est pourquoi on recherche en lui un effet de réel : quelque chose de pauvre, de banal ou dépouillé. («*C'est de banalité que je suis avide*», disait Dubuffet).

2. Ils sont enchâssés, mis à part par un dispositif qui les isole et permet de les reconnaître : l'objet doit être placé dans un lieu qui consacre son statut, souvent associé au discours de l'artiste qui permet de l'interpréter et de le transfigurer – d'où la nécessité d'une *inscription*, parfois très étendue dans un catalogue d'exposition, où elle s'associe à une *profession de foi* de l'artiste⁸.

3. Les œuvres et les reliques reçoivent ainsi une *valeur marchande* qui n'a rien à voir avec le prix de la matière qui les constitue ; il se constitue alors des réseaux commerciaux, avec leurs marchands, leurs faussaires, leurs voleurs et leurs collectionneurs ; œuvres et reliques se concentrent en certains lieux d'exposition, qui peuvent d'ailleurs en retirer renommée et richesse.

4. Cette valeur hautement spéculative des œuvres d'art et des reliques a été évidemment critiquée par ceux (critiques et théologiens) qui estimaient qu'elle ne reposait que sur la crédulité des masses.

L'œuvre d'art se présente ainsi comme la part sacrifiée du réel. L'objet proposé est une chose du monde, mais celle-ci est soustraite à son contexte d'usage, et montrée dans son énigme. C'est ainsi que l'artiste «*fait du sacré*» en sacrifiant une partie du réel. L'objet s'est détaché du profane, il est en lui-même une trace du sacré. Une œuvre de Jean Dubuffet illustre bien cet aspect, par son contenu comme par son titre révélateur : la *Messe terre* ; l'œuvre (en papier mâché collé sur bois) prend l'apparence d'un morceau de terre découpé selon le rectangle du tableau⁹. Ici, la mise en scène du réel tient lieu de célébration, de communion et de sacrifice – de messe.

8. A. DANTO, «*Interprétation et identification*», *The transfiguration of the Commonplace, A philosophy of Art*, Harvard UP, 1981 ; trad. fr. *La transfiguration du banal, Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989.

9. Plus généralement, on trouve chez Dubuffet la séduction de la trace «*image donc primordialement immédiate, pure d'aucune altération de transcription [...] impeccablement brute*». J. DUBUFFET, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1991, p. 250.

Quelle que soit l'intention de l'artiste, cette dimension de l'œuvre d'art correspond à un besoin fondamental de l'homme. Elle a un aspect religieux difficilement niable, un religieux sans dieu ni dogme, mais un religieux quand même. Beuys a d'ailleurs maintes fois attribué une impulsion décisive à sa rencontre avec le chamanisme, au point d'en faire une sorte de mythologie personnelle.

L'œuvre et l'art non-figuratif

Portons-nous maintenant vers les œuvres mimétiques, qui tentent de renouveler notre représentation du réel.

La fonction de vérité semble confisquée par la photographie, c'est particulièrement net dans la pratique du portrait de famille – le portrait peint a totalement disparu¹⁰. Plus récemment encore, avec les œuvres numériques, l'idéal d'une œuvre égale à l'original est atteint : il n'y a plus d'original ni de copie, un même algorithme servant à réaliser chaque exemplaire de l'image.

Même figuratives, les œuvres sont interprétées, ouvertes, elles signifient bien plus qu'elles ne contiennent dans leur matérialité. Dans toute reconnaissance d'une œuvre comme œuvre d'art entre une part d'interprétation : c'est un contexte culturel qui permet de faire la différence entre des objets indiscernables pour notre perception¹¹.

Si l'œuvre n'imité pas une réalité visuelle, elle hésite entre la figure et l'invisible. Cela manifeste qu'il existe deux dimensions de l'œuvre d'art : le plan d'immanence où elle s'identifie à un signifié intentionnel, à un objet visible, c'est-à-dire en réalité non-encore-vu (l'invu), et le plan de transcendance, où elle déjoue le rapport de représentation, où elle n'a plus d'objet, soit qu'elle fasse monde, soit qu'elle se détourne du monde. C'est la voie de l'art non-figuratif. Comme l'icône, celui-ci cherche à nous faire apercevoir l'invisible.

Si j'ai placé ici l'art non-figuratif, c'est pour une bonne raison. L'erreur serait de rabattre le non-figuratif sur le subjectif : on ne peut pas rabattre l'œuvre sur la perception que j'en ai, la réduire à l'émotion que je ressens en la regardant, ou en l'écoutant. Même non-figurative, l'œuvre a une forme propre, une structure objective, dotée de sens, plus difficile à saisir, sans doute, mais nullement

10. Sur la fonction de vérité, voir l'analyse de J. THÉLOT sur le « vérisme » photographique, p. 42.

11. A. DANTO, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Le Seuil, 1981 : « N'importe quoi peut être de l'art, mais tout n'est pas de l'art ».

subjective ou arbitraire. L'œuvre de Kandinsky ou celle de Rothko sont là pour nous le rappeler.

Pour qu'un tableau non-figuratif prétende nous faire accéder à l'invisible, il faut qu'il puisse être déchiffré. Ainsi, il contient des éléments différents et combinables (des signes) et un code (un système qui les articule entre eux et leur permet de renvoyer à autre chose). Michel Henry a naguère tenté cette analyse à propos de Kandinsky¹². À juste titre, Michel Henry souligne qu'il est possible de comprendre l'œuvre d'art autrement que vers son intentionnalité signifiante (vers la représentation) – et cela vaudrait aussi pour l'art figuratif: il y a des moments de transcendance, des déchirures du visible dans certains tableaux du Greco, du Tintoret ou de Van Gogh, par exemple. En ce sens, il serait possible de dire que l'art a toujours été non-figuratif. C'est une manière de transposer l'intentionnalité de l'œuvre d'art, et de lui faire signifier, non plus seulement le *réel* comme forme d'un objet, ou profil permettant d'ébaucher son essence (comme dans l'art représentatif, perspectif), mais aussi l'*invu*, comme autre forme.

Mais en quoi les éléments du tableau sont-ils des signes? Où peut-on les trouver? Dans ce que Kandinsky appelle les éléments purs de la peinture, les couleurs et les formes? Ce sont bien plutôt des affections pures, des formes émotionnelles pures, dont les deux versants sont à la fois la réalité matérielle du tableau et la perception sensible que j'en ai. Mais il est frappant de voir à quel point les analyses de Kandinsky ont quelque chose d'à la fois souverain et arbitraire: ce sont les décrets qui organisent un nouveau monde¹³. Hors de ces conventions, par elles-mêmes et isolément, formes et couleurs ne signifient rien.

Même si l'on accordait à Kandinsky que tel élément est lié à tel état affectif particulier, cela n'en fait pas un signe.

Quand bien même on accorderait, ce qui semble impossible, que les éléments mis en œuvre sont des unités discrètes, constituant dans un tableau l'équivalent plastique du mot dans le langage, cela ne suffirait pas. Pour qu'il y ait langage, il faudrait encore qu'un système de différences mette ces termes en relation. Or quelle syntaxe pourrait ici les articuler? L'œuvre d'art n'est pas structurée

12. M. HENRY, *Voir l'invisible*, F. Bourin, Paris, 1988.

13. W. KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989, p. 108: «Le rouge chaud est excitant, cette excitation pouvant être douloureuse ou pénible, peut-être parce qu'il ressemble au sang qui coule».

ŒUVRE OU CRÉATIVITÉ? _____ Olivier Boulnois

comme un langage, en phonèmes et unités de seconde articulation. Elle nous émeut, nous fait pressentir un sens insaisissable, une tristesse poignante ou une joie radieuse. Les formes organisent notre émotion dans toute sa complexité, mais elles ne signifient pas un message composé. Elles ne nous renvoient pas univoquement à une image intérieure, ni à une forme invisible. Même Mondrian, avec sa combinatoire de formes et de couleurs de plus en plus simples, fait jouer la peinture comme des notes de musique qui ne correspondent pas à un énoncé distinct.

Il se pourrait que le sens de l'œuvre se joue ailleurs, dans la relation subtile entre la forme vue et le souvenir, l'imagination, le pressentiment de l'invisible. Une œuvre non-figurative n'est pas l'image du non-vu, elle n'est pas une image *du tout*.

Action liturgique et sacramentelle

Il existe une troisième dimension de l'art contemporain, c'est sa dimension «performative». Celui-ci entend réaliser une action, et effacer l'écart entre art dramatique et art plastique. La performance est une action mise en scène, dont les matériaux de base sont le corps humain, l'espace et le temps. Elle peut laisser une œuvre peinte («anthropométries» d'Yves Klein) mais aussi ne laisser aucune trace, sauf des enregistrements vidéo. L'origine des «performances» est immémoriale, elle s'enracine dans la pratique des rituels, et notamment des rites d'initiation. Il faut remarquer au passage que la seule œuvre d'art que le Christ ait réalisée – écrire ou dessiner sur le sable (*Jean* 8, 6) – est exactement ce qu'on appelle une *performance* : une œuvre qui n'existe que le temps de son exécution.

D'une manière plus radicale, M. Craig-Martin a exposé une œuvre intitulée *Un chêne*, constituée par un verre d'eau et une étiquette indiquant *An oak tree* («Un chêne»). Il refusait que l'on considère le verre comme une image visible représentant ou symbolisant un chêne. (Il n'y a d'ailleurs aucune ressemblance entre un verre d'eau et un chêne). Commentant cette œuvre, il affirmait : «Ce n'est pas un symbole. J'ai changé la substance physique du verre d'eau en celle d'un chêne. Je n'ai pas changé son apparence. Le chêne effectif (*actual*) est physiquement présent, mais sous la forme d'un verre d'eau». Dans sa feinte ingénuité, cette remarque est capitale : elle met en rapport l'œuvre de l'artiste contemporain avec un phénomène que la théologie connaît bien : l'action sacramentelle. Dans l'eucharistie, l'apparence du vin n'est pas changée, mais la réalité effective

du Christ est réellement présente. Ici, l'apparence banale du verre d'eau demeure, mais, si l'on accepte d'entrer dans le jeu de l'œuvre d'art (ce qui peut évidemment décontenancer celui qui n'y croit pas), sous les espèces du verre d'eau, existe la réalité du chêne (arbre tutélaire dont les connotations religieuses sont évidentes). Il a été transformé, par la puissance efficace de la parole (ici, de l'étiquette), en quelque chose d'invisible mais qui est objet de foi. L'artiste se donne le pouvoir de transformer le réel, par un simple acte de nomination qui produit ce qu'il signifie («*efficit quod figurat*», disait la théologie sacramentelle de Pierre Lombard)¹⁴.

J'ai souligné les correspondances entre l'art contemporain et le religieux, au niveau le plus commun et le plus fondamental, celui de l'anthropologie. Il en découle qu'il n'y a aucun sens, ni à jeter l'anathème sur la totalité de l'art contemporain, ni à le sanctifier béatement en prétendant que toutes ses productions sont des réussites indiscutables, ni à le récupérer en prétendant que son sens est secrètement chrétien, ou d'une sacralité en marche vers le christianisme. Il faut opérer un discernement sur chaque œuvre, ce qui exige un long compagnonnage avec les artistes, leurs chemins singuliers, divergents ou entrecroisés. Mais, dans le dialogue entre christianisme et arts, il importe aussi d'avoir quelques idées claires, pour éviter de donner benoîtement dans le panneau.

C'est tout art, quel qu'il soit, qui est sacré, de Lascaux à Basquiat et au-delà. Seule la beauté peut révéler une vérité et sauver le monde. Il est donc tout à fait normal que les œuvres contemporaines expriment des fonctions anthropologiques fondamentales, qui ne sont pas propres au christianisme, mais qui ont été théorisées et revendiquées par lui avec force. Les reliques modernes assurent un contact avec le Réel et révèlent ce qu'il a de sacré, mais le sens du sacré est la chose du monde la plus commune à tous les hommes. L'art non-figuratif témoigne d'une recherche de l'absolu, mais pas nécessairement d'un Dieu. Enfin, la reprise de certains procédés sacramentels ou para-liturgiques, peut se lire comme une tentative d'unir l'humain au divin, mais aussi se changer en rivalité, ou se retourner en dérision.

Le christianisme et l'art contemporain n'ont pas fini de dialoguer.

Il existe certes, au sein du christianisme, une tentation de la contre-culture. Elle consiste à construire des bastions solides et

14. I. ROSIER, *La parole efficace, Signe, rituel, sacré*, Paris, Le Seuil, 2004.

ŒUVRE OU CRÉATIVITÉ ? _____ Olivier Boulnois

imprenables, destinés à conforter les croyants dans leurs certitudes visuelles : reproduction d'icônes, stocks d'imagerie sulpicienne, invocation des canons iconographiques. On produit alors des œuvres d'art sacré, fort utiles aux croyants, mais qui n'entraîneront que rarement l'enthousiasme de l'homme du commun. Ces bastions forment ainsi une sorte de ghetto culturel : qu'importe l'art du monde, si les chrétiens ont le leur ?

Une autre voie consiste à assumer la situation présente, en se fondant sur la conviction que la Révélation du Christ « fait toutes choses neuves » (*Apocalypse* 21, 5), à commencer par la beauté du monde. La question centrale est donc de manifester cette dimension universelle du beau comme épiphanie de la gloire divine. Il s'agit de proposer une intelligence de l'art et même, – lorsque nous sommes commanditaires – un art, qui intéressent tout l'homme et tout homme, et qui donne à pressentir la beauté divine.

Dans la question de l'art comme dans celle de la vérité, il est rare que l'homme du commun, par ses propres moyens naturels, c'est-à-dire ici par son art, découvre la révélation de la sainteté divine. À l'inverse, le christianisme, en révélant la sainteté, donne à voir un phénomène inouï – ou non-vu –, qui pourra à son tour librement nourrir le travail des artistes.

Olivier Boulnois, ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé de philosophie ; directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études, directeur du Laboratoire d'Études sur les Monothéismes (CNRS), membre du comité de rédaction francophone de *Communio*, marié, quatre enfants. Dernières publications : *Généalogies du sujet, De Saint Anselme à Malebranche*, Paris, Vrin, 2007. *Au-delà de l'image*, Paris, Seuil, 2008.

Isabelle SAINT-MARTIN

Quelle place pour l'art contemporain dans les églises ?

Évoquer les questions d'art et de créativité dans leurs croisements potentiels avec les positions chrétiennes invite sans doute en premier lieu à s'interroger sur la dimension spirituelle dans l'art contemporain. Une historiographie importante et novatrice a redécouvert, depuis les années quatre-vingt¹, la part mystique et la quête de l'absolu dans les aventures de la modernité esthétique, longtemps étudiées dans une approche plus strictement formaliste. Mais, principalement situées hors des formes d'une religion instituée², émanant d'artistes qui prennent leur distance avec les traditions chrétiennes de diverses manières, ces interrogations peuvent-elles rencontrer l'inscription dans l'édifice ecclésial, marquée par une tradition pluriséculaire de grandes commandes artistiques ? En accepter les contraintes est-il compatible avec une liberté de l'artiste revendiquée au plus haut point ? En retour, les fidèles et affectataires de ces lieux peuvent-ils intégrer des interventions esthétiques conçues dans une perspective de sens étrangère, le cas échéant, à la destination première des édifices culturels ? Apporter des éléments de réponses à ces vastes questions suppose des études de cas précises qui ne peuvent être développées ici ; cependant situer ces problématiques invite à aborder une autre facette des rapports

1. Voir notamment Maurice Tuchman (éd.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*, New York, Abbeville Publishers, 1986 ; Mark Alizart (dir.), *Traces du sacré*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008.

2. Voir Catherine GRENIER, *L'Art contemporain est-il chrétien ?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

entre l'art actuel et le christianisme qui ne réside pas seulement dans le dialogue ou la confrontation avec les artistes, mais interroge également la capacité des lieux de culte à donner place aux œuvres de leur temps comme ils l'ont fait à toute époque.

1. Un débat inscrit dans la durée

Poser la question du rapport à l'art « d'aujourd'hui » au sein de l'espace ecclésial n'a certes rien de neuf ! Sans remonter plus haut, il faut au moins rappeler que le débat a surgi de différentes manières au XIX^e siècle et que, dans les premières décennies du XX^e, le peintre Maurice Denis, refusant les styles historicistes, pouvait affirmer : « Nous sommes, nous, artistes catholiques, de ceux qui ne veulent plus que notre mère l'Église, l'épouse toujours jeune du Christ éternel, s'habille à l'ancienne mode et de façon ridicule chez les mercantis du pseudo-roman ou du pseudo-gothique³ ». Cependant, c'est à une forme plus radicale de rapport à la modernité esthétique qu'invite un de ses anciens disciples des Ateliers d'art sacré, le père Marie-Alain Couturier, lorsqu'il lance un « appel aux maîtres de l'art moderne » (1951). En rupture avec l'héritage de Denis et Desvallières, il ne cherche plus à rénover l'art chrétien, mais à faire travailler les « génies » indépendamment de leur foi : « aux grands hommes les grandes choses », puisque « là où il n'y a pas d'art vivant, il n'y a pas non plus d'art sacré possible⁴ ». À la suite des réalisations d'Assy, d'Audincourt ou de Vence, les dominicains Couturier et Régamey, ainsi que d'autres, proches de la revue *L'Art sacré*, ont ouvert les églises à des artistes tels que Matisse, Léger, Chagall, Rouault, Germaine Richier, dont le Christ souffrant et décharné pour l'église Notre-Dame de Toute Grâce (Assy, 1950) fut à l'origine de la « Querelle de l'art sacré »... Alors que différentes polémiques iconographiques en peinture ou sculpture ont éclaté à propos de l'expressionnisme, l'abstraction⁵, d'abord critiquée comme

3. Maurice DENIS, *Nouvelles Théories sur l'art moderne. Sur l'art sacré, 1914-1921*, Paris, Rouart et Watelin, 1922, p. 257.

4. Voir Françoise CAUSSÉ, *La revue « L'Art Sacré ». Le débat en France sur l'art et la religion (1945-1954)*, Paris, Cerf, 2010.

5. Voir Georges MERCIER, *L'Art abstrait dans l'art sacré. La tendance non-figurative dans l'art sacré chrétien contemporain*, Paris, de Boccard, 1964 ; Jean-Michel LENIAUD, *La Révolution des signes. L'art à l'église 1830-1930*, Paris, Cerf, 2007.

————— *Quelle place pour l'art contemporain dans les églises ?*

un art élitiste et peu compréhensible pour les fidèles ou comme une négation de l'incarnation, s'est inscrite jusque dans un édifice ancien avec les vitraux d'Alfred Manessier pour l'église paroissiale des Bréseux (Doubs, 1948). La méfiance initiale a cédé la place à une fascination à l'égard d'un acte de création détaché des contraintes de la ressemblance formelle et apte à dépasser les apparences sensibles pour atteindre un stade plus essentiel. Les affinités potentielles entre la démarche mystique et le dépouillement de la forme ont favorisé les rencontres autour des œuvres de Léon Zack, Aurélie Nemours, Jean Bazaine⁶... Après des temps plus conflictuels, la diversité esthétique trouve place jusque dans la *Constitution sur la liturgie* du concile Vatican II qui précise que l'art chrétien ne privilégie aucun style pourvu que les œuvres d'art servent les édifices culturels⁷.

Pendant le texte de *Sacrosanctum Concilium* (1963) est porteur d'une double ambition : d'une part il affirme hautement l'accueil de l'art, d'autre part il laisse paraître une forme de défiance envers la prolifération des représentations et les traditions dévotionnelles trop démonstratives. Aussi, la légitimité de la vénération des images est-elle bien sûr rappelée, mais celles-ci doivent être en nombre restreint. Plus profondément, l'esprit du texte est porteur de la réflexion liturgique préparée depuis les premières décennies du XX^e siècle, non seulement en France mais en Allemagne et en Belgique, et mise en place par la réforme post-conciliaire (*Présentation générale du missel romain*, 1969). La constitution sur la liturgie s'intéresse tout particulièrement à la nouvelle configuration de l'assemblée pour une «célébration pleine, active et communautaire» (SC § 21). La disposition doit favoriser cette participation consciente et suppose une concentration visuelle vers ce qui, désormais, doit unifier l'assemblée dans un esprit commun, en accord avec la logique des espaces actifs. Pour signifier la réunion de l'*ecclesia*, la forme se veut tout d'abord enveloppante autour du centre de l'action liturgique, selon un schéma le plus souvent circulaire, dont témoignent les architectures des églises tentes ou en carré, dans l'esprit des pratiques initiées avec les mouvements de jeunesse des années 1920 par le théologien

6. Voir Fanny DRUGEON, « Les abstraits et l'Église catholique en France après 1945 » dans Éric de Chassey (dir.), *La pesanteur et la grâce*, Collège des Bernardins, Paris, DRAGO, 2010, pp. 107-110.

7. *Sacrosanctum Concilium* 1963, chap. VII, § 123 et voir François BOESPFLUG, *Dieu et ses images. Une histoire de l'éternel dans l'art*, Paris, Bayard, 2008, chap. XI, p. 445s.

Romano Guardini⁸. Une mystique du mur vide traduit alors une certaine ascèse propice à l'élévation spirituelle, ce qu'exprime d'une autre manière, l'architecte Le Corbusier dans le cadre exigeant du couvent de La Tourette : « Il n'y aura pas de distraction possible par les images », car dans l'église « c'est avec les autels que le centre de gravité sera marqué⁹ ». En outre, lorsque *Sacrosanctum concilium* espère la « noble beauté plutôt que la seule somptuosité » (SC § 124), le contexte social et artistique des années soixante entend surtout pauvreté et refus du luxe. L'Église post-conciliaire se reconnaît davantage dans l'absence de triomphalisme et l'intériorité de l'enfouissement. L'expérience d'Assy et l'appel aux grands maîtres contemporains ne sont alors pas exempts de toute critique, et le risque de l'église « musée » ou la recherche ostentatoire de la beauté sont soulignés.

2. Le tournant des années 80 : Église et État face à la commande à destination des édifices culturels

Une schématisation trop rapide peut sans doute outrer les transitions, mais il y a bien, au tournant des années quatre-vingt, un double mouvement qui fait évoluer la situation en faveur d'une présence accrue de l'art contemporain dans les églises¹⁰. L'un des aspects tient à la spécificité française du rôle de l'État dans l'entretien des édifices culturels au titre des Monuments historiques¹¹. Or, avec le ministère de Jack Lang à la Culture (1981), cette implication traditionnelle va dépasser l'engagement des inspecteurs des Monuments historiques et des grands maîtres verriers avec lesquels ils travaillaient, pour aller jusqu'à promouvoir une politique volontariste en faveur de la création contemporaine dans les édifices anciens¹². Ainsi de 1982

8. Romano GUARDINI, *L'Esprit de la liturgie*, [1918], trad. fr., Paris, Parole et Silence, 2007.

9. François BIOT, Françoise PERROT, *Le Corbusier et l'architecture sacrée : Sainte-Marie de la Tourette, Éveux*, Lyon, La Manufacture 1985, pp. 92-94.

10. Voir des précisions bibliographiques dans I. SAINT-MARTIN, « Les arts visuels dans l'espace ecclésial : continuité et renouveau depuis Vatican II - Quelques exemples en France », *Théologiques*, n° 2/2009, p. 169-196.

11. Conséquence de la Loi de Séparation des Églises et de l'État et du refus des associations culturelles

12. 1983, création du Fonds de la Commande publique au sein du Centre national des arts plastiques (CNAP).

————— *Quelle place pour l'art contemporain dans les églises ?*

à 1987, Jean Bazaine, Alfred Manessier, Geneviève Asse et Jean Le Moal vont intervenir à la cathédrale de Saint-Dié dans l'esprit d'une abstraction à dimension spirituelle. Puis, le vaste chantier qu'offre la cathédrale de Nevers, dont les verrières avaient été détruites en 1944, certes initié dès les années soixante-dix avec Raoul Ubac, va se poursuivre avec différentes configurations ; Gottfried Honegger, Claude Viallat, Jean-Michel Alberola et François Rouan vont s'y succéder¹³. La diversité de ces interventions ayant suscité des critiques sur l'absence d'unité esthétique, par la suite, de grandes réalisations furent confiées à un seul artiste, à l'instar de l'expérience magistrale de Pierre Soulages à Conques (1994), ou encore du jeu sur le relief d'un quasi vitrail « sculpture » de Robert Morris à la cathédrale de Maguelonne, des cives colorées de David Rabinowitch à Digne, ou des formes géométriques alternant avec l'iconicité de l'écriture dans les verrières de Jan Dibbets à Blois (2000), pour ne citer que quelques cas célèbres, bien mis en valeur par les expositions et études du Centre international du vitrail¹⁴. Si, lors de ces grandes réalisations des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, le dialogue avec les affectataires s'est déroulé de façon très variable, l'initiative appartenant clairement aux responsables du ministère de la Culture, le monde ecclésial n'a pas été totalement étranger à ces débats. Afin d'accompagner la réforme liturgique et de tisser des liens entre différents partenaires, une publication du Comité national d'Art sacré avait pris la relève de la revue *L'Art sacré* (arrêtée en 1969), entre 1975 et 1983¹⁵. Brièvement interrompue, elle reparait en 1984 sous le nom de *Chroniques d'art sacré*. La très grande qualité¹⁶ des dossiers présentés témoigne de l'intérêt de certaines instances de l'Église de France pour des sujets qui interrogent à nouveau la place du visible et du sensible au sein du sanctuaire. Dans les mêmes années, les discussions autour de la construction de la cathédrale

13. Voir l'ouvrage paru pour l'inauguration, Jean de Loisy (dir.), *L'affaire des 1 052 m², les vitraux de la cathédrale de Nevers*, Dijon, Presses du réel, 2011.

14. *Les couleurs du ciel. Les Vitraux de création au XX^e siècle dans les cathédrales de France*, exposition Centre international du vitrail, Chartres, éd. Gaud, 2002 ; Jean-François Lagier, dir. *Lumières contemporaines. Vitraux du XXI^e siècle et architecture sacrée*. Chartres, éd. Gaud, 2005.

15. *Espace, église, arts, architecture*, à l'initiative de Renée Moineau, secrétaire générale du CNAS.

16. Cependant le nombre d'abonnés reste modeste, aussi la revue, interrompue en 2007, a laissé place au site internet et bi-média Narthex inauguré en 2009.

d'Évry donnent lieu à un colloque sur le « retour du monumental » (1989) tandis que le temps de la « Nouvelle évangélisation » signe un renouveau de visibilité dans le catholicisme. Cependant une forme de partage des responsabilités a pu privilégier, notamment dans le cas des cathédrales¹⁷, les choix du monde de la culture pour ce qui relevait du clos et du couvert, alors que l'aménagement intérieur, et bien sûr la question du mobilier liturgique, reste de la responsabilité des diocèses. En cela, les œuvres de Goudji ou de Kaepelin ont montré un attachement nouveau à des matériaux nobles et à une iconographie soucieuse de mettre en valeur les symboles du christianisme antique.

Toutefois, un intérêt croisé pour les interventions artistiques ne suffit pas à garantir l'accord d'une rencontre et des débats ont pu éclore au fil des années. Ainsi le parti pris dépouillé de Soulages à Conques a-t-il suscité, à l'époque de sa mise en place, des interrogations, même si les regards furent ensuite sensibles aux effets de la lumière sur le grain très particulier du verre translucide (et non transparent selon un choix spécifique de l'artiste) qui offre de subtiles variations colorées au fil des heures¹⁸. Son entreprise a pu être qualifiée de cistercienne dans une église qui ne l'était guère, sans doute parce que les choix qui ont présidé à la mise en œuvre n'avaient pas été suffisamment explicités auprès des communautés qui étaient amenées à les recevoir. D'autres tensions sont apparues au cours des différentes étapes du chantier de la cathédrale de Nevers. Alors que la fragmentation de l'image et le jeu de références iconographiques par l'insertion de vitraux anciens a séduit dans l'intervention de Jean-Michel Alberola, le choix de Claude Viallat, qui a conservé son motif personnel en l'inscrivant dans l'édifice, a pu déconcerter. Cependant les critiques ont pu aussi être sensibles à la modulation colorée de l'espace qui en découlait et à l'effet de « mur de pierres précieuses » qu'offre cette évocation de la Jérusalem céleste. Il reste que la principale opposition – il n'est pas indifférent de le rappeler – repose sur des aspects tant esthétiques que théologiques et fait entendre la position de l'évêque. Mgr Moutel a estimé le projet de Markus Lüpertz (1993) qui proposait, pour la baie consacrée à la Genèse, sur un simple verre blanc, le tracé noir d'une silhouette d'homme avec une tache orange pour la tête, dans un graphisme haché et

17. Voir Bruno FOUART, avec la collaboration d'Emma LAVIGNE, « La cathédrale au XIX^e siècle, décadence ou résurrection? », *Vingt siècles en cathédrales*, Monum, 2001, pp. 83-103.

18. Voir Christian HECK, *Conques : les vitraux de Soulages*, Paris, Seuil, 1994.

————— *Quelle place pour l'art contemporain dans les églises ?*

brutal¹⁹, incompatible, par sa vision tourmentée, avec le sens de l'espérance chrétienne. Une plus grande concertation avec l'artiste, loin d'être indifférent à l'approche spirituelle, aurait sans doute pu être tentée, mais la pesanteur des commandes institutionnelles (sans négliger les problèmes linguistiques) ne l'a pas permis. Ce cas de conflit témoigne *a contrario* de l'implication des autorités civiles et religieuses dans ces choix. Progressivement, les Commissions Diocésaines d'Art Sacré (CDAS) ont pu s'insérer dans une forme de partenariat entre les choix du ministère de la Culture et ceux des affectataires des lieux afin de faire entendre la diversité dans un processus de commande dans lequel l'État demeure maître d'œuvre.

Parmi bien des exemples de collaborations, le cas de l'intervention d'un maître de la sculpture contemporaine tel que Sir Anthony Caro révèle une situation complexe. Inaugurée en octobre 2008, cette commande de la Délégation aux arts plastiques supposait de repenser totalement l'ancien chœur gothique de l'église Saint-Jean-Baptiste de Bourbourg (près de Dunkerque) en partie détruit en 1940. La proposition d'esprit conceptuel portait initialement sur un mémorial en l'honneur des victimes de guerres. L'initiative de la CDAS de Lille a permis d'infléchir en partie un projet qui risquait de s'orienter vers un espace de type muséal dédié au seul souvenir des morts. Sans parvenir à obtenir la réunification de l'espace intérieur, puisque le chœur demeure isolé de la nef par une paroi de verre, elle a pu cependant rappeler, au nom de la permanence de l'affectation culturelle, le sens de l'édifice et de ce qui y est célébré. Un cahier des charges a précisé le souhait d'une orientation baptismale de ce lieu honorant le passage de la mort à la vie. Une commande de mobilier liturgique a été jointe à la conception globale. L'artiste a ainsi travaillé sept ans dans un dialogue réel avec les responsables de la commission d'art sacré. Il a su intégrer son travail à la dimension culturelle, tout en jouant très librement, pour ces monumentales sculptures d'acier et de terre cuite, sur les matières et les formes avec le thème de l'eau et de la création du monde. Le « chœur de lumière » entend s'adresser à tout visiteur, croyant ou incroyant²⁰, cette création conceptuelle autour d'un baptistère peut inviter les amateurs d'art contemporain à s'interroger sur sa place et son sens

19. Anne-Marie CHARBONNEAUX et Norbert HILLAIRE, *Architecture de Lumière. Vitraux d'artistes 1975-2000*, Paris, Marval 2000, pp. 141-143.

20. Voir Anne da Rocha CARNEIRO, « Moment de création. Résurrection à Bourbourg, le "Chœur de lumière" d'Anthony Caro », *Arts sacrés*, n° 8, 2010, pp. 70-73.

ŒUVRE OU CRÉATIVITÉ ? ————— *Isabelle Saint-Martin*

en ce lieu ; elle peut aussi certainement surprendre et perturber les habitudes visuelles dans une architecture gothique comme y invitent ces rencontres entre patrimoine et création. La fusion du passé et du présent s'est réalisée d'une autre manière dans la même région, à l'initiative du diocèse, avec l'achèvement de la cathédrale Notre-Dame de la Treille à Lille. Commencée au milieu du XIX^e siècle et inachevée avant 1905, elle a présenté longtemps une façade aveugle. Le projet de Pierre-Louis Carlier et Peter Rice, inauguré en 1999, propose une clôture en marbre translucide dans laquelle s'inscrit une rosace de Kijno et un magnifique portail en bronze sculpté par Georges Jeanclos (1933-1997). Dernier grand œuvre de ce sculpteur de culture juive, fortement imprégné par les spiritualités de l'Inde et du Japon, cette résille associe les symboliques eucharistiques des ceps et de la vigne à celle de l'enclos marial. Les figures sculptées en émergent comme surgissant de la matière à l'instar d'une ébauche qui conquiert son autonomie dans le jeu des formes. L'aspect lisse et lumineux de la façade met en valeur ce grand porche ouvragé, témoignant de l'achèvement d'une cathédrale à l'aube du XXI^e siècle avec des contrastes stylistiques et temporels qui sont le lot de ces constructions étalées à travers les siècles. Elles appellent le spectateur à parcourir visuellement différentes époques tout en s'inscrivant dans une succession des regards sur ces œuvres à plusieurs voix.

3. Artistes et fidèles : commandes et réception

Échelonnées des années quatre-vingt à nos jours, puisque l'installation finale des vitraux de Nevers est inaugurée en ce printemps 2011, ces grandes commandes destinées à des édifices prestigieux ne doivent pas faire oublier la réalité des lieux plus modestes dans lesquels les CDAS sont également confrontées à des questions de restauration susceptible de faire appel à des artistes d'aujourd'hui, comme bien souvent à la nécessité de croiser les financements et les prises de décision avec la commune ou la région. L'implication des fidèles pour ces églises paroissiales est souvent plus grande que pour les cathédrales et la question du dialogue avec les communautés s'y pose avec acuité. Elle invite à confronter le jugement du critique d'art, de l'historien du religieux ou des autorités avec le vécu des fidèles, l'accueil et la réception des œuvres par ceux qui vivent la liturgie en ces lieux. Quelques exemples ayant suscité un débat plus ou moins vif en donnent un aperçu. Ainsi en est-il des vitraux de l'église Saint-Sulpice de Varennes-Jarcy réalisés par

————— *Quelle place pour l'art contemporain dans les églises ?*

Carole Benzaken (née en 1964, prix Marcel Duchamp, 2004, Musée national d'art moderne). Sélectionné par une commission composée de la CDAS et des instances communales, ce projet a fait l'unanimité. Pourtant l'artiste à laquelle il était demandé de rappeler le sujet d'un vitrail du XVI^e siècle sur le thème de l'arbre de Jessé, désormais déposé au musée de Cluny, mais qui avait fait la gloire de cette petite église rurale, choisit une variation du motif qu'elle travaillait alors, les tulipes. Ce choix a surpris et une recherche a été demandée à l'Inventaire du Patrimoine afin de savoir si ce motif floral était déjà apparu sur des vêtements liturgiques²¹. Or, la réalisation n'est pas aussi éloignée qu'il pourrait paraître de la commande : parmi la profusion florale, la fleur coupée, qui surgit derrière l'autel, évoque à la fois la tige (de l'arbre de Jessé) et le calice du sacrifice témoignant d'une réelle perspective spirituelle²². Toutefois, la généalogie de Jessé vise à inscrire le thème dans une histoire, scandée par une succession de générations, et pas seulement à en faire un hymne à la vitalité du monde. Des critiques n'ont pas manqué de déplorer la disparition du sujet principal, mais d'autres retiennent surtout l'explosion de lumière, les teintes dominantes accordées subtilement selon les parties de l'église et l'abondance de couleurs qui chantent la gloire du créateur. La sensualité et l'éclat de ce parti pris coloré, parfaitement mis en valeur par le travail du maître verrier²³, ont séduit les habitants de la commune comme les visiteurs occasionnels.

Il serait ainsi faux d'opposer une modernisation subie par le biais de la commande publique à une frilosité des instances religieuses. Les relations actuelles valorisant une concertation en amont des projets font apparaître des relations bien plus complexes dont on relèvera à titre d'exemples quelques cas, allant d'un programme iconographique encore très classiquement maîtrisé par un clerc, à une forme de négociation subtile avec les paroissiens.

En effet, à côté des interventions abstraites telles le verre rouge sélénium d'Aurélié Nemours au Prieuré de Salagon (2000) ou les percées du bleu de Geneviève Asse (Notre-Dame-de-Lamballe, 1995-2004), il existe encore, ou à nouveau, des réalisations majoritairement figuratives. Sans doute parce que, au tournant du XXI^e siècle, peut être dépassée, d'une certaine manière, une opposition réductrice

21. Laurence de Finance, chargée de cette recherche à l'Inventaire général a pu en attester.

22. Christelle LANGRENÉ, *Benzaken à Varennes-Jarcy*, Paris, Ereme, 2004.

23. Maître verrier Gilles Rousvoal, ateliers Duchemin.

ŒUVRE OU CRÉATIVITÉ? ————— Isabelle Saint-Martin

entre une figuration qui ne serait que contrainte de la mimésis et un art abstrait qui ne serait que pure créativité. Qu'il puisse exister des conformismes et des formules répétitives dans l'abstraction apparaît déjà dans certaines critiques des années cinquante à l'encontre d'effets de « décor » séduisants mais parfois peu inventifs. Tandis que le parti pris de la figure peut aussi exprimer une relecture du réel dans laquelle s'expriment pleinement la vision et les capacités créatives de l'artiste. L'iconographie tout à la fois classique et profondément originale des baies de Notre-Dame-de-Talant (Côte d'Or) réalisées par Gérard Garouste (1998) en témoigne. Dans le style pictural qui lui est propre, l'artiste a suivi un véritable programme typologique exaltant un hymne marial accompagné d'une évocation des femmes de la Bible, fondée sur une lecture théologique inspirée par l'abbé Ladey, membre de la commission diocésaine d'art sacré de Côte d'Or. L'œuvre a été commandée par la commune avec l'aide du Conseil général, de la DRAC et de la Délégation aux arts plastiques (DAP, ministère de la Culture) ainsi que du mécénat de la Fondation Gaz de France, mais la personnalité de l'abbé Ladey et ses liens avec les artistes ont pesé dans la sélection des œuvres et dans le choix d'un programme conçu spécifiquement pour l'église du lieu.

Dans un autre esprit, deux réalisations parisiennes, l'une majoritairement commandée par le ministère et la Ville de Paris (Buraglio à Saint-Germain des Prés), l'autre relevant du diocèse avec une forte implication de Mgr Lustiger, donnent lieu à des formes de rencontre originales. L'intervention de Pierre Buraglio²⁴ dans la chapelle Saint-Symphorien (église Saint-Germain-des-Prés, Paris, 1990-91) se conçoit moins comme un ajout d'œuvres nouvelles que comme une conception plastique d'ensemble. Une manière de signifier l'espace qui se veut d'abord en retrait et en retour à la vérité des matériaux, de pierre et de bois, rendus au jeu de la lumière d'un vitrail quasi monochrome. Il n'est pas jusqu'à la croix murale qui apparaisse comme un signe en creux, mince filet légèrement décalé pour attirer le regard sans le capturer. Posés sur le mur nu, des carreaux de céramiques forment un chemin de croix dans lequel se lit une réminiscence de Matisse ainsi que le souvenir d'anciennes figurations de la Passion jusqu'à qu'un hommage au *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch. Première réalisation de l'artiste au sein d'un espace culturel, à la demande majoritairement de responsables laïcs, elle conduira à d'autres commandes émanant des instances religieuses, notamment l'aménagement de l'oratoire du Carmel de Lisieux (2004). À tel point

24. Voir Pierre WAT, *Pierre Buraglio*, Paris, Flammarion, 2001.

————— *Quelle place pour l'art contemporain dans les églises ?*

que Buraglio – un des rares à intervenir aujourd'hui dans des lieux de culte en acceptant de se dire croyant, alors que nombreux sont ceux qui tiennent à rappeler leur agnosticisme tout en appréciant ce type de commande – précise qu'il ne souhaite pas « devenir le Maurice Denis du XXI^e siècle²⁵ ». Reste que l'immense croix en creux, signe à la fois très présent et discret, fait écho dans sa simplicité avec la croix de lumière, manifestation forte mais aérienne, que retient dans un espace qui sait jouer de sa forme cubique et ramassée pour assumer visibilité et convivialité, l'église Notre-Dame-de-l'Arche-d'Alliance (1998, Paris, 15^e). Derrière une résille métallique composant une forme de narthex, parti pris d'Architecture Studio, l'édifice emblématique des choix de Mgr Lustiger relit à sa manière les réflexions post-conciliaires sur l'assemblée enveloppante, même si la place de l'autel demeure avancée sur un de côtés. Dans cette conception architecturale subtilement dépouillée, les vitraux n'étaient pas prévus. C'est à la demande des paroissiens que deux grandes baies ont été ajoutées pour apporter non seulement une atmosphère plus chaude et colorée, mais aussi, par le choix figuratif, un écho symbolique et narratif au vocable de l'église. La réalisation a été confiée à un artiste issu du pop art, Martial Raysse, qui en larges aplats de couleurs vives cernés d'un épais contour noir, présente la double thématique de l'Alliance : la Visitation d'un côté, et David dansant devant l'arche, de l'autre. Le traitement de la danse, à la fois onirique et sensuel, ouvre un parallèle visuel avec le geste presque dansant des deux femmes dont les mains se joignent, tandis que l'enfant tressaute dans le sein d'Élisabeth. Le jaune citron du visage de Marie exprime l'intensité spirituelle, à la manière des fonds or ou des auréoles, sans souci de naturalisme dans le traitement de la silhouette, dont la couleur subjective s'impose visuellement dans l'espace. La saturation et la vivacité des effets colorés ne sont pas au goût de tous, elles apportent cependant une indéniable qualité à l'atmosphère lumineuse de cet espace cubique aux lignes sobres. Les choix du diocèse ne le cèdent ici en rien, pour l'exigence artistique et l'appel aux réalisations contemporaines, à ceux de la commande publique. Faut-il interpréter ces options, auxquelles il faudrait ajouter par exemple le débat autour de la croix de Nicolas Alquin²⁶ à Notre-Dame d'Espérance (Paris, 11^e) – dont la poutre horizontale, absente, est à saisir virtuellement par le spectateur qui s'engage ainsi

25. Entretien avec Pierre Buraglio, février 2003.

26. Voir Paul-Louis RINUY, « Une croix pour l'espérance », *Chroniques d'Art sacré*, 2003, n° 75, p. 30.

ŒUVRE OU CRÉATIVITÉ? ————— Isabelle Saint-Martin

spirituellement à la suite du Christ, dans un chemin d'espérance – comme un signe d'aliénation de la part des paroissiens ayant adopté ces projets? Les instances ecclésiales préféreraient-elles une forme de suivisme plutôt que le risque d'une accusation de ringardise²⁷? Il y a dans ces débats des partis pris profondément divergents sur les différentes formes de l'art contemporain. Cependant bien des exemples prouvent l'importance du travail de concertation entre les fidèles et l'artiste, sans exclure les cas de conflits ou les contrastes entre réussites et échecs. Ainsi, l'église de Saint-Prim (Isère, 1999-2004) devant être repeinte, les paroissiens et la mairie sollicitent le conseiller aux arts plastiques de la Drac qui les oriente vers un projet de réaménagement plus ambitieux. Confiée à Claude Rutault, cette commande publique, financée par le ministère de la Culture, la DRAC, le conseil régional Rhône-Alpes, le conseil général de l'Isère, la paroisse et la mairie, conduit à une rénovation totale de l'intérieur de l'église, selon le principe spécifique de la « définition-méthode » de l'artiste²⁸, sans ajout de vitraux mais avec des stores de couleurs vives qui modulent la lumière. Toutefois les paroissiens souhaitaient conserver les statues sulpiciennes des saints qui rythmaient autrefois le parcours du lieu de culte. Si le groupe de la Sainte Famille (XVII^e siècle) est bien préservé et mis en valeur, en revanche l'artiste n'accepte de conserver les autres statues que recouvertes d'un drap blanc qui leur confère une allure fantomatique, sur des niches au fond de l'église. S'il est difficile d'affirmer que cette solution respecte la demande, au moins n'est-elle pas destructrice, comme le furent nombre d'interventions dans les années soixante-dix. Si l'atmosphère de cette petite église, à la fois sereine et lumineuse, est totalement transformée et ouvre une nouvelle circulation du regard dans l'espace, la conception du mobilier liturgique paraît plus pauvre. Le petit autel circulaire évoque davantage un modeste bureau que le point focal de la cérémonie qui oriente la destination cultuelle de l'édifice. Reconnaître cet aspect, moins heureusement intégré à l'ensemble, n'empêche pas de constater que les fidèles se sont approprié une rénovation qui, sans destruction irréversible, donne une vie nouvelle à l'édifice, comme en témoignent les demandes de mariage et de baptême accrues dans cette commune. Faut-il y voir une frivolité

27. Voir Christine SOURGINS, *Les mirages de l'art contemporain*, Paris, La Table ronde, 2005.

28. Claude RUTAULT, *Définitions-méthodes, le livre, 1973-200*, Paris, Flammarion, 2000; *Saint Prim. 1999-2007*, textes de Claude RUTAULT et Marc CHAUVÉAU, Paris, Éditions des Cendres, 2008.

————— *Quelle place pour l'art contemporain dans les églises ?*

esthétique qui favorise un nomadisme paroissial ? Mais pourquoi faudrait-il reprocher aux fidèles d'attacher de l'importance au lieu dans lequel prend place un rite qui ordonne le sens de leur existence ?

Sans gommer la singularité de chaque cas, ces exemples permettent de mesurer de diverses manières les formes de présence de l'art contemporain dans les églises, en limitant l'approche aux installations pérennes. La question des expositions temporaires, qu'il s'agisse des « Nuits blanches » ou des présentations estivales, pour importante qu'elle puisse être dans une analyse globale du face à face entre l'art et l'Église, ne relève pas de la même problématique et n'engage pas de la même manière la vie des édifices. Certes les situations relevées ne masquent pas la variété des appréciations voire des polémiques, mais elles témoignent de multiples dynamiques de rencontre dans lesquelles les instances ecclésiales ne se limitent pas à l'acceptation passive des orientations de la commande publique. Loin d'une synthèse qui demanderait une plus vaste étude, trois remarques peuvent être dégagées sur le statut de ces œuvres, les liens entre le passé et le présent qu'elles suggèrent, et l'intérêt des artistes pour cette relation.

Dans la majorité des cas évoqués, les interventions contemporaines touchent à la conception d'ensemble du bâtiment, qu'il s'agisse de l'architecture intérieure, du vitrail, dont le statut spécifique engage à la fois la clôture de l'espace et sa qualité lumineuse interne, ou du mobilier liturgique essentiel à la cérémonie. Il faudrait certes prolonger le regard²⁹ vers d'autres œuvres d'art, au sens d'une commande spécifique venant prendre place dans le cadre de l'église ; mais sans être absentes, ces réalisations sont loin d'être majoritaires dans les relations des CDAS avec les artistes³⁰. L'attachement principal se porte sur l'aménagement général de l'espace. Cette économie des interventions s'inscrit dans les formes d'adaptation de la réforme liturgique. Si une première lecture des suites du concile Vatican II avait pu conduire à y déceler l'appel à une sorte de carême esthétique, réaffirmer l'intérêt de donner à voir ouvre la voie à de nouvelles relations avec les artistes, sans négliger les dispositifs

29. C'est une autre approche qui interroge plus directement la place des dévotions et des représentations.

30. Voir François BOESPFLUG, « Sur l'image d'art chrétien aujourd'hui et demain. Libres propos, convictions et incertitudes », *Communio*, 2003-4, pp. 15-36.

esthétiques et sensoriels dans lesquels le rite se déploie, mais sans exclure une attitude mesurée à l'égard des formes de concurrence visuelle avec l'essence de la liturgie.

Un autre aspect de ce dialogue avec l'art d'aujourd'hui interroge la compatibilité entre patrimoine et création, passé et présent. Certaines démarches radicales dans l'art contemporain peuvent être tentées de refuser cette confrontation, d'affirmer la seule valeur du présent, sans liens possibles avec l'approche patrimoniale, comme ce fut dit parfois avec force dans les années récentes. Or, la rencontre suscitée par la politique du ministère de la Culture a aussi mis en évidence des formes d'éclairage mutuel. On peut certes y voir exclusivement une captation d'héritage et de notoriété profitant de l'intérêt du public pour le patrimoine, afin de le gagner progressivement à l'art contemporain moins bien accepté. Pourtant l'effet joue également à l'inverse : les admirateurs de Caro découvrent le gothique d'une autre manière, la lumière d'un vitrail abstrait peut éveiller des qualités particulières de la pierre... Aussi certains artistes actuels sont-ils particulièrement sensibles à l'intérêt d'intégrer leurs réalisations à un ensemble sédimenté par les siècles et non de l'imposer au regard, sans se soucier de ce qui les a précédés. À cet égard, la toute récente intervention d'Imi Knoebel à Reims est révélatrice. La commande a une valeur hautement symbolique puisqu'elle place les vitraux³¹ d'un artiste allemand dans l'abside de la cathédrale de Reims pour son 800^e anniversaire. Invité à se situer de part et d'autre de l'œuvre de Chagall achevée en 1974, Knoebel conserve le parti pris non figuratif qui est le sien et fait le choix d'une fragmentation colorée entrelaçant des aplats de bleu, de rouge, de jaune et de blanc. S'il peut y retrouver ses propres jeux de références à Malevitch ou à Mondrian, il offre surtout un écho lumineux avec les fenêtres hautes et s'inscrit plastiquement dans les tons des vitraux du XIII^e siècle en valorisant le langage de la couleur afin de créer, selon les mots de l'artiste, une symbiose entre l'ancien et le nouveau.

Inauguré en juin prochain, ce dernier exemple souligne, comme bien des précédents, l'intérêt d'artistes de renommée internationale (Knoebel né en 1940, élève de Beuys, est sans doute moins connu du grand public français, mais jouit d'une grande notoriété) pour des commandes qui supposent pourtant une forme de contrainte et, à tout le moins, de rencontre avec l'espace ecclésial. Or, c'est de la qualité de cette rencontre, et d'une capacité tant à écouter qu'à entrer dans une appréhension globale du lieu, que risque de dépendre la

31. Réalisation des ateliers Simon Marq de Reims et Duchemin de Paris.

————— *Quelle place pour l'art contemporain dans les églises ?*

réussite de l'insertion de l'œuvre contemporaine. Quels qu'en soient la contrainte ou le défi, l'intervention au sein d'une cathédrale, ou même d'une plus modeste église paroissiale, ouvre une dimension que ne possède pas une galerie ou une exposition internationale. Elle permet une relation à l'histoire, à la pluralité des temporalités, et offre l'occasion de se confronter aux maîtres du passé dans une forme de durée, qui peut certes être relative, mais échappe en partie aux fluctuations du système marchand. En retour, il ne s'agit pas pour l'édifice, ancien ou contemporain, qui les reçoit d'accueillir un décor quelconque, mais une œuvre qui se déploie dans une dimension spirituelle même lorsqu'elle s'exprime *a priori* hors du cadre d'une religion instituée. Elle est alors perçue par les regards croyants ou incroyants dans l'espace de l'église avec laquelle elle entre en relation étroite. Saisi par l'intensité du rouge sélénium des vitraux d'Aurélien Nemours, l'artiste Gottfried Honegger, l'exprime au plus haut point :

« Tu es persuadée que la beauté est un esprit, une force éthique. Une force qui est l'oxygène de l'homme. Dans la cathédrale de Salagon, tu as donné à la couleur la lumière de l'espoir. Là les aveugles retrouvent la vue. Dans cette cathédrale, grâce à ton œuvre, les non-croyants découvrent le mystère de l'éternité³². »

Isabelle Saint-Martin est maître de conférences à l'École pratique des Hautes Études (EPHE, sciences religieuses). Ses recherches portent sur les relations entre le christianisme et les arts visuels (XIX^e-XXI^e siècles). Elle a récemment publié « Art et liturgie aujourd'hui : à propos de six récentes églises parisiennes (1997-2005) », *Revue de l'histoire des religions*, n° 227-1, 2010, pp. 127-146 et co-rédigé avec I. Genyk et M. Uhl, *De l'ar[t]chitecture en milieu hospitalier*, Buraglio, Pistoletto, Spalletti. *Art contemporain, mort et spiritualité dans l'hôpital actuel*, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2010.

32. Cité par Paul-Louis RINUY, « Le vitrail contemporain, splendeur et gratuité », dans *Lumières contemporaines*, *op. cit.*, p. 13.

Jérôme THÉLOT

La vérité selon la photographie

Pour servir d'illustration aux analyses proposées ici, considérons d'abord le visage de Baudelaire tel que Nadar l'a photographié en 1862. Devant ce visage, il est loisible de poser la question de la vérité selon la photographie, et cette question se formule comme suit : quel est le rapport entre cette image, cet ensemble de noirs et de blancs, cette surface plate de valeurs sombres et claires, – et *Les Fleurs du Mal*, et *Le peintre de la vie moderne*, et *Le Spleen de Paris* ? Puis, pour servir d'épigraphe accompagnant cette image, et pour introduire à la question de l'adéquation entre la représentation photographique et l'être qu'elle représente, voici un propos de Jean Paulhan, dont Gérard Macé a fait l'épigraphe d'un beau livre : « Il faut avertir dès maintenant nos petits-fils que nous n'avons rien de commun avec les tristes images qu'ils garderont de nous¹. » Baudelaire, de même, *il faut en avertir nos contemporains, n'a rien de commun avec cette image que nous avons gardée de lui.*

À supposer, en effet, qu'un poète soit un individu *réel*, c'est-à-dire un individu vivant, souffrant, se réjouissant, éprouvant sa vie comme intériorité, et à supposer qu'il soit, puisque poète, quelqu'un en qui cette vie s'accomplit en paroles, quelqu'un dont l'émotion se produit en diction, alors, certes, une photographie d'un poète, aussi vériste qu'on la voudra, ne peut qu'ignorer ce qu'elle prétend représenter : car rien dans l'image photographique ne demeure ni ne peut demeurer de la jouissance du vivant, rien de sa souffrance, rien de sa

1. G. MACÉ, *La mémoire aime chasser dans le noir*, Paris, Gallimard, 1993, p. 13.

joie ni de sa douleur n'y apparaissent et ne peuvent y apparaître. Du coup, qu'atteignons-nous du grand poète sur cette photo de Nadar? Et qu'y reste-t-il de ce en vertu de quoi *celui-ci* fut un poète? *Rien*, car rien de la vie et rien de la parole n'est visible en pareille image. Si bien qu'il y a là une sorte de scandale et au moins une énigme quant au supposé «vérisme» de la photographie, et la question se pose de la sorte de vérité qui s'y produit.

Or il se trouve que Baudelaire a soutenu lui-même ces premières propositions. Et ce qui est remarquable, c'est qu'il les a soutenues non pas littérairement, non pas dans sa critique discursive du phénomène photographique, mais par le *dedans* de l'image, ou, plus précisément, par le *dedans d'une* image singulière. Pensons en effet à un autre portrait réalisé par Nadar – celui qu'on date de 1854 – où le rendu est flou, où le sujet photographié est donc trouble, où il faut croire que Baudelaire *a bougé* au moment de la pose : il convient de surinterpréter ce flou, ce bougé, et de décider que le poète cette fois-ci n'a pas consenti aux sommations, aux réquisitions «véristes» de l'instrumentation photographiques (encore que Nadar fit son possible pour restituer dans ses images quelque chose de l'intériorité de ses modèles), et il convient donc de prétendre que les valeurs baudelairiennes (l'imagination comme reine des facultés, le culte des images comme primitive passion, la célébration du grand art comme témoignage de l'absolu, et la *mimésis* spiritualiste comme sotériologie) ont cette fois refusé tout accord avec les valeurs photographiques (vérisme, prolifération objective des détails, copie indicielle du modèle, exactitude de la figuration). Ce portrait que Nadar aura cru raté, Baudelaire aura pu le juger singulièrement réussi : il chiffre la résistance du poète devant le photographique, et au moins pose-t-il dans l'image elle-même la question par excellence de cette sorte de vérité qu'on nomme photographique.

1. Deux préalables

Il faut d'abord élucider deux préalables, dont le premier est enveloppé dans le mot «selon» («La vérité *selon* la photographie»), et le second dans le mot lui-même de «photographie».

Selon signifie «conformément à», «sur le modèle de», avec cette nuance que la manifestation considérée ne peut qu'obéir à la loi qui la conditionne. Parler de vérité *selon* la photographie, c'est faire remarquer que le phénomène du vérisme en lui-même et comme tel n'est pas susceptible d'être atteint absolument : c'est seulement *un certain* vérisme, *selon* sa condition photographique, que la photo donne à connaître. Mais le vérisme, qui n'apparaît pas autrement

que sous les conditions auxquelles à chaque fois il obéit – qui ne se donne, nécessairement, que dans des images – porte une essence métaphysique, et parler de vérité *selon* la photographie, ce ne peut être que viser le contenu et la teneur métaphysiques de cette essence. *Ce que donc nous cherchons présentement, c'est à rendre intelligible la sorte de métaphysique dont la photographie, en tant qu'elle conditionne un certain vérisme, est porteuse.*

On comprend par conséquent que ce dernier mot de «photographie» demande lui aussi à être élucidé. Car s'il est vrai qu'existe un vérisme qui ait la «photographie» pour détermination conditionnelle, c'est pour autant que ce mot, «photographie», désigne non pas une image ni une classe d'images, ni même la totalité des images produites et productibles de l'histoire entière de la «photographie», mais un modèle, quelque chose comme un schème structural de production imageante. La réflexion ne peut donc porter sur aucune photographie particulière, ni sur aucune œuvre de photographe, tant sont diverses et incomparables les façons de faire de la photo, tant sont nombreuses et innombrables les clichés pris par le monde, multiples les usages et imprévisibles les activités photographiques. Il y a trop de photographies par le monde, trop de photographes, trop de reproductions photographiques d'images non photographiques, il y en aura trop demain et beaucoup trop après-demain et toujours désormais, pour qu'on puisse dorénavant parler de «la» photographie. Ce mot de «photographie» doit donc désigner, en amont de ces photos particulières qui existent et qui peuvent exister, la condition de possibilité elle-même de toute photo, rigoureusement sa condition transcendante à laquelle elle doit d'être ce qu'elle est. Autrement dit, la pensée qui cherche ce qu'il en est du vérisme tel que la photographie le met en œuvre, et ce qu'il en est de la métaphysique véhiculée ou inventée par le modèle photographique, cette pensée interroge non pas des produits mais leur mode de production, non pas des phénomènes photographiques mais le comment de leur apparition – ce qu'on peut nommer non *la* photographie, mais *le* photographique.

2. Deux exemples « proto-photographiques »

En ce point il sera utile de faire valoir la teneur métaphysique *d'autres* vérismes historiquement fondateurs, plus anciens que le photographique, et tels qu'on comprendra par comparaison en quoi au juste celui-ci se distingue.

Considérons une image du premier réalisme «moderne», un tableau de la Renaissance flamande, disons d'un collaborateur ou

La vérité selon la photographie

d'un disciple de Van Eyck, qui aura été peint, disons, entre 1390 et 1440, au moment de « l'invention du réalisme » par les Primitifs flamands de la première génération, ce réalisme de Jacques Daret, de Van der Weyden ou de Petrus Christus. Ceux qui aiment la photographie comme ceux qui la détestent sont redevables, qu'ils le sachent ou non, à cette peinture inaugurale et aux propositions qu'elle a développées, sur l'horizon desquelles est apparu plus tard le vérisme photographique. Cette peinture des Primitifs flamands, que son réalisme distingue de l'art médiéval, on peut vouloir la désigner comme une *proto*-photographie, tant y sont exactement reproduites les apparences extérieures, tant y sont fidèles à leurs référents les formes et les couleurs de sa figuration. Il y a là un achèvement déjà parfait du projet naturaliste qui sera celui de la photographie : voici, sur un rebord de fenêtre, de petites grenades on ne peut plus semblables aux fruits du monde, voici sur un banc de bois précisément identique aux bancs des maisons bourgeoises en Flandres au XV^e siècle une carafe en verre, dont on n'en conçoit pas de différentes dans les verreries d'Europe, et voici sur un dressoir un chandelier en laiton, qu'on reconnaît pour du laiton, avec ses trois branches et sa bougie éteinte, comme on sait, dont la mèche est conforme aux bougies connues, enfin voici la cruche sur le dallage du sol, et le plat d'étain aux belles lueurs assourdies – et tous ces objets silencieux ressemblent à s'y méprendre aux objets du monde sensible, ils sont la copie scrupuleuse de leurs apparences quotidiennes.

Mais ce réalisme des Primitifs flamands, nous ne savons plus guère aujourd'hui de quelle audace des peintres il témoignait, ni quelle surprise il provoqua chez les spectateurs de l'époque. On n'avait jamais vu alors ce que maintenant nous ne savons plus y voir : la Vierge habillée à la mode du temps, toute contemporaine, toute conforme à une demoiselle de chaque jour, avec ce costume caractéristique de l'habit d'alors dans l'aristocratie bourguignonne. Quant à son Fils, certes il n'y avait pas dans la Judée de son temps de livre analogue à celui qu'on lui voit lire, et ce gros volume sur ses genoux est un équivalent soigneusement reproduit des livres nouveaux qu'on s'appliquait à faire dans ce XV^e siècle. Oui, en première approximation, il semble légitime de désigner ces tableaux comme des *proto-photographies* : même la lumière y est déposée avec tant de « naturel » qu'on la reconnaît comme à peu près identique à la lumière du monde ; il semble légitime de voir ces tableaux comme des photos *d'avant* la photographie – sauf qu'il y a, cependant, tout autre chose.

Il y a, en l'occurrence, un réalisme *selon* les Primitifs flamands, c'est-à-dire une métaphysique particulière à ce réalisme, totalement

étrangère au vérisme photographique. Disons plutôt: il n'y a pas de figuration plus éloignée du vérisme selon la photographie que la *mimésis* des Primitifs flamands, ou encore: il n'y a pas plus opposée à la métaphysique du réalisme flamand que la métaphysique du vérisme photographique. Ces grenades sur le bord de la fenêtre que nous disions tout à l'heure si vraisemblables, et si conformes aux grenades du monde que nous voulions presque les manger, ce sont aussi, et même d'abord, des symboles on ne peut plus codés, des figures non pas de fruits réels mais d'une vie spirituelle: le grenadier est un arbre divin du paradis, les grenades pas encore ouvertes disent la virginité de la Vierge, leurs grains invisibles signifient les fidèles dans la communauté de l'Église, et leur jus représentera le sang du Christ. De même la carafe en verre sur le banc *n'est pas* une carafe en verre, ou pas premièrement: elle renvoie non pas à une carafe du monde, mais, traversée de lumière, au corps de la Vierge traversé d'absolu. La bougie éteinte, tout réaliste qu'elle est, représente non pas une bougie du monde mais la passion et la mort qu'il faudra que subisse l'enfant du premier plan. Et ainsi de suite: ce sont tous les éléments de ces tableaux – et d'abord leur lumière, spirituelle – qui ont une valeur et une fonction médiatrices pour la prière en vue de laquelle ils ont été peints. Ce réalisme selon les Primitifs flamands n'a rien à voir avec le vérisme selon la photographie, parce qu'il est de part en part symbolique: sa métaphysique est celle de la *contemporanéité* visée par la prière du fidèle, contemporanéité essentiellement chrétienne de la situation *hic et nunc* de l'orant (dont l'incarnation et la finitude concrètes sont représentées mimétiquement) et de l'éternité dans laquelle les mystères de sa foi se produisent, et à laquelle la méditation des symboles du tableau lui permet de participer. Il y a peu d'images aussi profondément chrétiennes que celles qu'ont produites les Primitifs flamands, peu d'images aussi profondément étrangères au photographique, et à la métaphysique de celui-ci.

La preuve en est, maintenant, un second exemple de réalisme, tout autre que celui des Flamands. Voici l'un des tableaux parmi les plus fameux de Holbein: le *Christ mort*, ou *Christ au tombeau*, peint en 1521 (soit à peu près un siècle après l'atelier de Van Eyck) et conservé à Bâle. Le peintre de 24 ans, Holbein, qui a conçu et réalisé cette détrempe dont les dimensions extraordinaires contribuent à l'effet saisissant (cette œuvre mesure 30 cm et demie dans sa hauteur et 2 mètres en sa longueur), n'a pu imaginer, plongé qu'il était dans le contexte religieux de son temps, que son tableau pourrait recevoir l'interprétation qu'en donnera bien plus tard, en 1867, Dostoïevski en exil. Pour Holbein, du moins pour les intentions conscientes de

Holbein, ce Christ était une œuvre de piété, comme toute peinture destinée à la chrétienté et attendue par elle, une œuvre proposant une représentation du Fils de Dieu « au moment précis où il [subissait] le sort d'un simple humain », le réalisme exacerbé visant seulement à susciter la pitié du spectateur « en rehaussant la beauté du corps du Christ² ». Il n'empêche que le naturalisme sans précédent de cette image, l'exactitude fascinante de la représentation de ce cadavre supplicié, la blessure visiblement profonde au flanc du buste, les pieds dont la chair morte déjà verdâtre est celle des premiers stades de la putréfaction, tout ce corps émacié et raidi par la souffrance, et les « mèches de cheveux [qui] semblent percer la surface de la peinture, la main droite [qui semble] se tendre vers le spectateur³ », toute cette figuration macabre qui n'est insoutenable que parce qu'elle est mimétique, scrupuleusement identique aux apparences réelles d'un cadavre réel, aura débordé le projet explicite de l'artiste (encore qu'on raconte que celui-ci s'est servi d'un cadavre de la morgue pour modèle), au point que l'œuvre mérite et même appelle l'interprétation géniale qu'elle a reçue de Dostoïevski. Devant ce tableau, a dit le romancier, *on peut perdre la foi*. Devant ce tableau – parce qu'il est réaliste –, le fidèle se trouve selon Dostoïevski dans une situation exactement opposée à celle du fidèle devant une peinture des Flandres. Le réalisme des Primitifs flamands conduisait l'orant à l'expérience par excellence chrétienne de la contemporanéité mystique entre son quotidien et l'histoire sainte, – le réalisme du *Christ mort*, au contraire, détourne le spectateur de la foi, retire au fidèle la force de croire qu'un tel mort puisse ressusciter⁴. Le réalisme selon Holbein a pour métaphysique la *déréliction* : il dit que ce cadavre ne peut reparaître en corps glorieux, que ce supplicié ne peut redevenir intact, que cette putréfaction de la chair est telle qu'il n'y aura pas, même pour le Fils de Dieu, de résurrection de la chair. Voici le second moment du réalisme *moderne*, après son usage pour la prière chez les Flamands : c'est le moment où il se soustrait à son projet conscient de dévotion, où il s'arrache – par l'effet même de son naturalisme – à son intention pourtant pieuse : c'est le moment où loin d'aider le fidèle à éprouver dans son *hic et nunc* l'incarnation de l'absolu, il détourne le chrétien de sa foi. Deux possibilités du réalisme ; deux portées, du moins, de la figuration mimétique, l'une

2. Oskar BÄTSCHMANN et Pascal GRIENER, *Hans Holbein*, trad. de l'anglais par A. Sautier-Greening et B. de Brimont, Paris, Gallimard, 1997.

3. *Ibid.*, p. 88.

4. Voir DOSTOÏEVSKI, *L'Idiot*, trad. d'Albert Mousset, Paris, Gallimard, Folio, 1972, pp. 265-266.

à l'autre on ne peut plus opposée. Mais qu'en est-il, alors, du vérisme selon la photographie, il est temps de chercher à le dire. Et qu'en est-il de la métaphysique du photographique ?

3. Photographie et modernité

Il convient ici de parcourir trois directions d'analyse.

1. Au moment même où Hegel, dans ses *Leçons* d'esthétique données à Berlin, proclame devant un immense public que son siècle est celui de l'invention de l'Histoire, un obscur bricoleur de province, Nicéphore Niepce, invente à Chalon-sur-Saône, de 1816 à 1827, le procédé qu'il nomme « héliographie » de fixation des images obtenues au fond de la chambre noire. Mais l'invention de l'Histoire, chez Hegel, et l'invention de la photographie ne sont pas seulement contemporaines, de surcroît elles s'entretiennent nécessairement. Inventer l'Histoire, c'est en effet promouvoir la *représentation* comme telle, et en l'occurrence la représentation mimétique du fait accompli, du passé constatable, c'est ériger en valeurs le document et l'archive aisément disponibles, vérifiables. Or la photographie n'est d'abord rien d'autre que ce projet comme tel de la représentation vériste et de ses réalisations itératives. Elle expose inlassablement ses images mimétiques dont la figuration des détails est inégalable, elle dépose sur la surface photosensible l'extériorité du monde, elle se donne comme la plus exacte, la plus rapide et bientôt la plus commode des attestations figurales de l'empirique. Histoire et photographie arrivent ensemble parce qu'elles s'entretiennent mutuellement, chacune nourrie de la volonté de l'autre. L'Histoire prend les photos comme ses preuves ; les photos prennent l'Histoire comme leur occasion. L'Histoire (à la fois comme devenir et comme historiographie) trouve dans la photographie sa servante infatigable, qui lui fournit les certitudes naturalistes dont elle a besoin, les duplicata qu'il lui faut. La photographie donne à voir ce que l'historien veut montrer, et se produit elle-même comme pourvoyeuse d'événements, modifiant le cours des temps. *L'Histoire dont la modernité a le souci est celle-là même que produit la photographie vériste.*

2. La modernité trouvant dans la photographie le reflet de son souci de l'Histoire, dépend d'une théorie et d'une pratique de la mémoire en laquelle, de nouveau, se laisse reconnaître le modèle vériste de la conservation photographique. Depuis 1839, l'année où fut révélé au monde le procédé de Niepce et de Daguerre, la métaphore de la photographie comme enregistrement mémoriel, et inversement celle de la mémoire humaine comme plaque sensible et conservatoire

de traces, du coup la métaphore du *cliché* photographique comme souvenir et celle du souvenir comme cliché, forment un lieu commun. Pas une théorie de la mémoire, à l'âge moderne, qui ne joue de cette métaphore et qui ne prenne, peu ou prou, le procès de fixation et de développement photographiques pour modèle interprétatif. Le « miroir qui se souvient », de Hello⁵ ; les « clichés-souvenirs », de Hervey de Saint-Denys⁶ ; l'« imitation » selon Gabriel Tarde, « reproduction quasi photographique d'un cliché cérébral par la plaque sensible d'un autre cerveau⁷ » ; les « traces mnésiques » selon Freud ; les descriptions de l'empreinte psychique chez Bergson et chez Proust, sont autant d'exemples parmi bien d'autres de l'allégorie universelle, vraiment un poncif de la modernité, qui figure la mémoire en chambre noire, les souvenirs en instantanés, et la remémoration en développement.

Or cette mémoire de la modernité, autrement dit cette modernité comme mémoire systématique, a en propre, pour le dire avec Proust, qu'elle est « volontaire ». La modernité, c'est l'utilisation perpétuelle, que dénonçait Proust, d'un immense index de références toujours exactes, indifférentes, désaffectées comme objectives, d'une mémoire *volontaire* d'origine intellectuelle, technique, machinique, qui court-circuite l'anamnèse individuelle comme elle s'interdit l'oubli. Un historien scrupuleux le dit avec force : « [...] la photographie a, au siècle dernier, mécanisé, quantifié, rationalisé et accéléré l'ensemble du processus de production de l'image, [...] elle a substitué un temps mesuré et machinique au temps humain de la peinture⁸ » ; et Beckett l'avait suggéré dans son commentaire de Proust : « L'homme qui a une bonne mémoire ne se souvient de rien parce qu'il n'oublie rien⁹. » Cet homme est l'homme *photographique*, autrement dit *moderne*.

3. Savoir, à l'âge de la modernité, savoir en particulier l'Histoire, et faire l'Histoire en tant que ce savoir, ce n'est pas seulement disposer d'enregistrements « objectifs » en lieu et place de souvenirs, ni seulement activer les index de la mémoire volontaire en lieu et place d'anamnèses individuelles, c'est encore, en amont, *voir* : voir par cette rétine matérielle de la chambre noire, par cet œil

5. HELLO, *L'Homme. La vie. La science. L'art*, Paris, 1894, p. 167. Cité par D. GROJNOWSKI, *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, Corti, 2002, p. 361.

6. L. D'HERVEY DE SAINT-DENYS, *Les Rêves et les moyens de les diriger*, Paris, Amyot, 1867, p. 75. Cité in *ibid.*, p. 357.

7. G. TARDE, *Les Lois de l'imitation* (1890), Paris, Alcan, 1895, p. VII.

8. A. ROUILLÉ, *La photographie*, Paris, Gallimard, 2005, p. 300.

9. S. BECKETT, *Proust*, Traduit de l'anglais par Édith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 40.

scientifique de l'appareil, et c'est voir comme celui-ci voit. Le dix-neuvième siècle, en héritier de l'idéal *théorique* qu'avaient construit les philosophes des Lumières dans les planches de l'*Encyclopédie*, fut l'âge du perfectionnement des machines à voir, dont le vingtième siècle prit la succession : les physionotrases, les phénakistiscopes, les chambres claires, les dioramas et les panoramas, la stéréoscopie, la totalité de ces «joujoux» scientifiques dont s'étonnait Baudelaire, puis le cinématographe, la télévision, les images «en 3 D», jusqu'aux simulateurs et aux images de synthèses, cette production qui aujourd'hui n'est pas près de finir entraîne le surdéveloppement moderne des visibilités mimétiques, la valeur ajoutée aux procédés d'exposition vériste.

4. Ontologie de la photographie

Maintenant, il ne suffit pas de montrer que la modernité est modelée par le vérisme photographique, encore faut-il remonter derrière ces constituants jusqu'à leurs conditions de possibilité, si du moins c'est la métaphysique de ce vérisme qu'on veut déterminer. Il faut donc poser ceci : *le «photographique» entendu comme la condition transcendantale en laquelle la photographie trouve sa possibilité, enveloppe une métaphysique qui est celle-là même de la modernité.*

Au plan technique, les conditions du vérisme photographique ressortissent à deux domaines du savoir scientifique, l'optique et la chimie. L'appareil photographique est une boîte noire conçue de telle sorte qu'elle restitue de l'objet photographié une image perspectiviste. L'appareil comme *camera obscura* est l'instrument qui accomplit et qui universalise le projet des théoriciens de la Renaissance et des peintres depuis le Quattrocento. Alberti ou Piero della Francesca y eussent trouvé leur meilleur allié, puisqu'il promeut le type d'images que la pensée rationnelle exigeait de ces artistes : de ces images figuratives régies par les lois de la géométrie euclidienne, et qui font percevoir, illusionnistes, leur plan bidimensionnel comme une structure volumétrique à trois dimensions. Quant à l'optique, donc, le photographique est le déploiement d'un système de représentation aussi ancien que familier, tel que les images qu'il conditionne obéissent au principe conventionnel d'une règle de projection dans l'espace dont c'est la géométrie qui est la science fondamentale. Quant à la chimie, d'autre part, elle intervient à titre égal comme condition nécessaire des photographies, en ce que celles-ci (du moins dans le procédé argentique qui sert ici de modèle intellectuel) sont

des *fixations* de ces images géométriques, soit par une émulsion dont les sels d'argent garantissent la photosensibilité, soit par tout autre moyen. L'appareil qui produit des projections perspectivistes, enregistre l'empreinte lumineuse sur ses surfaces réceptives.

Cette double détermination du photographique comme optique et chimique – géométrisation de l'espace et réceptivité de la surface – repose sur un préalable qu'il faut dégager, pour autant que ces sciences elles-mêmes sont adossées à une ontologie particulière dans laquelle elles puisent leur possibilité. Quant à la perspective, Panofsky a montré dans son grand essai, *La perspective comme forme symbolique*, qu'elle est une promotion de l'art au statut de science, en ceci qu'avec elle la subjectivité du point de vue sur le monde – ce point focal à partir duquel l'espace se déploie selon sa profondeur – accède au niveau de l'objectivité. Par l'invention de la perspective, « on avait réussi, écrit Panofsky, à opérer la transposition de l'espace psychophysiologique en espace mathématique, en d'autres termes, l'objectivation du subjectif¹⁰. » Le vérisme photographique, en sa condition optico-géométrique, tient à la mise en œuvre technique de cette objectivation. L'ontologie qui le gouverne, et par conséquent la métaphysique qu'il enveloppe, est celle à laquelle la géométrie doit sa propre possibilité : c'est l'idée fondamentale que l'espace étant partout homogène, continu, étendu, est du coup mesurable et quantifiable par un sujet qui y trouve lui aussi sa détermination, laquelle fait de lui un sujet spatial, objectif dans cet espace objectivé, sans affectivité ni passion, sans corps propre ni volition singulière, et réduit au plus intellectuel de ses sens, réduit à son œil.

Quant à la photosensibilité, l'ontologie qui la conditionne se laisse commodément décrire par voie étymologique. La *photo*-sensibilité, comme la *photo*-graphie, doit son nom au radical *°bha*, indo-européen, signifiant « briller », qui forme la base du grec « *phainein* », mettre en lumière, et « *phainomena* », les visibilités célestes, les constellations visibles, précisément les *phénomènes*, mais toujours déjà compris en tant qu'apparitions à *la vue*. Si même une remarque étymologique ne fait pas un argument, ceci cependant s'en trouve indiqué : la *photo*-sensibilité comme phénomène chimique est avant tout une exhibition d'image, une exposition à la lumière, une phénoménalité de la visibilisation, laquelle identifie toujours déjà l'objet photographié à, justement, un *phénomène*, c'est-à-dire une *vue*, une chose à voir, objectivée en tant que *vue*. *Le photographique, en son*

10. E. PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 159.

versant chimique, est la systématisation de l'identité présupposée entre un phénomène et une visibilité. L'ontologie qui le gouverne est à cet égard la même que celle qui détermine son versant optique : c'est l'idée préalable que le monde est un spectacle, que la vérité s'identifie au visible, et c'est par voie technique l'absolutisation de cette idée.

Si on résume ces remarques de la façon suivante : le photographique, entendu comme la condition transcendantale de la photographie, est le primat accordé, d'une part, à l'espace étendu, d'autre part à la subjectivité réduite objectivement à un point de vue géométrique, enfin au postulat que tout phénomène est par essence visible, – alors il faut en déduire cette thèse : la métaphysique du vérisme photographique est celle qui fait l'essence de la modernité, à savoir la réduction galiléenne.

En effet l'invention galiléenne d'une nouvelle intelligibilité, sa mathématisation de la nature, sa lecture de l'univers dans la langue de la géométrie, son objectivation du réel comme spatial, et de l'espace comme étendue contenant des choses étendues, cette invention reprise et relancée par le cartésianisme, qui a permis depuis le XVII^e siècle le développement des sciences exactes, puis, avec celles-ci, celui des techniques, enfin qui a donné au monde l'arsenal maintenant presque universel des machines et des hyper-machines, – cette invention est une *réduction*, laquelle est mise en œuvre par le processus photographique. Galilée *réduit* les phénomènes (Michel Henry lisant Husserl l'a très clairement montré¹¹) à ce qui en eux se laisse mesurer, il les abstrait de leurs tonalités affectives non mesurables, non géométriques, non spatiales, il leur retire par cet acte d'esprit qu'on appelle *la science* leurs qualités subjectivement sensibles : *couleur, goût, son, odeur*, et ce faisant il les reçoit objectivement comme corps délimités dans l'espace homogène, que seul alors le calcul mathématique *pur* – pur d'affectivité, pur de sensibilité, pur d'individualité – sait connaître conformément à l'idéal d'une connaissance universelle (c'est-à-dire une connaissance de la dimension, de la localisation, et du déplacement). Cette ontologie galiléenne est celle-là même que le vérisme photographique ramasse dans sa condition optico-chimique, dans le primat qu'il accorde à l'objectivité du point de vue, au phénomène présupposé comme visibilité, à la visibilisation comme vérité. *La métaphysique de la photographie, c'est celle de la réduction galiléenne de la phénoménalité aux seuls phénomènes visibles et étendus, en tant qu'objets*

11. Voir Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000, p. 143 et ss.

La vérité selon la photographie

spatiaux. Si la modernité est l'âge de la photographie, c'est pour autant que celle-ci – le vérisme de celle-ci – trouve sa condition transcendantale dans l'ontologie de la science galiléenne.

Désignant le vérisme photographique comme celui de la *réduction galiléenne*, on peut poser que la *curiosité* pour les représentations photographiques est l'affect par excellence de notre temps : la curiosité comme désir de *savoir*, et ce désir entendu comme désir de *voir*. La curiosité est le mobile fondamental de l'investigation moderne. La curiosité est la passion des Modernes, et leur destin. Or la curiosité est un *souci*, c'est-à-dire un rapport au monde tel que le sujet de ce rapport manque essentiellement son objet, pour la raison précisément qu'il voit le monde comme objet, et prétend le réduire à son savoir. La curiosité s'établit sur le préalable d'une relation entre sujet et objet, et sur la distance entre ces instances, et sur l'identification enfin du savoir au franchissement de cette distance. La curiosité est l'affect de « l'homme théorique », comme disait Nietzsche, de l'homme qui s'est livré au savoir, et qui a conçu son savoir comme un voir, qui a réduit le monde aux objets visibles et la vérité à la visibilité, – elle est l'affect nécessairement déceptif, mélancolique, de qui a condamné la subjectivité vivante à l'objectivation, de qui a soustrait du réel les qualités sensibles pour n'en garder que la délimitation spatiale justiciable d'une mesure, d'un calcul naturaliste, d'une représentation vériste, elle est le tourment de la distance entre le sujet connaissant et l'objectivité connaissable. Curieux, l'homme moderne l'est fatalement, et désespérément, pour avoir identifié sa vie réelle d'individu à la visée théorique du projet scientifique, pour avoir décidé, depuis Galilée, que le savoir est sa tâche, le voir son devoir, et l'extériorité du monde une occasion de le photographier. Curieux, « l'homme photographique » est celui dont les tonalités affectives sont dévaluées au profit des perceptions visibles (quand elles ne leur sont pas purement et simplement sacrifiées), celui dont la sensorialité est régentée par la seule vue, celui dont les croyances, les mythes et les présuppositions dépendent de l'information que lui délivrent ses machines de vision.

Enfin, parce que la modernité comme âge du photographique est identiquement celui de la curiosité, *elle est aussi celui de la mélancolie*. Qu'on regarde une *photo*, n'importe laquelle, on y verra seulement cette chose spatiale, insensible, *dehors* : une « vaine forme de la matière », eût dit Mallarmé, que la machine optico-chimique dévolue aux visibilités mesurables a conservée dans le cercueil de sa boîte noire. La photographie est la machine par excellence de la mélancolie, parce qu'elle accomplit et radicalise le projet moderne

ŒUVRE OU CRÉATIVITÉ? _____ Jérôme Thélot

comme tel, de sacrifier à la curiosité – au savoir vériste, au voir mimétique, à la seule vérité des apparences géométriques – la réalité des affects, laissés pour compte de la réduction galiléenne.

Si bien que *l'autre* vérité, celle qui n'est pas du monde, la vérité *non visible* des individus réels, en toute photo brille par son absence.

Post-scriptum : Il faudra sans doute à la pensée développée ici qu'elle prouve son utilité au plan empirique et qu'elle se montre en particulier capable de décrire et de comprendre les photos comme elles sont, comme elles ont été et comme elles seront, ainsi que les photographies qui visent au rang d'œuvres et les œuvres photographiques qui visent au rang d'art. Cet autre travail pourra commencer par une *typologie* des pratiques photographiques et des photographies. D'une part, on opposera aux pratiques et aux images *inconscientes* les pratiques et les images *conscientes* de l'ontologie qu'elles véhiculent les unes comme les autres. D'autre part, parmi les pratiques et les images *conscientes* de la « réduction moderne », on distinguera celles qui cherchent à déjouer, ou à contrecarrer, ou à subvertir (*etc.*) par tous les moyens de la machine, de l'habileté et de l'invention, les constituants du photographique (l'objectivation du subjectif, le primat du spatial et l'exclusivité du visuel) : exemplairement, Nadar sut rendre à la subjectivité un peu de sa présence par l'image dont elle est évacuée. Puis inversement, on distinguera par opposition, parmi ces mêmes pratiques *conscientes*, celles qui ne prétendent nullement déplacer la contrainte de leur condition, mais qui au contraire cherchent à l'exhiber, à l'assumer et à l'intensifier pour qu'elle parvienne en beauté pure, scintillement fascinant du dehors : c'est le cas exemplairement de l'œuvre des Becher. Pareille typologie, il faudra la diversifier presque à l'infini selon les infinies possibilités de l'aventure photographique – lesquelles cependant, assez vite, auront raison d'elle, et s'en passeront sans regret. Mais ce sont les diverses expériences que nous faisons de la beauté qu'elle nous aidera peut-être à mieux élucider, ainsi que l'irréductibilité métaphysique de notre intériorité – *de notre vérité* – à la vérité du monde.

Jérôme Thélot est professeur de littérature à l'université de Lyon 3. Dernières publications : *Au commencement était la faim*, Encre marine, 2005 ; *L'Idiot de Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 2008 ; Angelus Silesius, *Le voyageur chérubinique*, Texte et traduction, Paris, Les Belles Lettres, Encre marine, 2008 ; *Critique de la raison photographique*, Paris, Les Belles Lettres, Encre marine, 2009 ; *L'immémorial. Études sur la poésie moderne*, Paris, Les Belles Lettres, Encre Marine, 2011.

Jérôme ALEXANDRE

L'atelier du contemporain

**Entretien avec Jérôme Alexandre,
mené par Didier Laroque pour *Communio***

Didier Laroque – À la fin de votre livre *L'Art contemporain, un vis-à-vis essentiel pour la Foi*, vous écrivez : « Si la Foi mérite d'être vue non comme l'adhésion à un ensemble cohérent d'idées mais comme une traversée du réel qui façonne le futur, les artistes nous devancent. » Dans le XX^e siècle, il semble cependant que le façonnage du futur propre aux travaux et manifestes artistiques ait été plus nietzschéen que chrétien. « L'homme nouveau » que prétendait être l'artiste d'avant-garde voulait préfigurer le « surhomme » plus qu'imiter les vertus du Christ. Pensez-vous que l'artiste d'aujourd'hui exprime une visée toute différente ?

Jérôme Alexandre – « Nietzschéen » au sens du parti-pris d'athéisme et de l'arrogance orgueilleuse que l'on entend souvent (à tort peut-être) dans l'expression « surhomme », ou bien au sens de la redécouverte du primat de la vie sur la métaphysique, du réel tel qu'il se donne sur les idées, du désir personnel sur l'obéissance à des normes extérieures ? Dans ce dernier sens, le parallèle entre la démarche de Nietzsche et la modernité artistique (qui prend son envol dans le même temps) est juste et demeure lisible comme tel aujourd'hui. Le Christ a-t-il appelé les hommes à « imiter ses vertus » ou à vivre en vérité, c'est-à-dire à se donner soi-même à sa suite ? À se donner à la vie en se donnant au Premier Vivant, comme le nommait Michel Henry ? Les artistes modernes et contemporains, depuis Manet, ont cherché à rapprocher l'art et la vie. Ils ont inlassablement recherché l'expression de l'art dans la vie et l'expression

NIHILISME OU TRANSCENDANCE ? — Jérôme Alexandre

de la vie dans l'art. Cette recherche a inévitablement conduit nombre d'entre eux à rencontrer et interroger la différence entre l'un et l'autre, autrement dit les limites de l'art. Les moins doués s'y sont peut-être égarés. Les plus doués ont au contraire montré combien chaque nouvelle recherche, loin d'aboutir à la confusion de l'art et de la vie était au contraire capable de relancer une authentique affirmation de l'art, prouvant ainsi les ressources infinies de la quête artistique. Pour répondre à votre question, il est selon moi visible que les artistes de notre temps poursuivent la visée des grands modernes du XIX^e siècle (Delacroix, Manet, Rodin) qui est d'exprimer la vie au moyen de cette parole sensible qu'est éminemment l'art. Ce qui n'est nullement contredit par ces parenthèses de l'histoire qu'ont été ici et là les tentatives avant-gardistes de figer l'esthétique, ou d'assumer réellement une fin de l'art. Mais, précisément, ces tentatives (en elles-mêmes intéressantes) n'ont pas été suivies. Elles ne pouvaient l'être. Par définition, aucune pensée totalisante de l'art, aucune idéologie esthétique ne saurait empêcher l'art de se survivre et de se renouveler. Puisque l'art exprime la vie, il ne peut que demeurer libre. Son ressort essentiel est la liberté. Et celle-ci n'est jamais portée que par des personnes singulières affirmant des visions chaque fois uniques. Je ne vois pas que les artistes d'aujourd'hui soient dans d'autres dispositions d'esprit. Ils témoignent tous, consciemment ou non, de la conception romantique que je viens d'énoncer : l'art est un acte de réappropriation personnelle du mystère de la vie. Nous vivons de cela depuis le XIX^e siècle, époque dans laquelle l'art s'est complètement autonomisé, livrant l'artiste au seul pouvoir de sa liberté.

D.L. – Cette liberté vous semble-t-elle intacte aujourd'hui, tandis que les performances et les installations de l'art contemporain paraissent quelquefois rivées au premier degré de l'objectivité ? Parce qu'ils emploient ordinairement des choses ordinaires, on dirait que les artistes y sont dépossédés de la liberté de surmonter la vie en une synthèse d'expression. Ils semblent prisonniers d'une simple attestation, condamnés à la geôle du monde. Si l'on peut tenir pour vrai que l'art consiste à « exprimer la vie », l'action de faire sortir ou de mettre au jour peut-elle avoir lieu sans composition, sans une manière de recul spéculatif ? Autrement dit : « exprimer la vie », cela ne revient-il pas à énoncer l'esprit du vivant, et non à exposer sa lettre ?

J.A. – L'inventivité des artistes d'aujourd'hui, leur formidable liberté sont d'abord attestées par la diversité des manières de créer, diversité qui n'a jamais été aussi ample puisqu'elle s'étend des modes

les plus traditionnels de la peinture sur châssis (pensons à l'artiste anglais Peter Doig qui a bénéficié d'une grande rétrospective au musée d'art moderne de la ville de Paris, il y a peu d'années) à l'acte le plus virtuel sur cette autre « toile » qu'est l'internet, du dessin au fusain ou de la sculpture en céramique (Françoise Vergier) à l'installation éphémère, de l'œuvre conceptuelle notée comme une musique sur une partition à des sculptures de vidéo (Nam June Paik). Il suffit de parcourir les milliers de mètres carrés des grands hangars de la biennale de Venise pour être époustoufflé par les ressorts inépuisables de l'imagination artistique. Certains objecteront : « Tout n'a-t-il pas été dit ? » En un sens : oui, tout est dit depuis que l'art est l'art. Les artistes ne cessent d'exprimer les mêmes questions fondamentales : l'amour, le corps, le rêve, la violence du réel, le sublime, la mort, Dieu. Ils ne sortent pas de ces grands sujets. Il est d'autant plus remarquable d'observer combien le propre de l'art est de rendre ces sujets inépuisables, toujours vivants, toujours stimulants. Supposer que l'art ne serait plus inventif et libre parce que les artistes utilisent davantage des objets prélevés dans la réalité, souvent sans les modifier, me semble un contresens du même ordre que celui qui ne comprend pas que les plus vieux sujets sont aussi les plus nouveaux. L'art n'est pas affaire de technique visant à fabriquer et transformer, il est affaire d'esprit visant à constituer un autre regard sur le monde, ou plutôt, visant à réveiller la nouveauté de chaque regard. Le monde est à peine vu. Il n'est pas regardé. Les artistes ont cette fonction démiurgique, absolument spirituelle : ouvrir le regard, accroître le visible. Même dans la situation la plus radicalement détachée de l'idée de transformation technique, par exemple dans l'acte avant-gardiste de Marcel Duchamp de socler une roue de bicyclette, il y a un siècle de cela, l'artiste introduit une distance, un écart (un recul comme vous dites) entre l'objet vu selon sa fonction naturelle et l'objet détourné de celle-ci. Ce seul acte suffit à rendre effectif le passage entre l'objet fonctionnel et l'œuvre d'art, en obligeant le spectateur à convertir son regard, à accueillir un objet usuel et usé comme révélation inédite, apparition d'une nouveauté. Le refus de considérer l'objet devenu œuvre comme étant réellement une œuvre et non un subterfuge cache un autre refus, celui d'ouvrir son regard en se laissant guider par la confiance en un artiste qui a vu et regardé autrement, autre chose. La justification habituelle de ce type de refus repose sur l'idée que l'artiste doit montrer sa valeur à sa capacité d'adresse technique. Or, le métier n'a jamais été un critère pour différencier un bon artiste d'un artiste médiocre. Rembrandt n'est pas Rembrandt parce qu'il sait manier les pinceaux et les couleurs,

NIHILISME OU TRANSCENDANCE ? — Jérôme Alexandre

mais parce qu'il porte un regard singulier et profond sur le monde. C'est parce qu'il possède ce don intérieur, qu'il plie la technique à sa vision et non l'inverse. Picasso de même, et tous les grands, même si ceux-ci ne sont plus jamais exécutants (cas limite) mais seulement concepteurs. Un chef d'orchestre ne produit rien de la musique qu'il dirige et pourtant la différence entre Furtwängler et Klemperer s'entend les yeux fermés, sans difficulté. Le ressort essentiel de l'œuvre d'art est invisible, comme l'est l'intériorité.

D.L. – Le premier venu peut *regarder*, prendre en garde l'essentiel, connaître l'infini dans le fini (il lui suffit, par exemple, de se trouver au milieu des « crêtes siennoises »), mais il ne pourra pas fixer ce trésor en couleurs et en lignes, il ne pourra pas mettre au jour une *archè* sans *technè* ; il ne saura pas témoigner de la présence de l'infini dans le fini s'il ne sait pas peindre, s'il ignore comment faire venir la lumière en un tableau. (Imaginez-vous que saint Augustin ait pu écrire ses prodigieux ouvrages sans avoir étudié la rhétorique ? Pouvez-vous concevoir un Père de l'Église illettré ?) La roue de bicyclette exposée par Duchamp n'appartient qu'à la circonstance et à sa finitude, elle ne parvient pas être beaucoup plus qu'elle-même. Elle sert une anecdote, mais ne peut pas être habitée par l'*archè* parce qu'elle n'est pas surmontée, dépassée par l'énonciation. Le maniement que fait un peintre du trait et de la touche n'a rien de mécanique : trait et touche sont spirituels, et ne le sont que pour être maîtrisés, c'est-à-dire traversés par infiniment plus qu'eux-mêmes. L'expression a-t-elle lieu lorsque manque une grammaire ou un solfège, qui est son ascèse ? Resterez-vous devant la roue de Duchamp sans ennui ? De quelle sorte d'avance peut-on parler à son sujet ? Ferez-vous avec elle l'épreuve d'un équilibre thérapeutique du principe et de la circonstance ? Trouvez-vous vraiment qu'il y ait là un objet – une chose essentiellement relative à l'humain – digne d'être contemplé ? Pensez-vous sérieusement que les œuvres de Rembrandt et celles de Duchamp aient la même valeur ?

J.A. – Il faut entendre principalement l'idée dans mon affirmation d'une primauté absolue de la vision intérieure et de la secondarité de l'exécution technique. Dans le vécu artistique réel, il en va sensiblement autrement. Il est bien évident que le regard aiguisé de l'artiste a été en partie éduqué par la pratique de son art. L'un et l'autre sont interagissants, mais ce qui reste déterminant, c'est la vision intérieure. Par ailleurs, je crois que vous confondez ce que vous appelez la grammaire avec sa mise en pratique concrète dans la réalisation.

Il est évident que la grammaire, ou le langage propre de l'œuvre, peut et doit être considéré comme une détermination essentielle de celle-ci. Or le langage n'est pas de l'ordre de l'instrumental ou de la contrainte à surmonter, mais de la condition même, du milieu originel, de l'inspiration. Autre chose est donc la claire appréhension du milieu de naissance et d'expression de l'œuvre qu'est le langage (ou telle grammaire), autre chose la question de l'efficacité de sa mise en œuvre. Vous m'invitez à comparer Rembrandt et Duchamp parce que je les ai pris l'un et l'autre comme exemples pour rendre compte d'une évidence commune aux deux : l'œuvre d'art est principalement regard. De ce point de vue, une photographie faite par un grand artiste a autant de valeur qu'une peinture de Rembrandt. Une roue de bicyclette est aussi belle (sinon plus) qu'un bœuf écorché. Le problème que me pose votre question tient à ma conviction qu'il ne peut y avoir « même valeur », comme vous dites, entre deux œuvres d'art, bien que toutes deux puissent avoir « autant » de valeur, chacune dans son ordre propre. Par définition aucune œuvre n'est comparable à une autre. Le geste de Marcel Duchamp est d'une grande valeur. Il est autant artistique que l'est l'art de Rembrandt, parce que l'un et l'autre expriment la même compréhension de ce que signifie l'art.

D.L. – Pourriez-vous expliquer de quelle façon l'une des apparences du monde peut être habitée par une qualité qui la distingue en tant qu'œuvre d'art ?

J.A. – L'œuvre d'art se donne en premier lieu par le fait qu'une personne précise déclare qu'une chose précise qu'elle a fabriquée ou qu'elle a extraite de sa place habituelle parmi les autres choses est une œuvre d'art, appartient désormais à cette entité qui s'appelle l'art. C'est parce que cette catégorie « l'art » se comprend pour l'essentiel, que la controverse peut ensuite s'engager sur les contours fermes de cette entité, puis, en conséquence, sur la décision de donner ou non raison à l'artiste quant à sa déclaration. Ce préalable concret à la question théorique que vous posez est important, car il rappelle qu'il n'est pas possible de décider *a priori* que nous nous comprenons complètement quand nous parlons d'art. Or c'est bien l'une des tâches difficiles de l'artiste que de montrer par son art le paradoxe de cette réalité de l'art, à la fois constante dans ce qui lui est essentiel et imprécise dans ses limites. Pourquoi ? Parce que cette imprécision elle-même, cette instabilité, ou encore cette fragilité, font partie de l'essentialité artistique. Ceci est démontrable quelle

NIHILISME OU TRANSCENDANCE ? — Jérôme Alexandre

que soit la période artistique considérée, très ancienne, ancienne, médiévale, classique, moderne, etc. mais s'avère particulièrement manifeste dans la modernité et dans l'art contemporain. L'exemple bien connu d'une claire conscience de ce paradoxe est la peinture de Magritte représentant une pipe et titrée «Ceci n'est pas une pipe», qui n'est pas sans annoncer prophétiquement le déferlement de tous les «ceci n'est pas de l'art!» ou les «c'est n'importe quoi!» d'un public de l'art contemporain, perturbé par un art qui ne lui permet plus de retrouver ce qu'il connaît déjà et qui croit qu'on s'est moqué de lui. Laissons ce cas du surréaliste Magritte qui, malicieusement, dans le ton de son époque, donne à voir très explicitement l'écart entre la singularité de la proposition artistique et le sens commun de l'image. Le plus souvent, plus d'un demi-siècle après le surréalisme, l'ambiguïté du statut de l'image artistique, qui est celle de l'art lui-même, ne se signifie plus de cette façon. Elle est intégrée sans question à l'œuvre toute entière, indistinctement principe et apparence, cœur invisible et surface, fond et forme. Quand un artiste pose l'acte de nommer ce qu'il a fait «œuvre d'art», je suis absolument tenu de prendre au sérieux cet acte. Je suis tenu de l'appréhender en tant qu'œuvre d'art. C'est du reste seulement sur ce donné que je peux exercer mon jugement et décider éventuellement que la proposition de l'artiste reste en dehors de ma représentation personnelle de l'entité art. Il est cependant intéressant d'observer que l'œuvre que je ne vais pas considérer comme appartenant à la famille des œuvres d'art et celle qui, tout à l'inverse, va me fasciner et que je vais considérer comme exceptionnelle, auront toutes deux fait travailler en moi la relation de l'extra et de l'intra, autrement dit la difficile et essentielle question de la définition de l'art. Le sublime d'un côté, l'abject ou l'ob-scène de l'autre? Dans les deux cas, un hors-scène insaisissable est pointé. L'un et l'autre rappellent que l'art, comme la vie, comme le fait d'être soi, sont de profonds mystères. La qualité qui distingue l'œuvre d'art ne peut jamais être seulement formelle, et ne peut par conséquent jamais s'objectiver. Cette qualité est et demeure de nature spirituelle dans sa forme même, dans son apparaître comme dans son être. Quand je la reconnais, c'est qu'elle m'a converti. Je ne puis ensuite qu'en témoigner, ce qu'ont également de mieux à faire le discours sur l'art et les musées.

D.L. – Le pouvoir de fascination semble être pour vous le pouvoir propre de l'œuvre d'art, elle agirait donc sur celui qui la considère à la façon d'un charme ou d'un maléfice, comme une aliénation. La liberté de l'artiste, dont vous parliez, serait-elle destinée

à conformer une prison? Et si la qualité de l'œuvre d'art ne peut s'objectiver et demeure le secret d'une reconnaissance personnelle, que pensez-vous des instances qui prétendent cependant, au nom de la cité, distinguer sûrement cette qualité au milieu des multiples productions contemporaines candidates à la valeur esthétique? Cela se peut-il sans objectiver la qualité qui vaut plus que les autres? Comment se réalise aujourd'hui, selon vous, la reconnaissance institutionnelle d'une œuvre? Croyez-vous qu'elle puisse ne rien négliger d'essentiel?

J.A. – Oui, le pouvoir de l'art (et donc son intérêt), est entièrement celui de la séduction. Il en va de l'art comme de la relation amoureuse. Mais pourquoi penser la séduction et le fait de s'y laisser prendre comme une aliénation de la liberté? L'expérience amoureuse nous apprend au contraire combien l'amour peut être libérant, combien il est même indispensable pour construire son propre espace personnel et ainsi offrir à son tour à autrui le bien de l'amour. La séduction réunit elle aussi l'apparence et l'essence. Elle ne produit ses effets de surface que parce qu'elle les puise au plus profond, ces effets n'étant efficients que s'ils expriment la vérité de l'être. Voilà où réside la difficulté de bien comprendre ce qu'est la qualité. Elle n'est pas la subjectivité opposée à l'objectivité ou l'inverse. Elle relève de l'intersubjectivité, dans le croisement complexe de l'histoire changeante et de la vérité permanente, de la tradition particulière et de la portée universelle du message ou du témoignage. Alors, que font les institutions, que peuvent-elles faire, demandez-vous, si la qualité ne peut s'établir objectivement? De mon point de vue, elles ont à gérer cette complexité, à en rendre compte avec honnêteté, et elles y parviennent d'une manière plutôt remarquable. Elles se tiennent tant bien que mal, dans la justification même de leur fonction, au croisement de paramètres hétérogènes et souvent contraires, par exemple, celui de l'affirmation de programmes dont la cohérence doit être lisible tout en assumant la pluralité. Dans la pratique, un directeur de musée, ou de centre d'art contemporain, doit se montrer capable d'asseoir son jugement à la fois sur une connaissance large du parcours d'un artiste, sur la prise en compte des jugements d'autres professionnels, sur la conscience claire d'un vaste contexte. Il lui faut sans cesse affirmer sa capacité à comprendre et juger personnellement, et équilibrer le risque de confisquer le bien public par un sens politique de la diversité. Au final, une programmation artistique est toujours critiquable. Ni plus ni moins que ne le sont les personnes par définition limitées, les institutions par définition liées

NIHILISME OU TRANSCENDANCE ? — Jérôme Alexandre

à des situations concrètes qui les privent d'une part de liberté, les artistes eux-mêmes par définition liés à des horizons de recherche qui interdisent dans tous les cas de les diviniser... Il est bien évident qu'une institution peut ne jamais détecter le génie qui vivait pourtant à ses côtés. Mais de là à soupçonner systématiquement les institutions publiques, les marchands et les critiques de confisquer ensemble l'art contemporain, en vue de je ne sais quels intérêts obscurs, on verse de la vigilance à la paranoïa la plus bête. Je connais assez de conservateurs de musée, de critiques d'art, de commissaires indépendants et de marchands pour mesurer combien règne parmi eux la variété des goûts, des parti-pris et des engagements. Aucun risque de complot. Ce milieu est formé, intelligent, multiple, ouvert, et se renouvelle sans cesse. Les artistes le savent. Seuls les gens mal formés et/ou mal intentionnés peuvent en douter. Plus intéressante est la question du jugement considérée en tant que telle. Pourquoi et comment se forme un consensus suffisant sur la valeur de tel artiste et de telle œuvre ? L'expression « consensus suffisant » est à mettre en rapport avec l'idée énoncée plus haut que l'œuvre se reçoit dans l'intersubjectivité. Partager une conviction à plusieurs, c'est vivre l'expérience exaltante d'une contagion possible de la même séduction, c'est progressivement lui trouver de justes raisons... C'est entrer dans le processus de légitimation par la seule idée du bien commun qu'est le beau. Vérifier, décidément, que le bien, le beau, le vrai ne s'établissent pour de bon qu'ensemble. Le vérifier dans l'art contemporain n'est pas plus difficile que dans l'art ancien.

D.L. – Quelle est l'ambition du Collège des Bernardins dans l'ordre de l'art ? Selon quels critères et quels buts sont choisis les artistes qui peuvent y exposer leurs travaux ou y conférer ? De quelle façon enseignez-vous l'art contemporain et comment travaille le groupe de recherche, « La parole de l'art », auquel vous participez ?

J.A. – La force et la beauté de l'architecture médiévale du Collège ont fait plus que suggérer la nécessité d'ouvrir un tel lieu à la création artistique. Elles ont confirmé cette nécessité qui avait été réfléchie en elle-même, à partir de la plus simple des évidences, qui n'est pourtant pas toujours reçue : la foi chrétienne et l'art sont indissociables. Leur indissociabilité n'est pas liée au constat de la formidable source d'inspiration artistique qu'a été au long des siècles la foi chrétienne. Elle émane de l'essence de la foi, comme atteinte dans l'intime de l'homme du geste gracieux de Dieu envers sa création. Cette atteinte, cette affection (encore Michel Henry), sont la rencontre du sensible

et du transcendant, ce qu'est par principe l'art. Elles portent un nom : Jésus de Nazareth en qui la foi reconnaît tout le mystère de Dieu se révélant comme amour. De sorte que tout ce qui, dans l'art de l'espace originellement chrétien, peut être caractérisé comme lieu du sensible et du transcendant, de la liberté créatrice, du questionnement ouvert, du témoignage sur la joie et la souffrance d'être au monde, tout cela qui inspire toujours et encore les artistes et constitue l'art, peut être aisément relié au donné de la révélation chrétienne. Pour le montrer, il suffit de rapprocher les artistes du lieu lui-même (Les Bernardins) si marqué par la longue tradition de l'étude chrétienne, et de leur donner la parole. Prenons l'exemple de l'invitation qui a été faite lors de l'ouverture du Collège à Claudio Parmiggiani d'habiter pour un temps la grande nef du rez-de-chaussée et la sacristie. Parmiggiani est un grand artiste italien très reconnu, à distance de la foi, dit-il, et qui n'avait nul besoin des Bernardins pour se faire connaître. L'endroit l'a aussitôt touché, et plus encore peut-être l'invitation inhabituelle qui lui a été faite d'entrer en dialogue avec ce vieux Collège chrétien rénové, ouvert à la culture contemporaine. L'ancien et le nouveau justement. Il a installé dans la sacristie un cimetière de vieilles cloches muettes, éloquents de leur seule patine et de leur silence. Il a déployé en revanche dans la nef une mer de verre brisé, très bruyante en un sens, très violente. Dans le même temps, se tenait au Louvre une rétrospective de ce merveilleux artiste du XVI^e siècle, Mantegna. En première page du catalogue de Parmiggiani aux Bernardins, on voit l'un des deux « Martyre de Saint Sébastien » de Mantegna. L'image, bien connue, montre un jeune homme qui pourrait être Jésus lui-même, attaché à une colonne antique, le corps traversé de flèches. Le lien avec les fragiles colonnes de la nef du Collège est explicite : Parmiggiani, avec ses cloches et sa mer de verre, est venu parler dans son langage d'artiste du sujet central du mystère chrétien, sujet qui est aussi le sien comme artiste : la Passion et la Résurrection. C'est cela la parole de l'art. On ne sait qui révèle quoi à qui, si c'est l'artiste qui montre au chrétien le Christ, ou le chrétien qui sollicite la christianité à peine dissimulée de l'artiste. Les deux évidemment. Notre séminaire « La parole de l'art » met en mouvement cet objectif magnifique de révélation réciproque. Nous rencontrons des artistes choisis parmi les meilleurs, c'est-à-dire les plus créatifs, les plus inspirés. Nous regardons ou écoutons leurs œuvres. Nous parlons *dans* l'art plus que *de* l'art. Nous nous laissons surprendre.

D.L. – Dans *Le Monde* du 22 avril 2011, vous prenez la défense d'une œuvre de Serrano en déclarant : « Quand un artiste comme lui

NIHILISME OU TRANSCENDANCE ? — Jérôme Alexandre

fait, dans les années 1980, la photographie d'un crucifix trempé dans un bain d'urine et de sang, je vois une très belle image et je vois qu'une fois de plus un artiste signale qu'il est très concerné par la crucifixion. » Pourriez-vous préciser en quoi il y a là une belle image ?

J.A. — Est-ce trop demander que de regarder *vraiment* cette œuvre ? Sans se laisser aussitôt happer par sa réputation, sans projeter sur elle, immédiatement, les idées négatives que peuvent dicter l'association de ce qu'évoque d'irrespectueux son titre, et le sujet représenté ? Que voyons-nous ? Un crucifix, légèrement de profil, un peu flou, qu'un fond d'une très riche matière dorée rend particulièrement lumineux. L'image en elle-même est magnifique par l'effet de rayonnement qu'elle dégage, le pouvoir de la photographie ayant permis qu'un crucifix sans qualité particulière, en plastique blanc probablement, trempé dans un liquide ocre, saisi dans une luminosité savamment mesurée, soit offert au regard littéralement métamorphosé. Ce premier regard, qui demeure selon moi le plus important, ne peut pas ne pas percevoir l'atmosphère de cette croix où la mort et la résurrection, la mort et l'enfantement se tiennent ensemble. Découvrir dans un second temps que l'œuvre est la photographie d'un crucifix dans un bain de sang et d'urine, change-t-il quelque chose ? Cela ne pourrait être le cas, et encore, que si j'apprenais que l'artiste n'a eu d'autre intention que de tourner en dérision le Crucifié. Ceci poserait alors la question du degré de dépendance de l'œuvre par rapport à l'intention consciente de l'artiste. Ne sait-on pas et ne doit-on pas tenir le fait que l'œuvre excède dans une large mesure l'intention qui l'a commandée, et qu'elle ne saurait en aucun cas se réduire à ce que signifie son titre ? Mais ces questionnements n'ont pas lieu d'être ici, puisque nous savons de l'artiste lui-même que cette œuvre, loin d'être une provocation, prend place dans une recherche précise sur le thème proprement chrétien de l'incarnation. Oui, l'urine, le sang, le sperme, les humeurs sont des réalités créées que le Christ a daigné porter dans son propre corps. Il est né « parmi ces immondices » et il y meurt, comme l'écrit si fortement Tertullien dans son traité *La chair du Christ*, au début du III^e siècle. Serrano n'est pas plus à blâmer que Tertullien qui ose écrire ces choses. L'un et l'autre sont plus qu'on ne saurait croire dans la justesse de la foi chrétienne. La Croix n'est pas un objet esthétique, au sens convenable que l'on prête habituellement à la catégorie du beau. L'esthétique véritable dépasse l'alternative du pur et de l'impur, du sublime et du rebut. Elle est excessive comme l'est l'amour. L'artiste véritable en sait quelque chose, l'art véritable en dit quelque chose.

D.L. – Revenons sur votre comparaison de la roue de bicyclette et du bœuf écorché. Rembrandt n'est pas une sorte de Damien Hirst qui présenterait un vrai morceau de boucherie, il peint et, en cet acte, représente. Dans cette représentation, nous ne regardons pas un bœuf écorché mais la présence même rendue présente. Le « sujet » paraît être sans importance. Il semble même qu'il n'y ait de sujet ou de thème en art que s'il est confondu avec l'art appliqué, avec l'illustration ou la « communication ». Une œuvre d'art saurait-elle être désignative sans perdre toute valeur artistique lorsqu'elle s'efface devant le signifiant ? La peinture considérée comme *technè*, on le dirait et je me permets de le répéter, ne consiste en rien de neutre ; n'est-elle pas, pour ainsi dire, l'esprit actif, l'esprit employé à une harmonie du visible et de l'intelligible ? Cette réalisation de la proportion ne réalise-t-elle pas la représentation, procurant la présence plénière ? Ne s'agit-il pas de tout autre chose que de détourner un objet d'un usage convenu et de lui donner ainsi une signification. On peut concevoir que l'œuvre de Rembrandt se refuse à la signification comme au bavardage omniprésent : elle dit parce qu'elle fait entendre le silence, qui est, selon l'abbé de Rancé, « l'entretien de la divinité ». Jugez-vous cette conception erronée ?

J.A. – Je vous rejoins. Il n'y a pas de « sujet », pas de « thème » en art. C'est précisément ce que montre la roue de bicyclette. Ce n'est pas la roue de bicyclette en tant qu'elle-même qui est consacrée œuvre d'art par Duchamp. C'est son geste de retourner la roue, de la socler, et de la présenter dans une exposition au même rang que des œuvres traditionnellement fabriquées. L'art n'est pas d'inviter à regarder une roue de bicyclette comme valant une œuvre d'art, mais d'inviter à regarder cette forme circulaire avec ses rayons et son mouvement comme étant une authentique sculpture. Pleinement regardée en qualité de sculpture, la roue de bicyclette soclée ne fait pas moins entendre le silence que ne le fait la peinture de représentation. Le geste duchampien, peut tout à fait se dire *technè*. Il a eu une véritable valeur révélatrice en son temps. Il faut le resituer dans son contexte. En se rappelant que l'histoire n'est pas une condition seconde, mais participe à l'essence de l'œuvre. Finalement, ce qui nous éloigne, vous et moi, c'est la place donnée à l'histoire, à la surface, à la chair, à l'apparence, et autres données contingentes. Vous cherchez sous le contingent la vérité éternelle de l'art, son Idéal, son *archè*, et comme vous pensez que certaines époques passées l'ont exprimé mieux que d'autres, vous estimez qu'il doit bien y avoir des règles de l'art à respecter pour servir cet Idéal. Vous

NIHILISME OU TRANSCENDANCE ? — Jérôme Alexandre

confondez alors ces règles avec la *technè*. Ma conception de l'art n'est pas celle-ci. Je vois dans toutes les époques, et dans l'immense diversité des talents d'aujourd'hui et d'hier une unique recherche, celle du beau, celle de l'éblouissement amoureux. Mais comme cette recherche est indissociable de l'inscription contingente de ceux qui cherchent et de cela qu'ils cherchent, c'est *en* elle, seulement *en* elle, et non *à travers* elle, que je rencontre l'art et me laisse affecter par la beauté entrevue. Non, l'art contemporain ne veut nullement faire prendre aux gens des vessies pour des lanternes. Il y a aujourd'hui des faussaires, comme il y en eut autrefois. Vérifions chaque cas, avec respect et patience, sans condamnation relevant de parti-pris extérieurs au donné des œuvres. Considéré avec attention, le propos d'un Damien Hirst est lui aussi rigoureusement artistique. Il ne vise pas à changer l'art, moins encore à l'effacer. Au contraire, s'il emprunte un autre mode d'accès, c'est pour mieux faire droit à la permanente nouveauté du but. Qu'il soit du XVII^e siècle ou du XXI^e, l'art, tant qu'il s'appelle l'art, ne cherche que l'art, cette force envoûtante dont la seule raison de se perpétuer est d'ouvrir toujours et encore le même ciel.

D.L. – Croyez-vous qu'une insensible sensibilité extatique soit l'effet commun de l'art et de l'amour mystique ? L'art s'établit-il dans la sensation de la même façon que la foi, ainsi qu'une annulation de soi ?

J.A. – Les témoignages de nombreux artistes de grand niveau convergent. Ils attestent clairement du travail de dépossession de soi comparable à celui des mystiques. Mieux, le fait que la dépossession de soi et son contraire, l'accomplissement de soi, se rejoignent ultimement est également comparable dans les deux expériences. Faut-il en conclure que les artistes authentiques sont des mystiques ? Allons jusque-là. Peut-on être mystique sans Dieu ? La réponse est non. Peut-on être mystique et saint sans *croire* en Dieu ? La réponse est oui. Car le propre de la mystique, de la sainteté et de l'art n'est pas de croire ou de ne pas croire, il est d'être, d'être l'accomplissement de soi dans la dépossession de soi, sous la motion d'un Autre que la foi nomme « Dieu », mais qu'il est possible de *connaître* sans savoir le nommer. Un tel alignement est évidemment troublant. Les saints sont admirables, les artistes de génie sont parfois pervers, violents, souvent paranoïaques. Il n'empêche : le rapprochement, sinon l'équivalence ont tout leur sens. Pour le comprendre il faut repartir de l'œuvre d'art et de son inégalable pouvoir de révélation

de l'indicible. L'œuvre d'art aboutie recrée entièrement le monde. Elle est le trésor, la perle rare, la brebis égarée de l'Évangile, le surgissement du don gratuit total. Unique vraie nouveauté, elle est la naissance même, la Vie révélée en plénitude. Elle est finalement le Crucifié et le Ressuscité (l'annulation et la recréation de soi). Bref, un chrétien ne peut pas ne pas voir dans l'œuvre d'art le signe du Christ lui-même, son sacrement, son eucharistie, sa grâce. L'excès du don est rendu présent, j'y reviens, non pour signifier un ailleurs idéal, mais pour se révéler dans le visible, dans la réalité sensible. C'est pourquoi il est vain de rêver à une perfection esthétique ou de chercher désespérément un art idéal qui ne peut être qu'absent. La sainteté, pas plus que l'art, n'implique la pureté et la perfection. On n'atteint la sainteté qu'en comprenant toujours mieux qu'elle est le chemin plus que le but. Dieu seul est Saint. Qui pourrait donc construire lui-même sa sainteté, par quelle imitation de quel archétype ? On ne devient un grand artiste qu'en percevant combien l'œuvre que l'on a pourtant réalisée soi-même, vient à l'évidence de plus loin que soi. Par conséquent, aucune mesure morale ou pieuse ne peut appréhender adéquatement la sainteté, aucune mesure esthétique ne peut appréhender adéquatement le chef-d'œuvre artistique. Le grand artiste, c'est le fils prodigue, ou encore le bon larron, deux figures de saint Luc, l'évangéliste en qui la tradition ancienne a vu un peintre... Ce fils, sa vie s'est plutôt mal passée, il n'a rien fait que voler, gaspiller, errer, se mentir à lui-même. Il ne mérite à peu près rien de sa sainteté recouvrée dans les bras du Père. Mais s'il accueille le geste créateur de Dieu, même au dernier instant de sa vie, il reçoit d'un coup, en pleine possession, le débordement de la sainteté divine. Chaque œuvre d'art réussie concentre et réexpose cet instant de retournement. Chaque artiste porte en lui le fils prodigue, c'est-à-dire l'accomplissement du plus grand de l'humain, au creux du désastre.

Puisque je parlais de témoignage, je voudrais verser au dossier de l'affinité entre art et sainteté, l'extrait d'une lettre d'un ami artiste reçue il y a peu de jours. Cet artiste, Georges Tony Stoll, est agnostique et n'a rien d'un ange. Son art, pourtant remarquable, n'aiderait personne à se réconcilier avec l'art contemporain... Voici :

« Le lundi de Pâques, je me suis retrouvé dans les salles presque vides de l'exposition au Louvre de "Rembrandt et l'image du Christ". Je sentais, étrangement, mon corps pétrifié, devant les deux portraits de jeunes juifs et puis, en tournant lentement la tête, la rencontre avec les trois petits portraits au loin dans la salle. Et là, tout ce que je savais de moi est revenu, le bruit et la fureur, et l'étrange illumination,

NIHILISME OU TRANSCENDANCE ? — Jérôme Alexandre

et puis le calme. Je sais de cet homme, le peintre, l'extrême précision tenue par l'idéal d'un projet solitaire, mais là, dans la surface réduite d'un tableau, s'occupant d'une image tant adorée, arriver à ce point à n'offrir que l'essentiel, quelle surprise. Je ne crois toujours pas que l'art soit le lieu du secret, il faut seulement se laisser faire, et rester alors debout, immobile, espérant que la magie s'épuise rapidement, et sortir après, vite, de cette salle, et retrouver le fameux soleil dehors, l'esprit rassuré.»

Jérôme Alexandre, né en 1952, marié, père de famille, professeur de théologie à la Faculté Notre-Dame du Collège des Bernardins à Paris après avoir exercé plusieurs années des fonctions de conseiller artistique au ministère de la culture. Docteur, spécialiste des Pères de l'Église, auteur de plusieurs ouvrages sur Tertullien. Dernières publications : *L'Art contemporain, un vis-à-vis essentiel pour la Foi*, Paris, Parole et Silence, 2010, *Le Martyre*, Paris, Parole et Silence, 2011.

Didier Laroque : voir p. 79.

Prochain numéro

Septembre-octobre 2011

L'Église apostolique

Éric de CHASSEY

Art spirituel, art spiritualisant aujourd'hui

A une année de distance, deux événements – l'un très largement médiatisé, l'autre passé inaperçu – témoignent des difficiles relations entre la création contemporaine dans le domaine des arts visuels et les fidèles catholiques. En avril 2011, un groupe de jeunes lacère une œuvre de l'artiste étatsunien Andres Serrano exposée à la Fondation Lambert d'Avignon ; en mars 2010, un visiteur régulier du Collège des Bernardins à Paris saute à pieds joints sur une œuvre de l'artiste belge Marthe Wéry pour la démolir. Les deux cas sont très différents mais ils éclairent deux manières de concevoir une pratique contemporaine de l'art en rapport avec la question spirituelle, voire, plus spécifiquement avec la théologie chrétienne en son centre vital : le dogme de l'incarnation. Et ils pointent également la façon dont les fidèles, sinon l'institution, ont du mal à respecter les œuvres d'artistes qui ne veulent pas seulement illustrer des conceptions et des textes mais bien travailler, avec les moyens qui leur sont propres, des questions essentielles.

L'œuvre d'Andres Serrano (né en 1950) est bien connue, même si elle est trop souvent peu regardée. C'est une photographie tirée en grandes dimensions (59,7 × 40,6 cm), représentant un crucifix saint-sulpicien de trois-quarts, plongé dans un liquide dont les imperfections grainent la lumière rouge et jaune qui l'éclaire depuis le haut à droite. La composition est largement théâtrale, elle peut évoquer nombre des reconstitutions de la Passion dont les premiers temps de la photographie, au XIX^e siècle, ont multiplié les exemples. Réalisée

NIHILISME OU TRANSCENDANCE ? ——— Éric de Chassey

en 1987, elle appartient du reste pleinement à cette tendance majeure de l'art contemporain, apparue au tournant des années 1970-1980, qui s'établit sur le constat qu'aucune image entièrement nouvelle ne peut plus être créée et que l'art d'aujourd'hui doit procéder par citations et mixages d'images antérieures. Le fait que cette tendance postmoderne a souvent eu tendance à privilégier le côté ironique, voire cynique, de l'art, n'empêche pas que, dans le cas de Serrano, l'intention puisse être bien différente. Il y a certes dans cette image une dose importante de provocation, mais celle-ci se concentre avant tout dans le titre, *Immersion (Piss Christ)*, avec son jeu de mot à l'apparence blasphématoire (*piss / peace*). Et c'est cette provocation qui a en retour entraîné la virulence de certains commentateurs – elle fut l'un des enjeux symboliques des « guerres culturelles » de la fin des années 1980 aux États-Unis où sa présentation dans des expositions subventionnées par l'État fédéral suscita l'hostilité véhémente d'hommes politiques et d'éditorialistes ; elle a été la cible d'actes de vandalisme à trois reprises depuis 1997. Son auteur peut certes affirmer aujourd'hui que son titre a « un caractère littéral et [...] tout bonnement descriptif¹ », il n'en reste pas moins que cette association précise, parce qu'elle relève en anglais du jeu de mot vulgaire, ne peut manquer de heurter. Mais une provocation peut ne pas être gratuite, ni même hostile à son objet.

Car la croix, manifestement en plastique et en tout cas d'une facture qui indique son caractère d'objet ordinaire, aux qualités esthétiques propres dérisoires, est en fait plongée non seulement dans l'urine mais aussi dans le sang. Il n'est pas besoin d'aller très loin – pas plus loin en fait qu'en considérant comme on doit toujours le faire en matière de création artistique le contexte dans lequel l'œuvre s'insère, soit, dans ce cas, le reste des images de la série *Immersion*, où des objets de culte populaire notamment sont plongés dans divers liquides primaires, y compris du lait – pour se rendre compte que le sens de l'œuvre est aussi à chercher du côté d'une réflexion sur le rapport du divin et de l'humain menée par cet artiste très au fait des questions de théologie catholique. Les liquides utilisés dans la série sont en effet ceux que l'opinion publique associe de façon confuse, surtout dans les années 1980, à l'épidémie du SIDA qui est apparue quelques années auparavant et a causé la mort de nombreux membres de l'entourage de l'artiste. Y placer un objet tridimensionnel représentant la personne du Christ ou celle de

1. Andres SERRANO, in Vincent Noce, « Je n'ai aucune sympathie pour le blasphème », *Libération*, 19 avril 2011.

sa mère peut alors – doit, si l'on est attentif au sens des images et pas seulement aux mots qui les accompagnent – s'interpréter comme une interrogation sur la façon dont l'incarnation de Jésus place Celui-ci au cœur des souffrances et des affects humains. Il n'y avait pas moins de provocation et de résistance à la beauté, d'insistance plutôt sur la tension entre souffrances et qualités esthétiques, il y en avait même je crois plus encore, lorsque Matthias Grünewald peignait dans les années 1510, dans le panneau central du *Retable d'Issenheim*, visible lorsque celui-ci était fermé, un Christ couvert de plaies, ne correspondant guère au récit des Évangiles mais renvoyant bien plus directement à l'expérience visuelle de la maladie que pouvaient avoir les observateurs privilégiés du polyptique, les malades du mal des ardents, de la peste ou de la syphilis, hébergés et soignés par les Antonins du couvent de Colmar, commanditaires de l'œuvre.

On sait que cette représentation du Christ renvoyant à une maladie contemporaine trouve dans le retable de Grünewald un pendant, d'une part dans les figures de saints qui la bordent et d'autre part dans la Résurrection magistrale que l'on peut voir lorsque les volets en sont ouverts. D'une certaine manière, on pourrait penser que *Immersion (Piss Christ)* combine en une seule image ces deux moments puisque cette immersion dans les liquides qui sont les symboles des souffrances contemporaines produit une lumière radieuse qui renvoie, sur le mode citationnel dont on a vu qu'il est le mode opératoire fondateur de l'image, à l'iconographie de l'illumination et de la vie éternelle. Mais il faut bien avouer que cette interprétation n'est pas celle que l'on peut privilégier et que c'est bien le scandale de la souffrance – scandale paradoxalement détourné de son objet par ceux qui voient dans l'œuvre un blasphème – qui est au cœur du propos de Serrano. Il est patent en effet que la période contemporaine, au moins depuis les années 1950 (qu'on songe au scandale provoqué en son temps par le crucifix réalisé par Germaine Richier pour l'église Notre-Dame d'Assy), a le plus grand mal à représenter avec force ce que l'on pourrait appeler les mystères joyeux du Christ fait homme et de l'homme appelé à devenir Dieu. Ou plutôt, sauf exceptions extrêmement rares, si rares que je n'en trouve pas d'exemple totalement probant, de telles images n'apparaissent que dans un contexte de stagnation artistique, dans une production d'images coupée des liens avec le mouvement d'ensemble de l'histoire actuelle de la création artistique.

À cela, il pourrait y avoir deux origines, qui ont fini par se confondre. La première, historiquement fondatrice mais qui a sans doute perdu de son importance, est que l'art des XIX^e et XX^e siècles

NIHILISME OU TRANSCENDANCE ? ——— Éric de Chassey

s'est fondé globalement sur une vision de l'homme niant le rapport à Dieu, voire à toute transcendance : aussi bien les *Anges au tombeau du Christ (Le Christ mort)* d'Édouard Manet (1864, Metropolitan Museum, New York) que *Un enterrement à Ornans* de Gustave Courbet (1849-1850, Musée d'Orsay, Paris) sont des tableaux – fondateurs de la modernité dans les arts visuels – où dominant, pour reprendre le mot de Théophile Gautier sur le tableau de Manet « des teintes crasseuses, [...] des ombres sales et noires dont jamais la résurrection ne le débarbouillera ». La seconde, qui a gardé toute son importance alors que le projet de la modernité ne cessait de céder du terrain à la résignation postmoderne, tient à la prise de conscience si forte après la Seconde Guerre mondiale de la possibilité désormais détenue par l'homme de s'autodétruire, en poussant à leurs termes paradoxaux la logique de l'autonomie de la raison. Pour le dire autrement, tout artiste préoccupé aujourd'hui de représenter l'incarnation humaine du divin ou l'homme ouvert sur la transcendance, ne peut le faire qu'en faisant fond sur la nature blessée de l'humain. Toute autre position reviendrait à nier celle-ci au prix d'un irénisme qui ne peut plus avoir cours, moins encore dans une société où les images des souffrances infligées aux hommes par leurs semblables ne cessent de circuler, entre pages et écrans. Il faut bien reconnaître que la volonté de représentation par les figures, du moins lorsque l'artiste utilise des moyens qui le conduisent à créer ces figures en parallèle à la nature, par les moyens de la peinture ou de la sculpture et non par emprunt direct à celle-ci, ne cesse pas, aujourd'hui encore, de privilégier souffrance et dérélliction, comme l'a bien remarqué Catherine Grenier dans son livre *L'art contemporain est-il chrétien ?*². Encore faudrait-il laisser hors de cette remarque toutes ces œuvres qui se contentent d'entretenir avec la spiritualité chrétienne une relation de pseudomorphisme, qui vient seulement de ce qu'elles empruntent des fragments d'iconographie chrétienne pour exister, dans ce processus de recyclage généralisé qui a été évoqué, une iconographie souvent mal maîtrisée par ailleurs et pas forcément consciente, puisqu'elle forme le fond de la culture visuelle occidentale. Il n'est guère que dans le champ de la photographie et du cinéma, c'est-à-dire de ces moyens artistiques qui procèdent par prélèvement au sein de la réalité d'un élément significatif et ne créent pas entièrement celui-ci, que la figure humaine ou celle, reconstituée, du Christ, Dieu fait homme, peut conjuguer figuration et célébration. Exception

2. Catherine GRENIER, *L'art contemporain est-il chrétien ?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

qu'il vaudrait la peine de creuser, et qui tient peut-être à la nature ontologique de l'image photographique et cinématographique telle qu'un André Bazin a pu l'analyser, mais qui sort du champ de cette brève étude³.

Si l'œuvre de Serrano a pu susciter une telle hostilité, y compris dans les milieux catholiques les mieux intentionnés, c'est sans doute parce que, dans le contexte qui vient d'être retracé brièvement, elle veut interroger et actualiser la personne du Christ à travers les représentations que s'en font ses contemporains. Il est sans doute toujours possible de réaliser des images qui ne portent pas une telle interrogation, mais elles ne relèvent pas alors du champ de l'art, au sens où celui-ci est une interrogation en acte, incarnée dans une image, précairement sans doute. La difficulté est cependant suffisamment patente dans le cadre contemporain pour que la plupart des usages purement illustratifs et usuels des images de la part des fidèles et des institutions catholiques consistent en la répétition artisanale, le plus souvent sans qualité esthétique, de stéréotypes fournis par la tradition orthodoxe, coupés de leur racine spirituelle et de leur usage (rappelons qu'une icône orthodoxe s'offre avant tout à la vénération par contact direct, beaucoup plus qu'à la contemplation visuelle, que son efficacité spirituelle ne vient pas d'abord de l'interprétation qu'en font nos regards mais de la force de son propre regard sur nous qui ne devons que nous laisser regarder et toucher par elle).

Il semble que dans la situation contemporaine, héritière encore des folies meurtrières du XX^e siècle (celles des génocides arméniens, juifs et rwandais, aussi bien que des armes de destruction massive), la meilleure voie disponible pour une pratique de l'art à la fois interrogative et positive quant à l'humain dans son rapport au divin passe par l'absence de la figure dans l'œuvre. Absent dans l'œuvre comme image, le corps n'y est cependant pas moins important, mais il est le corps de celui qui fait face à l'image, dans un rapport de co-présence.

C'est ce que tentait à sa manière l'œuvre de Wéry (1930-2005), victime du vandalisme non parce qu'elle provoquerait par le scandale agressif, mais au contraire parce qu'elle se manifeste comme disponible à ses spectateurs, humble jusqu'au retrait : on peut alors marcher dessus volontairement, en niant sa dimension artistique, pour protester contre la présence d'une œuvre sans représentation et refusant les paramètres traditionnels de l'accrochage, dans le

3. André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, collection « Septième Art », 1958-1962.

NIHILISME OU TRANSCENDANCE ? ——— *Éric de Chassey*

contexte d'une exposition dont le titre (*La pesanteur et la grâce*) et le lieu (le Collège des Bernardins, relevant de l'archevêché catholique romain de Paris) revendiquaient à tout le moins une préoccupation spirituelle. *Tour et Taxis* (2001, collection particulière) est un ensemble d'une dizaine de panneaux monochromes (peints d'une seule couleur chaque fois), peints à l'acrylique sur dibond, pliés en deux selon une ligne diagonale et disposés non pas au mur mais à partir du sol, des tréteaux de bois permettant de leur donner des positions différenciées, variables selon les choix de chaque personne qui a la charge de les installer. Les couleurs s'établissent dans un registre allant du blanc au rouge plus ou moins sombre, avec une majorité de panneaux à dominantes rouges. Comme dans tous les tableaux de Wéry depuis 1994, le processus de réalisation est tout à fait prosaïque : il consiste à placer chaque panneau dans un grand bac et à y déverser des flux successifs de peinture ; ce sont les grains de pigment qui petit à petit fixent la couleur sur le support plan en créant des nappes imparfaites ; l'artiste observe ce que produit la couleur en interaction avec ce support et la loi de la gravitation universelle et la décision créatrice consiste avant tout à arrêter le processus lorsque le panneau est entièrement recouvert.

Il pourra sembler difficile de voir dans ce type d'œuvres la formulation de questions proprement spirituelles. C'est qu'en fait, comme celles que j'avais pu rassembler en 2010 dans les deux versions de l'exposition *La pesanteur et la grâce* (au Collège des Bernardins puis à la Villa Médicis de Rome), elles ne sont pas des représentations ni du divin ni du spirituel mais bien ce que Thomas Merton appelait en 1957, en parlant d'un petit tableau entièrement noir que lui avait offert le peintre Ad Reinhardt, un art « latreutique [c'est-à-dire constituant un support pour la méditation sur Dieu]⁴ ». Il s'agit donc moins d'un art spiritualiste que spiritualisant, qui propose des objets invitant à une perception qui rend les spectateurs sensibles au surgissement en eux des qualités et facultés spirituelles, non pas que soit donnée à voir la représentation d'un état spiritualisé, mais que, bien plutôt, l'œuvre d'art soit l'intermédiaire de cet état, son véhicule. De manière frappante, l'expérience spirituelle qui est ici proposée se rapproche – sans le vouloir d'emblée (ce qui est la condition *sine qua non* de son effectivité et de son authenticité) – d'une tradition

4. Thomas MERTON, lettre à Ad Reinhardt du 23 novembre 1957, reprise dans Joseph MASHECK, « Five Unpublished Letters from Ad Reinhardt to Thomas Merton and Two in Return », *Artforum*, vol. X, n° 17, décembre 1978, p. 23.

théologico-philosophique qui trouve son centre dans l'affirmation de l'affaiblissement de Dieu (la *kénose* de Saint Paul) et celle de la nécessité pour l'être humain de ne pas prétendre s'élever sans préalablement accepter d'être abaissé, tradition profondément renouvelée par Simone Weil au tournant des années 1930-1940.

Il importe pour les artistes qui participent de cette conception de l'œuvre d'art de se tenir dans la plus grande proximité possible avec le moment presque insaisissable du surgissement de quelque chose plutôt que rien : présenter dans un lieu précis (le tableau, la sculpture, l'installation) le moment exact de la création modélise alors une attitude similaire chez le spectateur, qui rejoint les expériences de la mystique.

Dans le domaine esthétique, Weil avait tiré des conséquences radicales de son observation que les actions humaines ne doivent pas être guidées par l'attente de fruits précis ou de récompenses d'aucune sorte, mais correspondre à la réalisation de son devoir d'état : « Le regard et l'attente, c'est l'attitude qui correspond au beau. Tant qu'on peut concevoir, vouloir, souhaiter, le beau n'apparaît pas⁵. » L'artiste qui voudrait donner à son art un contenu spirituel se tromperait s'il pensait en trouver la garantie dans l'utilisation d'une iconographie explicite : il faut « met[tre] Dieu non pas dans l'intention de son art, mais dans les procédés mêmes de sa technique⁶ ». D'une certaine façon, selon des conséquences que les connaissances et les goûts artistiques assez conventionnels de Weil ne lui ont pas permis de tirer, seule est fidèle à cet impératif une création artistique qui ne cherche pas à créer une image prédéterminée mais qui découvre son image dans le cours même du processus de création.

La philosophe insiste par ailleurs sur le fait que chaque acte humain, y compris intellectuel, artistique et spirituel, ne trouve sa pleine dimension que dans l'abandon de toute revendication individuelle, dans la dépersonnalisation ou l'impersonnalisation (elle n'emploie pas ce terme, mais ses méditations sur l'impersonnalité de Dieu le rendent légitime). Pour elle, ce fait vient de la conformité de l'homme à Dieu, un « Dieu [...] créateur, [qui] s'est retiré pour nous laisser être⁷ ». Il est même une condition *sine qua non* de la

5. Simone WEIL, Cahier VIII, dans *Œuvres complètes*, VI, volume 3, Cahiers (février 1942 – juin 1942), André A. Devaux et Florence de Lussy, éd., Paris, Gallimard, 2002 [ci-après *O. C.*, VI, 3], p. 101.

6. S. WEIL, *Cahier XI*, *ibid.*, p. 329.

7. S. WEIL, *Cahier VIII*, *ibid.*, p. 86.

qualité spirituelle : « L'âme doit devenir quelque chose qui ne peut absolument pas dire *je*. Alors le souffle vient⁸. »

Si la création est dépersonnalisée, si les tourments du moi n'y trouvent pas leur place, elle doit alors travailler d'abord avec ses déterminants concrets, avec ce qui la constitue matériellement plutôt qu'avec ce que l'on peut occasionnellement lui rajouter. Le principe absolu qui doit guider la vie selon la philosophe – « Laisser agir en soi la nécessité. (Renoncement à la volonté propre)⁹ » – prend pour l'artiste la forme première d'une acceptation des nécessités objectives qui déterminent son travail. Dans le monde esthétique qui était celui de Weil, où le modèle de l'Antiquité était prévalent, la statuaire en fournissait un exemple, ainsi commenté : « Les statues grecques ; le marbre semble y couler. Docilité parfaite à la pesanteur¹⁰ ». Autant dire que la pesanteur, en art comme ailleurs, n'est pas le contraire de la grâce (y compris dans le sens non-religieux et purement esthétique de ce terme), mais sa condition de possibilité. L'abandon à la nécessité est littéralement abandon à la pesanteur lorsque les images se constituent par les coulures de la peinture, les froissements du papier, le tombé des planches. Mais c'est de cet abandon que peut naître la grâce, dès lors que « les effets de pesanteur correspondant à la situation so[nt] présents dans l'œuvre d'art, mais ne provoquent pas chez le spectateur (ou auditeur, ou lecteur) les effets de pesanteur corrélatifs¹¹ ». La fermeture première sur la nécessité est la condition même de l'ouverture finale : « L'illimité en nous doit être docile à la limite¹² ».

Les temps sont révolus où l'artiste qui voulait pratiquer un art spiritualisant pouvait le faire de manière triomphaliste, en supposant une portée universelle directe qui ne s'est finalement jamais produite (ces temps du début du XX^e siècle où un Kasimir Malévitch ou un Piet Mondrian voulaient changer le monde et l'univers par leurs tableaux). Il n'est plus d'autre choix, du moins actuellement, que de « refuser la puissance¹³ ». C'est ainsi qu'on obéit *de facto* à cette loi que Weil

8. S. WEIL, *Cahier VII*, dans *Œuvres complètes, VI, volume 2, Cahiers (septembre 1941 - février 1942)*, F. de Lussy, éd., Paris, Gallimard, 1997 [ci-après *O. C., VI, 2*], p. 460.

9. S. WEIL, *Cahier VI*, *ibid.*, p. 881.

10. S. WEIL, *Cahier IX*, *O. C., VI, 3*, p. 159.

11. S. WEIL, *Cahier V*, *O. C., VI, 2*, p. 200.

12. S. WEIL, *Cahier VIII*, *O. C., VI, 3*, p. 72.

13. S. WEIL, *Cahier I*, dans *Œuvres complètes, VI, volume 1, Cahiers (1933 - septembre 1941)*, A. Devaux et F. de Lussy, éd., Paris, Gallimard, 1994 [ci-après *O. C., VI, 1*], p. 143.

résumait de manière frappante : « Levier. Monter en abaissant. Il ne nous est peut-être donné de monter qu'ainsi¹⁴. » Abaissant l'œuvre à n'être presque rien, abaissant même littéralement la peinture dans le cas de Wéry pour ne plus en faire un objet majestueux suspendu à un grand mur mais une suite de surfaces rampantes, certains artistes contemporains y trouvent le moyen privilégié de l'élévation finale de leurs spectateurs. La spiritualisation qu'ils proposent n'est donc jamais dualiste, fondée sur la séparation des domaines matériel et spirituel, du bas et du haut. Elle est fondée sur une compréhension interne – pas toujours explicite, il est vrai – des conséquences de l'incarnation du Christ : le haut s'atteint par le bas, la matière est relevée sans être niée, elle est le lieu de cette relève.

Dans un long passage de son dernier *Cahier*, Weil a insisté sur le mode opératoire de cette « loi du levier ». La première constatation est que « le corps [on pourra dire aussi bien la matière] est l'intermédiaire indispensable à travers lequel l'âme exerce sur l'âme une action réelle¹⁵ ». C'est le corps qui entraîne l'âme, et c'est pour cette raison que, dans une logique radicale, il faut « se dépouiller de tout ce qui est au-dessus de la vie végétative. [...] Détruire dans l'âme tout ce qui n'est pas collé à la matière. Exposer nue [...] la partie de l'âme qui est presque de la matière inerte. » Weil insiste sur cette « inertie de la matière » pour conclure : « De la matière inerte qu'on regarde comme pensante est une image parfaite de la perfection¹⁶. »

Cette pensée n'a en tout cas pas de contenu fixable, sinon elle ne serait que représentation, voire illustration. Ce que fait alors chacune des œuvres d'art qui propose une spiritualisation aujourd'hui, c'est une mise en disponibilité à ce qui peut survenir, sans l'anticiper. C'est une ouverture principielle, en soi. Dans les termes qui sont ceux de Weil, cela signifie ménager du vide, dans l'œuvre comme dans la vie, ne pas chercher à remplir d'images ce qui n'en a pas besoin, parce que cela détournerait l'attention. L'art est selon elle un des deux opérateurs qui seuls atteignent ce degré de mise en ouverture de l'esprit : « Notre âme fait continuellement du bruit, mais il est un point en elle qui est silence et que nous n'entendons jamais. [...] Il n'y a que deux pointes assez perçantes pour entrer ainsi dans notre âme,

14. S. WEIL, *Cahier III, O. C., VI, 1*, p. 353.

15. S. WEIL, *Cahier XVII*, dans *Œuvres complètes*, VI, volume 4, *Cahiers (juillet 1942 – juillet 1943)*, Marie-Antoinette Fourneyron, F. de Lussy et Jean Riaud, éd., Paris, Gallimard, 2006, p. 337.

16. *Ibid.*, p. 343.

NIHILISME OU TRANSCENDANCE ? ——— Éric de Chassey

ce sont le malheur et la beauté¹⁷. » « L'imagination travaille continuellement à boucher toutes les fissures par où passerait la grâce¹⁸ », dit-elle encore. D'où l'importance des œuvres d'art qui ne combent pas l'imagination par des images mais laissent simplement voir des fissures, des failles, où « rien d'extérieur ne correspond à une tension intérieure¹⁹ ».

Il y a là une sorte d'impératif catégorique de la spiritualisation aujourd'hui : la création doit y éviter la forme qui prescrit et l'image qui fixe (c'est en quelque sorte l'équivalent de la position religieuse de Weil, qui affirme par exemple sa « vocation d'être chrétienne hors de l'Église²⁰ »). Lorsque l'Église se sera réconciliée avec le monde contemporain, à temps et à contretemps, lorsque le monde contemporain aura su écouter l'Église, dans le monde et hors du monde, alors, peut-être, y aura-t-il à nouveau place pour un art à la fois explicitement spirituel – par la représentation – et pleinement spiritualisant.

Éric de Chassey, père de trois enfants, est directeur de l'Académie de France à Rome – Villa Médicis et professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université François-Rabelais de Tours. Il a publié des livres, essais et catalogues sur l'art des XX^e et XXI^e siècles (*La peinture efficace, Une histoire de l'abstraction aux États-Unis, 1910-1960*, Gallimard, 2001 ; *Platitudes, Une histoire de la photographie plate*, Gallimard, 2006) et assuré le commissariat de nombreuses expositions en France et à l'étranger. Il vient de publier *Pour l'histoire de l'art*, aux éditions Actes Sud.

17. S. WEIL, « L'amour de Dieu et le malheur » [1942], repris dans *Œuvres*, F. de Lussy, éd., Paris, Gallimard-Quarto, 1999, p. 716.

18. S. WEIL, *Cahier V, O. C., VI, 2*, p. 194.

19. *Ibid.*, p. 190.

20. S. WEIL, *Lettre à un religieux* [1942], repris dans *Œuvres, op. cit.*, p. 986.

Didier LAROQUE

L'art martyr de l'art

La force invasive de ce que l'affairement institutionnel et mercantile international distingue comme « art contemporain » semble procéder d'une extrême faiblesse. On ne pourra ignorer cette apparente défaillance artistique si l'on veut bien lire l'opuscule écrit par Raphaël Rubinstein, *En Quête de miracle*¹. Sont décrites sans commentaires par ce critique américain les activités propres à cinquante artistes contemporains, celles, notamment, de Marina Abramovic, Francis Alÿs, John Baldessari, Joseph Beuys, Raymond Hains, Damien Hirst, Martin Kippenberger. Dans la neutre présentation de Rubinstein, les réputées valeurs sûres du marché de l'art paraissent avoir en commun un manque foncier, et la performance de Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous*, qui donne son titre à l'ouvrage, ressemble à un paradigme. En 1975, cet « artiste » décida de réaliser une œuvre consistant à traverser l'Atlantique en solitaire, tandis que son expérience limitée de la navigation ne favorisait guère la réalisation d'un tel projet. Il embarqua à Cap Cod sur un petit voilier et, quelques mois plus tard, l'épave de ce bateau fut découverte au large de la côte irlandaise. Bas Jan Ader n'avait pas échappé à la noyade.

Voici la thèse du présent article : depuis le fameux propos de Hegel relatif à la fin de la *plus haute destination* de l'art, l'expression artistique se constitua sous la forme de son propre martyr ; en sorte que l'art contemporain doit être regardé comme l'art sans art,

1. Trad. M. Cohen, Montpellier, Éditions Grèges, 2004.

NIHILISME OU TRANSCENDANCE? ——— Didier Laroque

la valeur sans valeur ; ce qui ne doit pas nous amener à comprendre qu'il est descendu aux Enfers pour notre salut.

« L'art n'apporte plus aux besoins spirituels cette satisfaction que des époques et des nations du passé y ont cherchée et n'ont trouvée qu'en lui [...]. L'art est et reste pour nous, quant à sa destination la plus haute, quelque chose de révolu. Il a, de ce fait, perdu aussi pour nous sa vérité et sa vie authentique [...]»².

Il ne faut pas prendre à la légère ce que conçut Hegel au début du XIX^e siècle, sous le prétexte que des œuvres furent encore réputées artistiques après qu'il eut pris acte de la disparition de la dimension spirituelle de l'art. L'art n'est pas achevé dès lors, il se voue à exposer le manque de ce qu'il réalisait autrefois : la présence de l'infini dans le fini, de l'éternité dans la durée, du principe dans la circonstance. Survit d'abord une *technè* sans *archè* ; puis la *technè*, privée d'emploi, s'évanouit à son tour.

En suivant cette pensée, deux voies s'offrent aux artistes : montrer le manque sans ambages, ou bien le faire connaître, si l'on veut, par antiphrase. Le choix de la première voie identifie l'abstraction picturale russo-hollandaise, puis américaine (et aussi bien les architectures évidées de Mies van der Rohe, de Luis Barragan et de Louis I. Kahn) ; Duchamp et ses multiples suiveurs illustrent la seconde. La voie abstraite ou principielle, par l'intensité de sa représentation de l'absence, révèle une attente ; elle réaliserait donc la présence de l'absence, car l'attente endurée donne le présent absent et l'absent présent. L'*archè* serait manifestée en sa non-présence. La voie réaliste ou circonstancielle n'a d'évidence pas la prétention de tenir le rien de rien pour un rien principiel, elle se borne à montrer la circonstance dans sa vanité, quelquefois, on le dirait, insciemment. Les deux voies se confondent. Même si la première affirme une hauteur de vue, elle évite aussi peu le décoratif que la seconde l'insignifiance (le principe ne peut être en vérité sans la circonstance et la circonstance sans le principe : l'art abstrait fait l'ange comme l'art réaliste fait la bête) : quel choix entre le papier peint et l'urinoir ? Il n'importe pas ici de les distinguer selon des

2. « Die Kunst [gewährt] nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben. [...] Dann ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren [...] » *Vorlesungen über die Aesthetik* (1835) ; trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, *Cours d'esthétique*, I., Aubier, Paris, 1995, pp. 17-18.

semblants et des prétentions philosophiques, mais de marquer qu'en leur ensemble proprement anarchique se voit l'expression finale de la prétention humaniste et laïque.

C'est à son défaut que l'art contemporain produit l'art. Les artistes vivants les mieux révéérés « acceptent » de s'anéantir en tant qu'artistes. Ainsi Koons ou Buren exhibent-ils une vacuité digne d'une abdication sacrificielle. Songeons également à Daniel Spoerri consignait la composition de ses repas, inventoriant des objets ordinaires ; à Henry Bond présentant des photos d'inconnus prises par des amateurs, à l'exposition de la New York Gallery en 1992, *The Big Nothing*. D'innombrables installations et performances recherchent obstinément la faiblesse, elles tendent à se confondre avec la vie en un holocauste de la distinction artistique et une plongée radicale au cœur du retrait.

Cet art sacrifie principalement l'art car il ne prend aucun essor qui abandonnerait derrière lui la circonstance ; le principe y est absolument inassignable : un tel art signifie une humanité parvenue au dernier stade de la barbarie et produit peut-être ainsi un utile dégrisement. Grâce à lui, la vanité se donne comme la condition de l'homme d'aujourd'hui, inapte à un *pathein mathein* (apprendre par la souffrance), et dont l'humanité devint hyper-tragique d'être non-tragique. L'art ne surgit plus dans la fausseté du monde tel que la mesure démesurée de l'amour soutenant notre séjour, il atteste le mensonge mondain, l'empire de la durée qui nous extermine. Il reflète sans doute le crédit exorbitant accordé de nos jours à l'histoire, prenant la forme d'une patrimonialisation du tout, d'une constante confusion entre le monument et le document. Dès 1874, dans la deuxième de ses *Considérations inactuelles*, Nietzsche dénonçait comme une expression du nihilisme « ... cette admiration de la puissance de l'histoire qui, pratiquement, se transforme à chaque instant en une pure admiration du succès et conduit à l'idolâtrie du réel [...] »³. L'adoration réaliste n'est autre qu'un amour servile de la finitude ou, ainsi que l'écrit Baudelaire, de l'« univers sans l'homme »⁴. Selon

3. *Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874); Trad. P. Rusch, *De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 147.

4. « Celui qui s'appelle lui-même réaliste [...] dit : "Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou telles qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas." L'univers sans l'homme. » « L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix », in *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, éd. H. Lemaitre, Paris, Classiques Garnier, Bordas, 1990, p. 430.

NIHILISME OU TRANSCENDANCE ? ——— Didier Laroque

ce sens, des artistes contemporains se sont mis au service de la destruction de la cité et du désert. Alfred Hrdlicka proposa d'élever à Hanovre un monument à un tueur en série ; Stephen Kaltenbach enferma dans des boîtes scellées les preuves de ses prétendus actes illégaux ; Miklos Serrai, ivre, conduisant un camion, « sculpta » les bornes d'incendie de New York en les percutant. Selon leur profitable émulation, s'adonnant plus ouvertement à la recherche de l'harmonie dissonante comme de la délinquance, des bandes d'artistes contemporains fougueux et talentueux attaqueront probablement un jour des banques, brûleront des musées et des bibliothèques, ou tueront leurs semblables au hasard...

L'homme pourrait-il participer aujourd'hui à l'éternité principielle autrement qu'en grande dépression ? On dirait que nous sommes appelés par cet art sans art, figure de l'abandon et de la déréliction à nous ressaisir en tant qu'hommes, à éprouver, au cœur d'un éloignement de l'éternité, sa sûre proximité. Sans que soit de nouveau manifeste la mondanité du monde, la contradiction ne pourrait se révéler. Peut-être faut-il cette sorte de rebuffade au principe afin qu'il puisse pleinement ressortir comme unité, éternité, souverain bien... Notre temps, particulièrement inattentif à la fausseté, pourrait avoir imposé à l'art son propre martyre, afin que fût de nouveau manifeste la faiblesse avérée des apparences et l'authentique puissance de refus. L'art contemporain, en une inspiration providentielle, révélerait l'absolu dans l'humiliation de l'art. Il conformerait une nombreuse et formidable vanité, une vanité surpassant celles qui furent peintes au Grand siècle, parce qu'elle abolit l'art lui-même au point de passer pour inconsciente. Il s'agirait non seulement d'exposer la faiblesse du monde, mais aussi bien l'absence désespérante d'autre chose : une geôle. L'espérance étant anéantie, elle trouverait sa condition d'apparition. L'humiliation de l'art se transmettrait à l'humilité, qui est participation au principe. De cette façon, l'art privé d'art renouerait discrètement avec l'art plein et nous permettrait, par la valorisation de l'inauthentique, de nous comprendre radicalement devant la Vérité. – Pouvons-nous vraiment croire que nous vivons dans une époque d'intensification spirituelle quand l'art en est venu à exposer le fini dans le fini, l'action toute mortelle de la durée, le monde en tant que monde ? Quand Roman Opalka peint des chiffres croissants sans discontinuer depuis 1965, quand Damien Hirst présente une vraie tête de vache décomposée ? L'esthétique antique nous dit : *Ars est celare artem* (l'art consiste à dissimuler l'art). Si nous nous attachons à sa doctrine, la situation présente, lorsque l'art se cache tant qu'il paraît renoncé, pourrait être

L'art martyr de l'art

superlativement artistique. Faudrait-il ne pas regarder en cet art une régression qui viendrait du Malin, mais une kénose? Si ses artistes, idolâtres de la durée et complètement occupés des vanités du siècle occupent le devant de la scène d'un zèle imbécile, s'ils vivent des penchants amoraux de leurs semblables, de leurs dérèglements et de leurs lâchetés, s'ils peuvent représenter la vulgarité, le cynisme, l'égoïsme, est-il cependant plausible qu'un sacrifice consenti leur impose ces fâcheuses manières ainsi qu'une purification nécessaire pour notre salut? Accordons à l'art contemporain qu'il ne nous laisse pas ignorer combien la gloire du monde est décorative et vaine, et qu'il atteste notre misère. En son apparente extinction, l'art occidental trouve-t-il un surpassement de sa créativité? Rien n'est moins sûr. On a considéré qu'un artiste était doué d'une faculté d'engendrement parce qu'il pouvait produire une chose indépendante de lui, par l'effet d'une puissance l'ayant vaincu; aujourd'hui, cette indépendance ne se manifeste plus et on peut avoir le sentiment que ce qui surmonte ressemble trait pour trait à ce qui est surmonté. L'art contemporain est tautologique, il communique avec le monde (son incomparable réussite institutionnelle n'en est-elle pas le signe probant?). L'homocentrisme connaît peut-être ses dernières heures. Un jour prochain les choses auront leur retour; c'en sera fini des pensées courtes, des rayures et des lapins en inox: la vanité sera renversée.

Didier Laroque est maître-assistant HDR à l'École nationale supérieure d'architecture Paris Val de Seine, membre du Comité de rédaction de *Communio*. Dernières publications: *Sublime et architecture*, Paris, Hermann, 2010; *Réflexions sur l'architecture*, Paris, Manucius, 2010.

Collection *Communio*/Parole et silence
Titres parus

Joseph Ratzinger, *Croire et célébrer*, 2008

Joseph Ratzinger, *Discerner et agir*, 2009

Claude Dagens, *Passion d'Église*, 2009

Fiorenzo Facchini, *Les défis de l'évolution*, 2009

Jean-Luc Marion, *Le croire pour le voir*, 2010

Jean-Marie Lustiger, *L'Europe à venir*, 2010

Stephen Green, *Valeur sûre*, 2010

Michel Sales, *Le corps de l'Église. Pour introduire à la lecture de La Promesse du cardinal Lustiger*, 2010

Peter Dembowski, *Des chrétiens dans le ghetto de Varsovie*, 2011

Jean-Marie Lustiger, témoin de Jean-Paul II, 2011

Serge LANDES

La tentation de l'idolâtrie

Sur *Moïse et Aaron* d'Arnold Schoenberg

*Vivante, en effet, est la parole de Dieu,
énergique et plus tranchante qu'aucun glaive à double tranchant.
Elle pénètre jusqu'à diviser âme et esprit, articulations et mœlles.
Elle passe au crible les mouvements et les pensées du cœur.
Il n'est pas de créature qui échappe à sa vue ;
mais tout est nu à ses yeux, tout est subjugué par son regard.
Et c'est à elle que nous devons rendre compte.*

Lettre aux Hébreux 4, 12-13 (TOB-2010)

I. Prométhée, Œdipe ou Ève ?

À l'âge romantique, la revendication du génie s'est pensée comme prométhéenne voire christique. Victor Hugo en fournit un modèle éclatant aux accents personnels. Chez lui se déploie la proclamation publique d'une certitude intime : le poète, *artiste* par excellence, est un nouveau Moïse, un Christ, un Prométhée libérateur, un nouvel Orphée qui révèle à l'humanité ce que celui-ci entendit. Il suffit de se rapporter au long poème « Les mages », dans *Les Contemplations* : prêtre, prophète, guide, il est à la tête de l'humanité en marche.

Dans *Roman des origines et origines du roman*, et surtout dans *Livre de lectures – I*, la critique et psychanalyste Marthe Robert analyse la « mégalomanie romanesque » à partir de la notion de toute puissance œdipienne. Le genre moderne du roman s'est développé en raison d'un désir de toute-puissance infantile qui se propose de faire spécialement du romancier – et peut-être, à travers lui, de tout artiste – le

L'IDOLE OU L'ICÔNE? _____ Serge Landes

Dieu d'un univers. Paradigmes de cette lecture psychanalytique : la structure psychologique sous-jacente à la naissance moderne du genre (avec *Don Quichotte* ou *Robinson Crusoé*) et l'ambition démiurgique du roman, à commencer par Balzac, au XIX^e siècle. L'Œdipe refusant le Père se donne, à travers la libre imagination, tout un monde autre dont il est seul juge parce que seul créateur. Il est alors séduisant de faire un pas de plus que la psychanalyste et d'interpréter la toute puissance revendiquée par le romancier comme le modèle par excellence de celle de l'« artiste » contemporain.

Posons un contraste maximum avec la triomphale figure hugolienne, grâce à un simple symptôme, à vrai dire très polysémique : une exposition organisée au Centre Pompidou, à Paris, du 25 février au 23 mars 2009. La rétrospective, intitulée « Vides », ne montrait aucun objet, mais des salles uniformément blanches, à quelques cartels près qui permettaient de faire mémoire d'expositions antérieures, toutes, à divers titres, « vides ». Était toutefois publié un abondant catalogue – 480 pages numérotées suivies de quelques 56 « pages d'artiste », non numérotées. Notons le constat du « comité curatorial » qui justifiait la démarche en revenant sur l'histoire et en établissant : « L'espace vide comme objet d'exposition devient ainsi une sorte de classique du mode radical [...] ¹. » En somme, pour certains, ne plus rien montrer ni donner à voir serait une sorte de « lieu commun », si trivial qu'il requiert évaluation muséographique.

La confrontation à la possibilité d'une négation radicale des formes antérieures d'« œuvre » est donc au cœur de la crise de la « créativité ». Elle est symptôme d'une déprise par rapport au prestige de « l'art », si ce terme hautement polysémique convient encore. Manifeste-t-elle une distance à la position égocentrée de « l'artiste » – ou de l'agent qui en assume aujourd'hui la revendication ? C'est souhaitable, mais moins sûr.

Faute de place, nous nous centrerons sur une seule œuvre qui apparaît comme une impérieuse mise en garde. Dans son opéra partiellement inachevé², *Moïse et Aaron*, le compositeur Arnold

1. *Vides – Une rétrospective*. Centre Pompidou, Kunsthalle Bern, Centre Pompidou-Metz. « Introduction générale », page 29, col. a – texte cosigné par John ARMLEDER, Mathieu COPELAND, Gustav METZGER, Mai-Thu PERRET, Clive PHILLPOT.

2. La première esquisse du livret date de 1928 ; la musique des deux premiers actes est achevée en mars 1932. Jamais Schoenberg n'écrira la musique du troisième acte, lequel s'éloigne beaucoup du texte biblique : on y voit un jugement

Schoenberg (1874-1951) met en scène un Moïse qui survient alors qu'Aaron a laissé libre cours à toutes les passions idolâtres du peuple. Le culte et les orgies du veau d'or ont réédité ou plutôt parachevé la Chute. Comme Dieu l'avait dit à Ève, Moïse dit à son frère Aaron : « Qu'as-tu donc fait ? »

L'aniconisme de Schoenberg n'est pas seulement un refus de l'idolâtrie, il confine à un refus de toute représentation : à bien lire certaines répliques, même une pensée humaine de Dieu peut être entachée d'idolâtrie. Et si sans cesse la Parole (« Wort ») l'emporte sur l'image (« Bild ») et le faire, toute représentation humaine finit par être suspecte, quand elle prétend se soumettre l'absolue transcendance de Dieu, son ineffabilité que Schoenberg pose comme première et dernière.

Schoenberg exprime tout d'abord dans son opéra sa compréhension du judaïsme. Sa critique du prophète créateur et artiste qu'est le personnage d'Aaron avertit *aussi* d'un risque idolâtre en la démarche artistique ; elle dénonce, derrière le prestige de l'imagination, si *créative*, une manière de *mettre la main sur* le divin, de se faire des idoles pour répondre au besoin humain d'images, de sensibilité, de sens aisé – parce que tangible, manipulable, source assurée de jouissances.

Dans la perspective chrétienne, pareille méditation résonne comme une invitation à une rigoureuse ascèse préalable : *avant* que ne se déploient les icônes et les œuvres dont la possibilité est ressuscitée par l'Incarnation, elle permet de mesurer à quelles racines s'origine le risque d'idolâtrer le *faire* humain, et spécialement la « créativité artistique ». L'œuvre de Schoenberg rappelle les mérites d'une ascèse qui médite l'interdiction de l'idole parce qu'elle prend vraiment au sérieux le Nom (et le premier est : Indicible) et la Loi.

L'interrogation ne se centrera donc pas ici sur l'appréciation esthétique ou la « valeur » des « œuvres », des « pratiques », des « installations », sur leur prétention autorisée ou non à un statut d'« œuvres d'art » ou de « créations ». Elle portera sur l'écart *initial* entre tout faire humain et le divin qui peut y être manifesté, mais qui en premier lieu est comme le non atteignable, l'« in-visible », s'il est permis de s'exprimer ainsi. Faute de pouvoir explorer de plus vastes territoires, ce travail comprendra l'idolâtrie artistique comme une répétition de la faute d'Ève en méditant l'épure fournie par le *Moïse et Aaron* d'Arnold Schoenberg.

et une condamnation d'Aaron ; quand Moïse ordonne de le libérer, Aaron tombe mort.

II. Le caractère indépassable et l'unité imprescriptible du premier commandement

Dans cet opéra, la quête religieuse de Schoenberg déploie en toute rigueur sa conception d'une critique juive de toute représentation de Dieu. Le besoin humain d'images est étroitement lié au péché de l'homme, à sa tendance au péché le plus radical : *se procurer* un faux dieu, un double de ses propres désirs, seulement humains.

Schoenberg ouvre l'opéra au Buisson ardent, avec la prière de Moïse au Dieu qui se révèle à lui. L'élection de Moïse coïncide donc avec la révélation d'un Dieu radicalement irréprésentable : Moïse n'existe dans l'opéra que pour autant qu'il est constitué par un rapport à la Parole. Révélation dans et par la parole : c'est en un vocatif, quand il s'adresse à Dieu, que Moïse énonce les attributs de Dieu – en fait, les noms divins les plus importants pour Schoenberg : irréprésentable, invisible, incommensurable. Ceux concernant la justice ou la miséricorde seront réservés à Aaron, toujours porté à proposer une idée du divin plus accessible, plus séduisante – plus humainement acceptable.

La révélation s'impose comme un devoir, auquel Moïse voudrait se dérober ; elle est en même temps une épreuve à cause de l'absolue irréprésentabilité de Dieu. La toute puissance, l'omniprésence de Dieu n'est pas ici figurée par un objet, mais par le plus immatériel : les voix qui émanent du buisson (c'est-à-dire les choristes). C'est en chacun de nous que la voix de l'Omniprésent et Irreprésentable peut se faire entendre. Mais, dans cette œuvre lyrique, Moïse parle, proclame – et il ne *chante* pas. À partir de cette révélation peut *s'ouvrir* le cadre du jeu et de l'histoire, et la relation dramatique et dialectique instaurée entre les deux figures bibliques, interprétées de manière très personnelle par Schoenberg.

Aaron artiste, traducteur infidèle d'un Moïse inaudible

Moïse est comme paralysé : il est dans le vrai, mais ne peut le transmettre et prêcher : « Je peux penser, mais non parler (“*reden*”) » (Acte I, scène 1). La plus pure pensée est comme défaillante par rapport au besoin humain de transmission : l'ineffabilité de Dieu se confond avec une indicibilité douloureuse pour le prophète.

Tel qu'il est interprété par Arnold Schoenberg, Aaron *traduit* la parole de Moïse ; il est médiateur, au prix d'un malentendu fondamental : là où Moïse répète ses négations (une théologie apophatique) qui mettent l'accent sur l'absolue transcendance de Dieu au monde

(«Aucune image ne peut te donner une image de l'Irreprésentable»), Aaron *chante* en artiste la séduction de l'imagination créatrice qui produit toujours, renouvelle sans cesse, comble l'esprit humain, voire l'enchanté par sa profusion (Acte I, scène 2). Nécessairement, Aaron transpose – et donc trahit.

La position philosophique de Schoenberg est d'un paradoxe extrême : la médiation des images est nécessaire à la pensée commune, à la vie sociale, aux appétits du peuple, mais elle est, dans le cas de Dieu, une altération profanatoire de l'expérience authentique, qui ne peut être que celle d'une ineffabilité toujours illimitée, incirconscribable à l'humaine mesure. En somme, si d'un côté nous ne pouvons vivre ni penser sans images, quand il s'agit d'approcher Dieu, c'est le plus grand des malheurs. Au cœur de la condition humaine, l'objet le plus important est radicalement manqué.

Image, production et parole

Tout l'opéra oppose l'image ou le faire à la pure parole. D'un côté, «Wort»: le verbe, la parole pensée, la parole à laquelle on peut se fier et que l'on donne, la parole proférée par un corps d'homme qui la proclame. De l'autre, «Bild» qui est l'image, l'illustration, le portrait, mais aussi l'idée, la notion que l'on se forme dans l'esprit – comme dans le composé «Sinnbild»: le symbole. Bien qu'en allemand l'image «Bild» soit liée au verbe «bilden», qui signifie «former, façonner, produire», et qui signifie aussi «cultiver, instruire», ce mot est ici relié à un «faire» condamné comme idolâtre : Schoenberg en vient à soupçonner l'art.

Dans le long tableau de l'Acte II, scène III, centré sur le veau d'or, une précise démonstration déploie toute la logique de l'idolâtrie. Pendant l'absence de Moïse recevant les tables de la Loi, le peuple s'est impatienté. Déjà, dans le désert (fin de l'acte I), la prédication de Moïse et Aaron avait été difficile. Le peuple réclamait des dieux qu'il pût voir et toucher. Il fallait les prodiges (bâton changé en serpent) et le prestige de la voix séductrice d'Aaron pour vaincre les réticences d'un peuple qui se souvenait que Moïse a été le meurtrier du chef de corvée égyptien. Donc Aaron donne à voir, à ressentir – et inéluctablement, ce qu'il donne à la sensibilité se charge d'affects – lesquels finissent par déferler en tumultes. Qui réclame la fidélité au Dieu irreprésentable est alors tué par des êtres désireux de l'immédiateté sensuelle, et les faux miracles de l'idolâtrie abondent (toucher le veau d'or guérit une malade – certains s'offrent en victimes apparemment altruistes).

L'IDOLE OU L'ICÔNE? _____ Serge Landes

Les images de Dieu que le peuple réclame sont des projections de ses désirs : une idole qui protège au prix de sacrifices humains, un culte de la fécondité et de l'abondance, une orgie de biens matériels, de satisfactions, une intensité vitale désordonnée, seulement humaine, où le sexuel est en bonne place. Du point de vue de Schoenberg, le péché d'Aaron est déjà complet quand il invite le peuple au culte : « Cette image prouve qu'en tout ce qui vit se trouve un Dieu. Immuable, tel un principe, c'est l'or. » [...] « Vénérez-vous vous-mêmes en ce symbole³ ». Honneur extérieur, respect formaliste – ou culte, vénération voire adoration ? Qu'il s'agisse chez Aaron d'un trait involontaire ou d'une formule pesée, le résultat est désastreux : sous prétexte de faire une théorie de l'image médiatrice, Aaron autorise un faire humain qui donne la possibilité de s'auto-idolâtrer. Ainsi, même le symbole est condamné par Schoenberg, car, présenté comme accès au divin (théorie du veau d'or à la limite soutenable à partir du propos *littéral* d'Aaron) il en est la perversion.

Le prodige du faire comme inconsciente imposture

Le bâton de Moïse devenu serpent par le fait d'Aaron est, au jugement de Schoenberg, un prodige dommageable. De même est dénoncée comme étriquée la représentation de Dieu à laquelle s'attache Aaron. Il faut au contraire dépasser un Dieu étroitement rétributeur et juge, comptablement lié par le mérite ou le démerite moral des hommes. Pour Moïse, Dieu est bien au-delà : que sommes-nous pour prétendre que nos fautes l'atteignent ? Rien ne saurait atteindre Dieu.

À la fin de l'acte II, la confrontation entre Moïse et Aaron est capitale. Bien interprétée, elle suffit à l'ouvrage, même si, dans son état inachevé, Aaron semble momentanément l'emporter puisqu'il dirige le peuple, et le guide grâce à la nuée, cependant que Moïse, désespéré, avoue que la parole elle-même lui manque, qu'il ne sait plus quoi dire.

On a déjà cité le « qu'as-tu fait ? » qui reprend la parole de Dieu à Ève (*Genèse* 3,13). Scrutons les réponses. Pour l'Ève biblique :

3. « Verehrt euch selbst in diesem Sinnbild ! » Le verbe allemand, choisi à dessein, est ambigu ; « ver-ehren » signifie honorer, respecter, révéler ou vénérer ; la racine verbale « ehren » sert aussi bien pour une salutation formaliste « verehrter Herr ! » – « Cher Monsieur, » que dans le texte du décalogue. Par exemple, pour « honore ton père et ta mère » la traduction de Luther donne : « Du sollst deinen Vater und deine Mutter ehren » (*Exode* 20,12).

«le serpent m'a trompée». Quant au Aaron qui s'explique face à un Moïse accusateur, il prétend n'avoir rien fait de neuf, mais avoir continué son rôle de médiateur : «quand ta pensée n'arrivait pas à s'exprimer devant moi, pour leurs oreilles, à leurs yeux faire un prodige». Moïse lui reproche d'avoir agi sans aucun mandat, aucun ordre ? Aaron se justifie sur une note stridente : «J'entendais la voix en moi». Moïse s'indigne-t-il : «Mais je n'ai pas parlé !», Aaron répond encore : «J'ai cependant compris tout de même». Schoenberg fait donc du médiateur infidèle non un calculateur, mais un créateur, un artiste qui, en toute innocence, s'est cru mandaté par une élection intime autorisant tous les débordements nécessaires à l'âme païenne du peuple⁴.

III. L'ego et l'ascèse : la liturgie, acte et non « œuvre »

La thèse philosophique et religieuse de Schoenberg est aussi paradoxale que rigoriste : il refuse absolument toute image de Dieu, car la moindre concession produit l'idole. Chez lui, pas de possibilité d'une Image du Dieu invisible. Son opéra *Moïse et Aron* est drame des images, procès de l'image inévitable (par besoin humain pécheur) et désastreuse, procès de l'imagination empiriquement nécessaire et théologiquement perverse, procès aussi, me semble-t-il, du *faire* «créatif». Nous avons besoin d'images, mais spécialement quand il s'agit de Dieu, l'image idolâtre est le pire de tout. L'œuvre exprime le passage d'un protestantisme social à un judaïsme moderne radicalisé, absolument an-iconique.

Une telle œuvre invite à *risquer* une méditation chrétienne à nouveaux frais de l'histoire longue des rapports entre art, créativité, image et théologie. Quand l'horizon semble barré par les crises de la «créativité» contemporaine, la tâche serait alors pour chacun de *répéter* l'itinéraire qui a conduit à un résultat auquel nous sommes *trop* habitués : un christianisme qui a ouvert le monde aux images, et approuvé l'effort co-créateur. Avant de *parler*, de prétendre *dire*

4. Signalons la mise en scène très intelligente de Willy Decker à la Ruhr-triennale 2009 : malgré des omissions ou adaptations que la profusion des indications scéniques de l'auteur rend inévitables, il en sert bien les principales intentions. La captation en vidéo en a été très bien assurée : référence du DVD – Euroarts – 2009 : *Moses und Aron* d'Arnold Schoenberg, Bochumer Symphoniker et ChorWerk Ruhr, direction musicale : Michael Boder.

ou *faire* quoi que ce soit (et plus encore de se penser trop facilement co-créateur, tel Baudelaire appliquant si vite à Dieu créateur la catégorie de l'imagination de sorte qu'il peut d'autant plus facilement diviniser sa propre «reine des facultés»), en premier lieu intérioriser le hiatus initial, le surplomb du premier commandement qui implique l'interdiction de toute emprise idolâtre (interdiction comprise, faut-il le rappeler, comme contenue dans le premier commandement qui dit le Nom même de Dieu). Et qui invite donc parfois à se taire. Une intériorisation initiale de l'aniconisme, une confrontation inconfortable à l'interdiction de l'idole est une sorte d'ascèse préalable à la plénitude retrouvée de l'Image.

Saint Augustin n'était pas centralement préoccupé par l'apparence corporelle du Christ – ce qui n'ôte rien aux mérites immenses de ceux qui, fascinés par cette question, nous ont procuré des œuvres admirables qui nourrissent encore notre foi. Saint Bernard de Clairvaux recommandait à ses frères moines un aniconisme ascétique : il fallait expulser la séduction des images d'une vie de prière purifiée – cela ne contredisait nullement son acceptation sereine des images nécessaires au peuple dans les églises ordinaires ; on sait en outre combien, du vivant même de Bernard, les enluminures reflourirent dans les manuscrits cisterciens, comme si l'effort exigé avait quelque chose d'irréalisable. L'appétence pour le vide, le blanc, le retrait indéfini qu'on rencontre en certaines formes de minimalisme contemporain, en somme des esthétiques de la négation peuvent-ils alors se lire comme des attentes de théologie apophatiques ? La question se pose, mais ouverte, sans réponse univoque – sauf au cas par cas.

L'ambiguïté de plusieurs siècles de *consécration* de la «créativité artistique» est-elle aujourd'hui en train de se lever ? On peut le supposer, sans en être certain. On avait peut-être trop oublié qu'au point de départ de l'analyse kantienne du jugement de goût (*Critique du jugement*, § 16), il est des «beautés libres» qui ne signifient rien. Que nous goûtions des objets esthétiques très pauvres en sens ouvrirait déjà chez Kant toutes les possibilités d'un minimalisme : l'extase à partir de simples décors «à la grecque», s'il est permis de forcer le trait. Kant nous avait avertis de la possibilité que du beau soit dénué de sens.

Ce que nous vivons dans le champ esthétique contemporain prend-il encore forme de *figures* ? Ou les affects déclenchés par certains sont-ils inassimilables à une *contemplation* ? Serions-nous alors dans le Samedi saint d'une radicale absence, selon l'hypothèse esthétique et théologique de George Steiner dans *Réelles présences* ?

La tentation de l'idolâtrie

– Un tel horizon culturel soumettrait à une épreuve inattendue l'œuvre d'Hans Urs von Balthasar.

Reste en tout cas comme un préalable à toute prétention chrétienne en esthétique, pour tous (« artistes » ou « public ») cette méditation de l'interdiction de toute idole, avant de passer à la possibilité d'icônes. Avant d'accéder à l'Image du Dieu invisible, il est requis d'affronter réellement l'invisibilité de Dieu, son imperscrutabilité, le Sinaï et les tables de la Loi – et plus exactement, la profération de sa parole ineffable – avant que de connaître, selon saint Augustin, le dos et la face de Dieu. Et avant d'admirer, bien plus loin, après des médiations ignorées ici, même des églises au plus haut point baroques.

La mention de Dieu n'est pas artifice de langage, rhétorique conventionnelle, recours sophistiqué à une trace, plus ou moins excitante, d'un sacré fort indéfini : elle implique à elle seule tout le sérieux de la plus fondamentale et la plus dérangement des expériences.

Un lieu particulier est ici la prière, et la liturgie. L'accent doit être porté sur la dépossession dans la prière, dans l'acte liturgique, qui sont non production d'objets mais bien conversion d'un esprit à Dieu. Nulle rentabilité, nulle atteinte effective, nul ego « créateur » ou « créatif », mais un décentrement de soi, exigeant, âpre parfois. Comme Moïse au Sinaï, nous sommes tout d'abord confrontés au paradoxe d'une présence qui ne se découvre qu'à partir d'une humble adresse : « Parle, Seigneur, ton serviteur écoute » (1 *Samuel* 3, 9). C'est à une ascèse rigoureuse que nous sommes tout d'abord invités, un programme critique aussi tranchant que la parole de Dieu.

Serge Landes enseigne en classe préparatoire aux écoles de commerce à Saint-Jean de Passy. Marié, quatre enfants. Rédacteur en chef de l'édition francophone de *Communio* et secrétaire international des revues *Communio*.

Michel COSTANTINI

Petit abécédaire de la Sainte Face

L'exposition (ou monstration) du Suaire de Turin a fait ressurgir à la mémoire visuelle l'extraordinaire visage visible à la surface du tissu. La représentation figurée du Christ, de son visage, a une longue et persistante histoire : voile de Véronique, « mandylion », différents linceuls et tissus. De la piété des fidèles, l'intérêt pour cette image s'est déplacé vers les historiens de l'art et les sémioticiens. L'art du portrait, et la spécificité occidentale (et chrétienne) de cet art, sont directement tributaires de la tradition iconographique de la Sainte Face. Livres, articles, colloques et rencontres se sont succédé à travers le monde ces dernières années, et cette image connaît une diffusion bien plus large que le cercle des croyants. Sémioticien averti et historien de l'art, Michel Costantini (un des fondateurs de *Communio* francophone) a accepté de présenter le dossier sous la forme d'un inventaire succinct des « entrées » : cette deuxième partie « Modernités, et d'un pays sans Véronique » fait suite à la première partie, « en attendant Véronique¹ » qui portait exclusivement sur les icônes « non faites avec les mains » de la tradition byzantine.

1. Voir *Communio* XXXV, 5, n° 211, septembre-octobre 2010, pp. 101-111.

II. Modernités, et d'un pays sans Véronique

A

ambiguïté

C'est le maître mot de cette partie : ambiguïté d'où confusions, confusions d'aujourd'hui et confusions nées au fil du temps. Les mots les plus ambigus, à des degrés divers : création, forme², image, suaire, Véronique, voile. Attention donc...

anecdote 2

Révéléateur, analyseur. Empruntons l'anecdote de Véronique à un clerc saintongeais, Guy de Toureste, dont nous sommes fondés à penser qu'il écrivit la relation de son pèlerinage à Jérusalem effectué en 1486 (il débarqua à Jaffa, de la galère vénitienne *La Contarina*, le 8 août) dans un récit connu comme « l'Anonyme de Rennes ». Que fit Véronique, selon lui ? « Alors que les Juifs conduisaient Jésus-Christ au Calvaire pour le crucifier, elle lui tendit un linge pour s'essuyer car il était plein de sueur et de crachats que les faux Juifs lui avaient jetés au visage, à tel point qu'on ne le reconnaissait plus. Quand il s'essuya, sa Face y demeura empreinte* ».

Apennin

Cristo si è fermato a Eboli, certes, ma la « Veronica » è a Manoppello. « Nous ne sommes pas chrétiens. Le Christ s'est arrêté à Eboli », ressassent les habitants de Gagliano dans le roman de Carlo Levi, qui se joue au cœur de l'Apennin lucanien. Mais la « Véronique », elle, est parvenue à Manoppello, dans l'Apennin central (*Ma la « Veronica » è a Manoppello* est le titre d'un article du Père Heinrich Pfeiffer, en mai 2000³). On ne « reconnaît » pas d'emblée la face christique de Manoppello, quand on est habitué à sa figuration classique, rigoureusement symétrique : l'empreinte* de visage apportée par un mystérieux pèlerin qui se trouve aujourd'hui entre les mains et à la bonne garde des frères capucins* est asymétrique*.

2. Sur ces deux mots, voir ici même Olivier Boulnois, « Au-delà de la créativité », p. 15.

3. www.30giorni.it/it/articolo.asp?id=13005. Notez que ce même auteur a apporté deux contributions à *Communio*. dans le vol. XIV, 6 (Novembre – décembre 1989), « L'enseignement des images », et dans le vol. XVII, 6 (Novembre – décembre 1992), « Les icônes d'Occident ».

aprosopon

« On ne le reconnaissait plus », écrit Guy le Saintongeais... Comment reconnaître celui qui est sans visage ? Le pécheur, ainsi, est sans visage (*aprosopon* en grec, et selon les orthodoxes) ; qui n'a pas Dieu n'a pas de visage, selon le mot de Marie-José Mondzain. (Partant, il ne le peut donner – il ne peut sans doute donner que son profil*). Mais *aprosopon* ne dit pas que cela, il dit aussi ceci : tu es en deçà de l'humanité (le grec ancien qualifie ainsi l'esclave) ; tu es exclu, à tout le moins suspendu de l'intersubjectivité qui fonde cette humanité (il n'y a pas de relation tendue-vers, ce que signifie *pros*) ; tu es dépourvu du trait fondamental de l'interaction, de l'interrelation entre Sujets, de ce vis-à-vis du regard mutuel (*ops* signifie œil, vue). Et *aprosopon* dit encore : celui qu'on ne reconnaît plus parce qu'il est souillé de sang et de sueur, celui qui a perdu sa forme reconnaissable, jusqu'à être difforme*. Le pécheur, l'esclave, l'exclu, le difforme*, toutes figures propices à une méditation sur la kénose*.

asymétrique

Le visage du Christ est-il symétrique ou asymétrique ? On l'a dit, les faces christiques des icônes, de la prime Byzance à l'ultime Moskva, sont strictement symétriques, la face de Manoppello non, la joue droite est enflée, boursoufflée. Cette face est aussi tachée* de sang, semble-t-il, son nez est tuméfié. Et la barbe bipartite, bifide.

B

barbe

Mais est-ce la bonne question ? Bifide souvent, elle n'est pas toujours telle : voyez la longue barbe unitaire et non divisée du Christ de l'abside de Saint-Jean-de-Latran ou celle des Christs de Sainte-Sophie de Constantinople comme celle de nombreuses icônes. On connaît aussi les visages imberbes du Christ, premiers, semble-t-il, dans l'ordre historique de la représentation*, quelle que soit leur pertinence à l'égard du modèle (on aura compris qu'il n'est ici traité que de représentation, même lorsqu'il est parlé d'empreintes* supposées), visages imberbes des catacombes, visages imberbes de Ravenne. Puisque la question est celle du Sujet : « quel être se dit-il ici, en ce visage, quel être est-il présent dans cette forme ? », on doutera qu'il faille s'interroger sur cette forme barbue. Le juste débat, en ce domaine de la pilosité figurée (en lien avec l'immense question théologique des hypostases plus qu'avec celle de l'hypothétique ressemblance historique), porterait plutôt sur les cheveux*, et leur allure.

byссе

Littéré : voir byssus. Byssus : tissu de lin très fin, ce *linum byssinum* dont Pline l’Ancien nous certifie qu’il se vendait au poids de l’or ? Tissu tout aussi fin, très léger, quasi transparent, formé des filaments tirés de mollusques, tels que le *Pinna nobilis*, tridaine, marteau, voire jambonneau ? Ce fil soyeux, en effet, peut être filé et tissé, et devint dans l’Antiquité, dit-on, synonyme de luxe du vêtement. Ou nous en tiendrons-nous à l’ère du soupçon voltairien ? *Dictionnaire philosophique*, chapitre Antiquité, section V : « Le byssus nous est inconnu ; les étoffes de Lyon valent bien le byssus ». Le riche de Luc 16, 19 était vêtu de pourpre et de soie, traduit-on souvent : *porphuran kai bysson*. Cette « soie marine » serait la matière où s’inscrit le visage de Manoppello. À noter que Bill Viola, dans *Memoria*, œuvre vidéo de l’an 2000, projette ses images sur un « tissu de soie très fin » : ce sont visages d’homme, de face, nous faisant passer de l’extrême indécision devant ces taches d’ombre et de lumière à une détermination de plus en plus grande des formes, et de l’inexpressif à un expressif dont le contenu reste incertain (hébétude, appel, souffrance ?). Viola, le créateur de *Passions*, de *l’Homme de douleurs* (2001).

C

capucins

Relation historique due au Père Donato da Bomba, capucin, sur un événement extraordinaire qui eut lieu « au temps de Jules II, pontife romain, vers l’an 1506 du Seigneur (...) à Manoppello, terre fort honnête et bien située, opulente et riche de toutes les choses nécessaires à la vie des hommes, dans l’Abruzze Citérieur, province du royaume de Naples ». Un pèlerin inconnu y passe, donne un ballot à l’un des notables de la ville puis disparaît assez mystérieusement, de sorte qu’en définitive les *Manoppellesi* supposèrent qu’il était « un ange du ciel ou quelque autre saint du paradis ». Le notable ouvre le ballot, y découvre une image de la sainte Face. Une image ? Une empreinte* ? Un suaire* interne ou externe ? Quoi qu’il en soit, vers 1618 Marzia Leonelli, héritière de Giacom’Antonio Leonelli, le notable qui avait reçu le tissu du pèlerin, vendit le voile à Donat’Antonio De Fabritiis, qui à son tour le donna en 1638 aux capucins de Manoppello. En 1646, un acte notarié authentifie la donation, et c’est à cette occasion que le Père Donato rédigea sa relation.

cheveu

Le cheveu long s’est imposé assez vite et pour longtemps. Il appert qu’en 586, dans l’évangile syriaque écrit et minutieusement illustré

L'IDOLE OU L'ICÔNE? _____ Michel Costantini

par les moines d'un couvent proche d'Apamée sur l'Oronte, Jésus, avant la Passion, porte la barbe très courte – et les cheveux de même, frisés de plus –, il appert tout autant que, dans le même ouvrage, Jésus transfiguré porte la barbe passablement longue – et les cheveux de même. Justinien, sur ses monnaies, commencera par le Jésus « parmi les hommes » et choisira ensuite (après le concile réuni à Byzance en 691 dans la salle impériale de la Coupole, pour ce dit *in Trullo*) le visage du Transfiguré. Le choix est politique et théologique.

comptabilité

On l'a appelée la « comptabilité de l'au-delà ». Nompar de Caumont, pèlerin de 1419, s'y attache, sans grande variation, oscillant en effet entre la plénière rémission (quand, par exemple, le 15 août, il chante le *Veni Creator* au lieu où se déroula la descente pentecostale de l'Esprit), aux sept ans et sept quarantaines de pardon (ainsi en va-t-il de la chapelle de la Division des Vêtements, où l'on tira également au sort la destination de la tunique sans couture). La maison de Véronique vaut sept ans et sept quarantaines. Guy de Toureste lui en accorde autant.

D

dette 2

Application locale du sens de « copie »* au métadiscours, au mien : je recopie et je transforme, je ne saurais posséder, même transformés, de tels énoncés empruntés, dette que dès lors je me dois de signaler : outre les cités en notes, derechef Mondzain, Ouspenski, Sers, Schönborn, et aussi Baima Bollone, Goldberg, Katz, Pfeiffer entre autres.

dérivation

Dans le *Portement de la croix* que peint Jean-François de Troy en décembre 1751 à Rome, œuvre au préalable commandée pour le chapitre de la cathédrale de Besançon, Véronique, vue de dos, serre dans ses mains le voile qu'elle va donner au Christ. Il n'est plus de Sainte Face visible, donnée à voir ; on s'éloigne. Et vers quoi ? Vers le narratif*. Mais la dérivation vers le narratif n'est pas nécessairement, comme on pourrait le croire, comme on l'a parfois soutenu, une dérive vers le moindre, le moins-disant spirituel.

diable

Mauriac, dans son *Bloc-Notes*, considérait Picasso comme le diable, en ce qu'il était précisément le contempteur de la figure

humaine, qui est à l'image de Dieu, en ce qu'il avait radicalement attenté à la face de l'Homme créé par ce dernier. Et tant qu'à faire Mauriac préférait clairement, aux faces disloquées, déformées selon lui (des *aprosopa** en somme), les portraits de Bernard Buffet. S'il est loisible de critiquer la réprobation à l'égard du *malagueño*, s'il est permis de récuser le jugement sur le Parisien, il n'en reste pas moins que la déconstruction-destruction du visage humain par Braque – ne l'oublions pas – et surtout, je l'accorde, Picasso, résume assez bien un ou plutôt plusieurs débats théologiques séculaires, et que Bernard Buffet peut être perçu, pouvait être perçu en 1958 comme celui qui «recolle», celui par lequel «le monde, notre monde se recompose» en peinture. En 1953, Buffet avait peint une *Sainte Face* qui exhibe la couronne d'épines. Tout en mesure, car il mesure tout de ses lignes parfois grêles, parfois plus épaisses, de ses angles nets et secs. Il a en somme comme une obsession pédagogique de la mesure.

didactique

On sait bien que l'image chrétienne d'Occident est marquée par la tradition grégorienne (*In ipsa legunt qui litteras nesciunt*, «En elle, la peinture, lisent les illettrés», ainsi Grégoire le Grand écrivait-il en l'an 599 à l'évêque de Marseille). Vers 1130, dans le Psautier de Christine de Markyate, plus connu comme psautier de Saint-Alban, on retrouve en vieux français :

kar ico que la scripture aprestet as lisanz
car ce que l'écriture fournit aux lisants
icó aprestet la painture as ignoranz ·
la peinture le fournit aux ignorants.

Didactique du sens devenant l'occasion de mettre en branle les sentiments, les affects, les passions – bref, l'empathie* avec le représenté. Et bientôt le treizième siècle proclame «ceci (l'affect) prévaut sur cela (le sens)». Guillaume Durand, évêque de Mende et légat du pape à Bologne, écrit en 1292, du temps où Giotto* peint à la basilique assiate, que l'on a, dans l'Église, une plus grande révérence pour les images et la peinture que pour les livres, car

Pictura (...) plus videtur movere animum quam scriptura.
La peinture paraît émouvoir l'esprit plus que l'écriture.

difforme

*Aprosopon** encore : le glossaire fameux du dixième siècle, nommé Suidas ou la Souda, admet pour équivalents «difforme» (*duseides* : du visible mal organisé, mal conçu, une erreur d'*eidos*), «informe» (*kakomorphon* : de laide allure, un manquement du dessin formel, une faute de la *morphè*). La face exhibée du Christ dans

sa laideur souillée par les crachats, le sang et les péchés du monde reste-t-elle, resterait-elle belle, habitée, illuminée ? On conçoit l'angoisse du peintre (du commanditaire, du conseiller théologique) qui dut trancher à chaque fois, dans la longue histoire des *Véronique*, qu'elles prétendent ou non re-produire une supposée empreinte* acheiropoiète. Choisir entre deux sens, deux émotions, deux voies spirituelles, deux empathies*. Le Romain Domenico Feti, qui, vers 1620, peint une Véronique sans Véronique – une image sur un voile sans personne pour tenir ce dernier –, ajoute à la couronne d'épines des traces de tuméfaction et du sang qui coule. C'est un choix qui lui préexiste et qui perdurera, mais ne dominera jamais. De l'autre côté, le diable* Picasso joue l'*amorphe*, le *kakomorpe*. Jean Clair : « Picasso joue le désir, demesuré, *amorphos*, *kakomorphos*, contre l'art et sa mesure ». À l'opposé du goût de Mauriac, qui estime la didactique* de la forme mesurée, à la Buffet.

E

empathie

Deux directions pour la contemplation de la sainte face : l'empathie du triomphe de la Résurrection sur la mort par la figure de l'éclat (*augè**) et l'empathie de la kénose*, du passage par l'abaissement total, par la figure de la plaie*. La *Véronique* ouvre la voie royale à cette direction, mais n'y contraint point. L'histoire de son traitement figuratif, qui en efface plus ou moins les contingences, le prouve. En revanche un pays sans Véronique, qui ne vise qu'à copier et recopier l'empreinte donnée à Ananias, exclut cette direction d'empathie. L'objet final de la contemplation est le Pantokratôr.

empreinte 2

Le don* du Christ, dans l'anecdote de Véronique comme celle d'Ananias, est celui de l'empreinte : *tupos* en grec, la première empreinte est un prototype. En ce sens-là, le voile de Véronique n'est pas une icône, n'est pas une image quand il n'est pas manifeste, explicite copie* : pour autant que l'on soutient que le visage de Manoppello est une empreinte, et dès lors que l'on met en discussion « peint ou pas peint ? » (le bysse* ne saurait techniquement se peindre, semble-t-il, le linceul de Turin n'est pas davantage une peinture, dit-on), alors ce visage n'est pas un *Voile de Véronique*, mais éventuellement son prototype*.

explication

Que la Véronique soit affaire occidentale, on n'en doute pas, mais il est intéressant de considérer quelques raisons que cette situation

a d'être. Faut-il, ainsi, sans laisser place aux chemins hasardeux de l'histoire, invoquer la satisfaction donnée aux intérêts de groupes, aux manœuvres politiques des ordres prêcheurs (ce fut fait)? Faut-il plutôt invoquer une distribution providentielle, au sens fort de « voulue par la Providence », des figures du spirituel (ce fut dit)? Entre le genre Joseph de Maistre et la position positiviste d'une socio-histoire religieuse, n'y a-t-il pas d'autre voie?

F

franque (icône)

C'est ainsi que furent qualifiées les images d'importation* peintes par des étrangers ou transmises par les gravures, puis reprises dans leurs grandes lignes par d'authentiques peintres russes, au milieu du dix-septième siècle. Simon Oushakov, dont nous avons évoqué le *Discours* dans le premier petit abécédaire (*s.v.* fidélité)⁴, est le plus connu de ces « rebelles » qui refusèrent un temps au moins de renoncer à ce type de modèles. Reste qu'en 1676, il peint un mandylion du plus bel effet, qui n'a rien à voir avec quelque Véronique que ce soit.

G

Giotto

Toute innovation, comme tout dépassement d'une limite jusque-là admise, produit scandale, feutré ou non, profond ou superficiel, et les éventuelles déclarations de l'énonciateur n'ont pas vocation de critères d'évaluation. Citation, néanmoins, d'Andres Serrano, à propos de *Piss Christ**. « Si en faisant appel au sang, à l'urine, aux larmes, ma représentation déclenche des réactions, c'est aussi un moyen de rappeler à tout le monde par quelle horreur le Christ est passé⁵. » Pourtant, c'est à peine si quelques-uns le reçoivent ainsi. Malentendu ou pas, on l'*entend* autrement. Pour mémoire, en 1306, sur les murs de la chapelle de l'Arena à Padoue, Giotto, alors que tout le monde de la peinture est derrière lui et le suit dans sa création d'un monde renouvelé, invente encore une nouvelle forme. Naguère plate en toutes circonstances, l'auréole se trouve déformée en fonction de la position de la tête du saint ou de l'ange qu'elle contribue à désigner. D'interface inaltérable entre le corps terrestre et l'univers divin, elle devient un objet du monde comme un autre, pris dans

4. Voir « Petit abécédaire de la Sainte Face. I. En attendant Véronique » dans *Communio* XXXV, 5, n° 211, septembre-octobre 2010, pp. 101-111.

5. Cité par Philippe Dagen dans *Le Monde* du 22 avril 2011, p. 19.

les contraintes du raccourci ordinaire. Mais nul ne le suivra, de la foule des suiveurs, sur ce point, et lui-même y renoncera⁶. Dans la logique du contexte artistique, l'auréole raccourcie était évidente voire nécessaire, mais l'implication théologique que la transformation recelait faisait scandale (scandale dont nous n'avons aucune trace). Autrement, et même, la suggestion de Serrano pourrait légitimer l'œuvre aux yeux de ceux pour qui elle fait scandale, mais la logique du contexte artistique rend pour le moins difficile, pour ne pas dire impossible, une telle lecture⁷.

greffe

Malgré les quelques tentatives de la peinture orthodoxe d'intégrer le thème de la Véronique, la greffe n'a pas pris. Pas plus, et même beaucoup moins que la poussée occidentale voulue par Simon Oushakov – entre autres, mais le premier d'entre tous sans doute à vouloir adapter l'icône au système perspectival (ou adapter le système perspectival à l'icône). À ne pas confondre avec l'importation*. Reste qu'à part une peinture ambiguë de l'église de l'Assomption au monastère de Novodevitchi à Moscou, on ne connaît guère de *Véronique* orthodoxe. Le pays sans *Véronique* ne place pas l'empathie* de la Sainte Face sur le terrain de la Passion.

H

hideur

Ce visage est répugnant, ce visage est horrible, non que les plaies* le dé-figurent, mais bien la laideur intérieure. Dans son *Portement de Croix avec Sainte Véronique*, Jérôme Bosch entoure trois visages de faces grossières, déformées et sales. Il oppose en un violent contraste les bouches hurlantes, les yeux exorbités, les trognes qui signifient ignorance, démence ou simplement haine, tous attributs de la populace vindicative, à la lumière sur le visage serein du Christ. Seuls ces trois visages échappent en effet à la hideur environnante, ceux du Christ et de Véronique, plus la face représentée sur le linge, empreinte de la Sainte Face, qui, étonnamment eu égard à la narrativité* supposée, ne porte pas trace de plaie, ni couronnement d'épines.

6. Voir Michel COSTANTINI (avec la collaboration involontaire de Théodoros Métochitès), « Scandale en la chapelle (Giotto à Padoue) », *Conférence 2*, 1996, pp. 93-107.

7. Voir ici même l'entretien entre Didier Laroque et Jérôme Alexandre, et, du premier, l'article « L'art martyr de l'art », respectivement pp. 55 et 79.

I

ignoble

*Si ignobilis, si inglorius, si inhonorabilis, meus erit Christus*⁸. Le mot de Tertullien, tant répété, notamment par Bossuet, justifie les plus extrêmes hideurs. Et bien d'autres mots du même Tertullien, voyez dans le présent numéro l'entretien de Didier Laroque et Jérôme Alexandre.

import-export

Quand, en créant *ex nihilo* la cité de saint Pierre (Sankt-Petersburg) ou la sainte cité de Pierre (Sankt-Peterburg), le tsar Pierre le Grand a « ouvert une fenêtre sur l'Europe », selon le mot destiné à faire florès du Vénitien Francesco Algarotti, simultanément se développa une peinture d'importation, comme toujours d'abord pratiquée par les étrangers (à la façon dont, avant Roublev, il y a eu Théophane le Grec, et avant encore à Kiev, à Pskov, des maîtres venus de l'Ouest), ensuite adoptée, et adaptée, par les indigènes : Jean-Marc Nattier fait des portraits de souverains russes dès 1717, Lagrenée l'Aîné sera plus tard directeur de l'Académie de Saint-Petersbourg. Mais à la différence de l'histoire précédente, le flux importé, et adapté, ne chassa nullement la tradition iconographique russe qui perdure aujourd'hui après le passage d'exportation obligée durant la période soviétique, dans les communautés orthodoxes et les autres communautés chrétiennes du monde entier qui étaient séduites par cette expression de la spiritualité. Or la peinture des iconographes russes comme byzantins n'a pas vocation à avoir une histoire, du moins une histoire structurelle (il y a une histoire possible des styles, et même, dans une certaine mesure, des thèmes). Et cette absence d'histoire culmine avec l'icône majeure, la Sainte Face, pour laquelle il n'est pas de variations* significatives dans ses multiples représentations.

K

kénose

À propos de Rembrandt : le clair-obscur est-il le moyen technique par où s'exprime « l'effondrement de Dieu », comme cela fut écrit, d'où il s'agira (d'où il s'agit, d'où il s'est agi) de remonter vers la gloire de la Résurrection ?

8. « *S'il est sans éclat, s'il est sans gloire, s'il est déconsidéré, c'est le Christ que je cherche.* »

L

linceul

Le linceul n'est rien ici, mais sa représentation. Le Christ sur son linceul, expansion baroque, a-t-on dit, du voile de Véronique? Linceuls de Caravage, Rubens, Ribera, Philippe de Champaigne, Le Brun, et tant d'autres, copies de Fragonard, Géricault ou Cézanne, mais aussi de la copiste très active de tableaux religieux que fut dans les années 1840 Mademoiselle Irma Gabourd (ainsi le linceul de Philippe de Champaigne à Marcillac-Vallon près de Rodez : important pour la piété populaire, pour sa connaissance, et le respect qu'il convient d'avoir à son égard).

M

main 2

Le maître d'œuvre n'a pas de main, dans le pays sans Véronique. Que l'icône du visage du Christ soit peinte par la main de maître Denys à la fin du quinzième siècle ou par celle de Mikhaïl Vasilievich Nesterov – ainsi, vers 1910, orna-t-il le fronton d'entrée ouest de l'église Marthe et Marie, à Moscou, d'une Sainte Face –, c'est toujours une face où l'on n'a pas mis la main (*akheiropoiétés* chez les Grecs, *nerukotvornii* chez les Russes), la main effective n'importe pas plus que, dans la peinture occidentale, celle de l'assistant anonyme qui prête sa main au maître d'œuvre. Car là, le maître d'œuvre n'a pas de main, c'est Dieu. La *Véronique* est peinte d'une main effective, aussi, qui ne renvoie pas, par le biais de l'idée de copie, à un original (bien que le début de l'histoire l'implique tout autant que l'histoire d'Ananias), et, en tout cas, ne revendique nullement ce renvoi ; au contraire, par le souci de variation*, par l'exacerbation du souci d'innovation, la main qui crée la Véronique s'affiche, s'exhibe, effaçant la valeur potentielle d'acheiropoièse. Dans ces histoires, la main peut tracer, peut aussi être impuissante à tracer, et elle peut tenir, tenir le voile fait sans elle. Admirable Memling, exemple parfait sinon prototype de la première modernité.

modernités

Il y a, par-delà la généalogie antérieure, compliquée et souvent fort approximativement reconstituée, du thème de la Véronique, la modernité du quinzième siècle, celle de Memling, donc, dans les années quatre-vingt, celle du pèlerinage de 1486, celle de Jérôme Bosch deux décennies plus tard : l'empathie* de cette foi imagée (comme on a parlé d'idéologie imagée) qui s'exprime au plus génial dans l'œuvre du peintre flamand. Il y a la deuxième modernité, celle

du vingtième siècle, qui germe, non sans un paradoxe d'ailleurs ordinaire, dans le retour à l'ancien, dans un double et très différent retour: d'un côté le regain en Occident du thème de la Véronique, fût-ce à travers des copies, dans le style saint-sulpicien, dans le style pré-raphaélite, d'un autre côté le renouvellement du thème d'Ananias au prix d'un coup de force dont le *Quadrangle noir* de Malevich est le symbole, qui mène de ses portraits de paysan / de chrétien à Jawlensky ou faut-il dire de Jawlensky (*Vendredi saint* de 1917, *Couronne d'épines* de 1918) aux portraits de Malevich (1923, 1924, etc.) ou à sa *Tête* (avec croix à la place du visage) de 1930?

N

narrativité

On prend prétexte d'une certaine analyse certes très judicieuse mais non moins explicitement liée à une époque donnée (surtout l'art grec du sixième siècle avant Jésus-Christ), pour voir dans tout regard de face le retrait de la narration picturale et dans toute position de profil le principe même de tout enchaînement narratif. Ne pas confondre, cependant, une époque et une autre, un profil et un trois-quarts, un suspens et une rupture, l'énonciation et l'énoncé. Reste qu'à titre potentiel, la narrativité est présente dans l'affaire Véronique, quand elle ne l'est pas dans celle d'Ananias, qui a pour origine la description (le peintre cherche à exécuter le portrait d'identité) et pour visée la contemplation d'un état – l'*augè**. Véronique est, elle, entre une origine narrative, transformatrice (essuyer un visage tourmenté – égratigné, sanguinolent, exsudant) et une visée également narrative, littéralement homéopathique (la plaie soigne la plaie*, la tache soigne la tache*).

P

Piss Christ

L'énonciation du titre (mais aussi celle, iconique, de l'*opus*) peut être considérée comme un blasphème, et différemment selon la culture – désignons par là un ensemble de savoirs généraux et particuliers, de goûts et de dégoûts, d'évaluations rationnelles et moins rationnelles, conscients ou non, etc., sur l'art, la fonction de l'art, l'histoire de l'art dit contemporain depuis un demi-siècle, etc. Mais considérer l'énoncé (l'iconique, celui de l'*opus*), c'est voir la conjonction d'une des plus fortes figures de l'abjection (sous certaines conditions), à savoir l'urine, et l'une des plus répandues figures du christianisme (le Crucifix, et non pas, notez bien, le Christ, *a fortiori* le visage du Christ, ni d'ailleurs une icône de la

Sainte Face). Deux pistes sont à suivre, donc, pour juger du *sens* de l'œuvre (indépendamment de l'estimation de sa valeur artistique, qui, en l'occurrence, est loin d'être évidente). La voie de l'énoncé et la voie de l'énonciation, travaillées selon la triade pré-figuration / con-figuration / re-figuration (voir **piste**).

piste

Si ce second (deuxième ?) abécédaire est moins riche que le premier en assertions, s'il semble proposer surtout des embryons de suggestions, des possibilités de pistes de réflexion, c'est par la nature même du thème : la « Véronique » fait partie intégrante de la tradition picturale, et, plus généralement figurative, de l'Occident, le mandylion et ses successeurs sont restés confinés, sauf cas d'(import-)export*, à l'Orient balkanique et russe. Or seule la première de ces deux traditions admet véritablement, et même exalte, la variation*. Et seule la vraie variation enfante la multiplicité de l'interprétation, donc le foisonnement des pistes. Que si l'on croit comprendre la Sainte Face de Laon, on croira comprendre aussi et pas moins, assez légitimement, une icône due à Andrei Roublev ou quelque œuvre d'aujourd'hui à Paris, comme les peintures de Léonide Ouspensky, iconographe et iconologue – et ce, à quelque sens qu'on l'entende « comprendre », saisir l'intention (en relation avec la pré-figuration), dégager la signification (en relation avec la con-figuration), ou savoir prier devant (en relation avec la re-figuration)⁹. Mais si nous croyons comprendre le *Voile de Véronique* selon Memling, il faudra recommencer le travail devant un tableau de même titre ou de même thème exécuté par Philippe de Champaigne ou Alonso Cano, et encore pour un Rouault.

plaie (lat. *plaga*)

S'il est un mot associé à Véronique, c'est bien, dans les prières tout au moins, le mot « plaie ». Et la finalité de la méditation est, au fond, la transmission des plaies bien plus que la face, depuis sans doute Jacopone da Todi, franciscain du treizième siècle : *Sancta mater, istud agas, crucifigi fige plagas corpore meo valide*¹⁰. Mais la peinture n'offre en général qu'un support très discret à ces prières : réticence de l'image à représenter le difforme* et l'informe associés à la divinité, même pour renvoyer à la kénose* ?

9. Fort raccourci qui renvoie aux analyses de Paul RICŒUR dans le premier volume de *Temps et récit*, Seuil, 1983.

10. « Ô sainte Mère, daigne donc graver les plaies du Crucifié profondément dans mon cœur. »

profil

Il n'est pas question, chez les orthodoxes, de représenter le Christ de profil, lit-on. Pourtant on ne saurait parvenir à compter tous les visages, y compris celui du Christ, vus de trois-quarts dans la peinture byzantine, italo-byzantine, néo-byzantine de Bulgarie ou de Russie... Alors? La vérité est qu'on devrait affirmer plutôt ceci, qui est tautologique : pas question de représenter la Sainte Face de profil. Autre ambiguïté* à dissiper, donc : «profil» est souvent entendu comme opposé, et seul différent de «face», et il n'y a pas de place théorique pour le «trois-quarts» si fréquent.

S

Salve sancta facies

L'hymne remonterait à Jean XXII, pape en Avignon, vers 1330.

suaire (lat. *sudarium*)

Il y a, dans le monde de référence de nos représentations, le suaire de compassion, celui de Véronique, et le suaire de sépulture qui recouvrait la tête du Christ dans le sépulcre (un débat existe sur sa taille, sa place, etc.). Le premier relève du narratif*, le second renvoie à un état. Celui-ci ne relève pas de notre enquête, mais celui-là seul. Le *sudarium* essuie la sueur : il est le mot propre pour renvoyer à l'histoire de Véronique, non à celle d'Ananias.

T

tache

Ce visage abîmé, taché, nous laverait de toute tache : *nos ab omni macula purga vitiorum*, selon l'hymne *Salve sancta facies*.

U

universalité

La Véronique s'est répandue dans le monde entier, à l'exception du pays sans Véronique. Forte concentration du quinzième siècle occidental, manifeste expansion classique et baroque, popularisation notamment par la gravure au dix-neuvième siècle.

V

variations

À cause, en partie de cette expansion universelle, mais d'abord de son intégration dans l'élan et le développement des arts plastiques d'Occident et prioritairement de la peinture, l'anecdote de Véronique se présente sous forme de variations parfois infimes (notamment

L'IDOLE OU L'ICÔNE? _____ Michel Costantini

parce que la base en est tout de même la fidélité), parfois plus marquées, qui portent signification et déplacent le regard – optique et spirituel.

Via Crucis 2

Le moine augustin Jacques de Verona, qui visita la Terre Sainte en 1335, semble être le premier à mentionner, dans son *Liber Peregrationis*, l'épisode de la Véronique proposée à la piété processionnelle des pèlerins *in situ*, à la sixième station, bien avant que la pratique en soit étendue et transférée à travers le monde entier.

voile

Un regard voilé : le voile n'est pas toujours là où on l'attend : chez Thérèse de Lisieux, dans sa *Consécration à la Sainte Face*, le voile est celui que créent les larmes de Jésus.

Michel Costantini, né en 1949, professeur de sémiotique des arts et de la littérature à l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis. Collaborateur de *Résurrection* (1970-1975) et de *Communio* (depuis 1976). A notamment écrit *L'image du Sujet*, «L'art en bref», Paris, L'Harmattan, 2002.

Prochain numéro

Septembre-octobre 2011

L'Église apostolique

Olivier de BERRANGER

La question du développement dogmatique chez Newman

En 1990, pour le centenaire de la mort de John Henry Newman, le cardinal Joseph Ratzinger, retraçant son propre itinéraire théologique, déclara avoir trouvé, dans une étude d'Heinrich Fries « l'accès à la doctrine de Newman sur "l'évolution du dogme" ». « Je la considère, affirma-t-il alors, ensemble avec sa doctrine de la conscience, comme sa contribution décisive au renouveau de la théologie. Ainsi, il mit entre mes mains la clé qui nous permit d'inclure la pensée historique dans la théologie, mieux, il nous apprit à penser la théologie *historiquement*, nous donnant la possibilité de reconnaître l'identité de la *foi* à travers ses changements (...). Je pense que l'apport de Newman n'a pas encore été exploité par la théologie moderne. Il contient des possibilités fécondes qui attendent d'être développées¹. »

Sans prétendre répondre à cette lacune, mais, dans l'espoir que d'autres s'en saisiront, je m'efforcerai d'ordonner divers aspects de la question du développement dans la pensée de Newman. En ayant toujours présent à l'esprit que nous avons affaire à une pensée originale et dont les sources, outre l'Écriture et les Pères de l'Église, sont puisées dans une tradition anglaise généralement ignorée chez nous, je distinguerai deux préalables au bref exposé de sa méthode et de la critériologie qu'il propose en vue de distinguer un vrai développement de ses corruptions.

Le premier préalable, selon ce qu'il en dit lui-même en 1864 dans son *Apologia*, est que « le principe du développement de la doctrine dans l'Église chrétienne » auquel il s'est « entièrement consacré » à partir de la fin 1842 à Littlemore, lui apparut d'abord comme un principe *philosophique*.

1. *Newman, un maître dans l'Église*, conférence reproduite dans *l'Osservatore romano*, 9 août 2005. La thèse d'Heinrich FRIES sur *La philosophie de la religion chez Newman* fut publiée à Stuttgart en 1948.

«Je vis, dit-il, que le principe du développement expliquait non seulement certains faits, mais qu'il était lui-même un principe philosophique remarquable, donnant un caractère à toute l'évolution de la pensée chrétienne²». Le second préalable à considérer est que, chez Newman, sa propre évolution, à partir d'une conscience éclairée par «un credo défini³» jusqu'à ce qu'il appellera «le repos dans la plénitude catholique⁴», forme comme une épreuve personnelle du phénomène historique du développement du christianisme.

Quant à la méthode de Newman, tout lecteur de son «essai» de 1845 «sur le développement de la doctrine chrétienne» ne peut manquer d'être frappé par le fait suivant. Newman, loin de s'en tenir à une analyse de l'évolution du dogme proprement dit, l'entraîne dans une observation et une description quasi scénique de l'histoire de l'Église, elle-même vue comme un phénomène de l'histoire du monde. Je rappellerai ce qu'il nomme «les principes» du développement avant d'en venir, par un choix un peu arbitraire, au troisième critère proposé par Newman pour discerner l'authenticité du développement dogmatique : son «pouvoir d'assimilation».

« Un principe philosophique »

En rapportant dans l'*Apologia* comment le développement lui était apparu en 1843 comme «un principe philosophique remarquable», Newman reconnaît comme «faisant déjà partie de ses pensées depuis longtemps» la conception qui lui permettait alors d'attribuer à «l'enseignement chrétien, depuis l'origine jusqu'à nos jours... une unité et une individualité». Le contenu de la foi qui avait pris consistance à ses yeux au cours de ses études scripturaires et patristiques était à envisager, par-delà la diversité de ses aspects, comme un ensemble spécifique dont la cohérence s'était manifestée dans la durée historique. À ses yeux, cette identité dans le mouvement de l'histoire est conforme à l'unité initiale du mystère qui se révèle. La multiplicité des articles du Credo de St Athanase – qui se trouve dans le *Prayer Book* anglican et que Newman privilégie par rapport à tout autre – comme la distinction nécessaire des dogmes entre eux, n'enlèvera jamais, selon lui, l'unicité de l'Objet confessé et le fait que celui-ci dépasse toujours les formulations qui en sont données dans la tradition ecclésiale. «Les dogmes catholiques ne sont en somme que les symboles d'un fait divin qui, loin d'être entièrement embrassé par ces propositions, ne serait ni épuisé ni sondé par des milliers d'autres⁵.»

2. *Apologia pro vita sua*, trad. fr., Genève, *Ad Solem*, 2003, pp. 372-373.

3. *Ibid.*, p. 120.

4. *Essai sur le développement de la doctrine chrétienne*, trad. fr. Paris, *Centurion*, 1964, p. 376.

5. «XV^e Sermon universitaire, La théorie des développements dans la doctrine religieuse», 2 février 1843, *Sermons Universitaires*, Paris, DDB, 1955, §23, p. 344.

—— La question du développement dogmatique chez Newman

La grande question de Newman, depuis ses années d'études jusqu'à celles du mouvement tractarien, aura été et demeurera de saisir comment, dès le jaillissement de la Révélation dans l'Écriture et son interprétation progressive dans le dogme, le mystère salutaire se fraie les voies du langage humain. Question théologique s'il en est, mais au service de laquelle il se dote d'un *organum* philosophique, dont le phénomène du développement lui apparaît en 1843 comme l'expression la plus juste. Après en avoir eu une première intuition en étudiant l'histoire touffue de la quête des Pères d'avant Nicée sur la foi en la Trinité et l'Incarnation, où déjà il repère le rôle sociologique et intellectuel des écoles de théologie – tout particulièrement Antioche et Alexandrie confrontées aux hérésies – il va, au cours du Mouvement d'Oxford, chercher à fonder la continuité entre l'antiquité chrétienne et l'Église d'Angleterre. Il fait alors confiance au point de vue des théologiens anglicans du XVII^e siècle – les *caroline divines*⁶ – selon lesquels cette Église est l'héritière des Pères, ce qu'il établit dans ses ouvrages sur la *Via Media*. Il ne niera pas par la suite que cette période tractarienne ait été féconde pour lui-même et pour l'Église d'Angleterre, mais, comme il le démontre avec quelque pugnacité dans ses discours de 1848 sur « les difficultés ressenties par les anglicans vis-à-vis de l'enseignement catholique », les tendances de ce Mouvement ne pouvaient aller à légitimer une « Église nationale »... Auparavant, il se sera reproché d'avoir été victime des préjugés que lui avaient inculqués ces mêmes *caroline divines*, en somme de n'avoir pas suffisamment exercé à leur égard son « esprit critique⁷ ».

Toutefois, le sens d'un développement inhérent à toute réalité vivante remontait plus haut dans la pensée de Newman. Ne dit-il pas avoir appris chez Thomas Scott, – le seul auteur calviniste dont il conservera à portée de la main jusqu'à sa mort l'ouvrage *La Force de la vérité* – l'axiome selon lequel « la croissance est l'unique preuve de la vie » ? Ce principe, entendu primitivement dans son sens moral et personnel, Newman fut amené à lui reconnaître une extension objective, dont la portée, par-delà l'individu, atteint ce qu'il nomme génialement « l'idée » : « Vivre, c'est changer, être parfait, c'est avoir changé souvent⁸ », va-t-il jusqu'à affirmer dans son *Essai sur le développement*, et on saisit que cet axiome-là assume aussi bien un versant individuel et moral que doctrinal. Restant sauve l'unité de « l'objet réel » dont une « idée » est « la représentation », cette dernière, écrit-il, « recouvre la totalité des aspects possibles de cet objet », par analogie avec la manière dont des artistes placés en des angles différents face à un modèle, vont le représenter selon la lumière dans laquelle leur regard le perçoit

6. Les « théologiens carolins » étaient des ecclésiastiques de la haute Église soucieux de rattacher l'Église d'Angleterre, sous l'impulsion de l'archevêque Laud, aux sources patristiques, sous Charles I^{er} (1600-1649) et Charles II (1630-1685).

7. *Apologia*, *op. cit.*, p. 379.

8. *Essai sur le développement*, *op. cit.*, p. 83. Traduction modifiée.

aux diverses heures du jour. « Et de même qu'on peut considérer un objet matériel en des points si éloignés ou si opposés que les aspects en semblent incompatibles à première vue, tant les ombres en sont disproportionnées et même monstrueuses, et que pourtant toutes ces anomalies disparaissent, et toutes ces oppositions s'harmonisent si l'on détermine dans chaque cas le point de vision ou la surface de projection; ainsi, tous les aspects d'une idée peuvent aussi s'unifier et se résoudre dans l'objet auquel ils appartiennent; et la dissemblance *prima facie* de ses aspects, lorsqu'elle est expliquée, devient une preuve de la réalité et de l'intégralité de l'idée; leur multiplicité, une preuve de son originalité et de sa puissance⁹. »

Newman, dans toute son œuvre, appliquera « l'idée » ainsi conçue à diverses réalités ou institutions, comme *l'Idée d'université* l'illustre avec éclat. Dans *l'Essai sur le développement*, c'est le christianisme qu'il regarde comme cette grande « idée réelle » dont il déclare d'emblée que « l'Incarnation est l'aspect central¹⁰ ». C'est donc à propos du phénomène chrétien qu'il va, comme il le dit, étudier le développement « dans le champ des consciences » : « Le développement d'une idée (telle que celle du christianisme) ne ressemble pas à une étude tracée à la plume sur le papier, dans laquelle chaque plan successif n'est que l'évolution pure et simple de celui qui précède; il s'accomplit au sein des collectivités humaines, de ses chefs et de ses guides, et, par leur intermédiaire, il se sert de leurs esprits comme de ses instruments et compte sur eux tandis qu'il les emploie. » Tout au contraire d'une « logique de papier », qui serait immédiatement satisfaisante pour l'esprit mais sans rapport avec l'histoire réelle, il faut s'attendre, pour « l'idée », à une série de risques, de conflits et de contrastes, puisqu'en parcourant les diverses sociétés où elle gagne en influence, elle « modifie l'état de choses au milieu desquelles elle se réalise, mais elle est elle-même modifiée... Quel que puisse être pour une grande idée le danger de corruption au contact du monde qui l'environne, il faut qu'elle affronte ce danger si elle veut être bien comprise, et plus encore si elle veut se manifester dans sa plénitude¹¹. » Voici donc planté le décor mouvant sur le fond duquel va se dérouler le développement organique du dogme dont la finalité est d'atteindre la multitude des hommes dans leur histoire concrète.

L'évolution personnelle de Newman, épure d'un vrai développement

« Dans le concept de développement, disait le cardinal Ratzinger au cours de l'intervention que je citais pour commencer, se joue la vie personnelle de Newman. Newman a été quelqu'un qui s'est converti pendant toute sa vie, quelqu'un qui s'est transformé sans cesse et, dans ce sens,

9. *Ibid.*, p. 78.

10. *Ibid.*, p. 79.

11. *Ibid.*, p. 82.

—— *La question du développement dogmatique chez Newman*

qui est resté toujours lui-même, se réalisant toujours davantage (...). Dans son idée d'évolution, il a présenté sa propre expérience de conversion, jamais achevée ; il nous a présenté ainsi l'interprétation non seulement de la doctrine chrétienne, mais aussi de la vie chrétienne. Je crois que le signe caractéristique d'un grand maître dans l'Église est qu'il enseigne non seulement par ses idées et ses paroles mais aussi par sa vie car en lui pensée et vie se compénètrent et se déterminent mutuellement. »

Le second préalable à notre réflexion est plus connu, grâce à Newman lui-même. On sait comment, attaqué dans la presse britannique en janvier 1864 sur la prétendue duplicité du clergé catholique, dont il se serait montré le représentant type, il réagit la même année par l'*Apologia pro vita sua*, dont la publication le fit sortir du purgatoire où l'avaient oublié anglicans et catholiques. À une époque comme la nôtre où chacun peut dire « sa vérité », sans prétention à « la vérité », ce qui frappe, par contraste, dans cet ouvrage, c'est une extrême tension entre l'exigence d'une conscience et l'affirmation tranquille du dogme compris finalement dans l'espace de l'Église catholique. Comment est-ce possible, se demandait-on. Et lorsque Newman y affirme qu'après 1845, il n'avait « évidemment plus de récit à faire de (ses) idées religieuses » puisqu'il était « rentré au port », on peut deviner pourquoi des auteurs protestants l'ont, avec plus ou moins de véhémence, soupçonné d'avoir pour le coup abdiqué tout sens critique¹² !

Sans retracer tout cet itinéraire¹³, il faut rappeler que, dès le début de l'*Apologia*, Newman utilise lui-même le terme de *dogme* pour caractériser « le commencement de la foi divine » qui, à l'adolescence, s'empara de lui : « Quand j'eus quinze ans (à l'automne 1816), un grand changement se fit dans mes pensées. Je subis les influences d'une croyance définie, mon esprit ressentit l'empreinte de ce qu'était le dogme, et cette empreinte, grâce à Dieu, ne s'est jamais effacée ou obscurcie¹⁴. » Si, dans la suite du récit, Newman montre comment s'opérera chez lui un tri entre « les influences » reçues alors dans l'orbite calviniste, notons combien « l'empreinte du dogme », elle, qui fait partie de son héritage *evangelical*, reste vivante en lui, après bien des transformations, quand il s'exprime en catholique au faîte de sa maturité. Son expérience initiale, source d'une conversion permanente, lui est-elle si singulière qu'elle ne serait pas transposable à d'autres ? Ou au contraire, est-il permis, à cet égard, de « considérer Newman comme

12. Voir P. VAISS, *Newman et le Mouvement d'Oxford, un réexamen critique*, Peter Lang, Berne, 2006 ; Frank M. TURNER, *John Henry Newman : The Challenge to Evangelical Religion*, New Haven, Conn. Yale University Press, 2002.

13. Je me permets de renvoyer à mon livre, *Par l'amour de l'invisible*, Paris, Ad Solem, 2010, pp. 11-67.

14. *Apologia*, *op. cit.*, p. 120 (nous préférons le mot « empreinte » à celui d'« impression » en français).

maître¹⁵»? Oui, pourvu de ne pas s'y méprendre. Quel que soit l'attrait – voire la fascination – que tant de contemporains de Newman ont éprouvé à son égard, attrait qui leur a survécu chez tant d'autres jusqu'aujourd'hui à travers ses écrits, son désir n'était autre que d'attirer au Christ ceux qui venaient à lui. Je propose, pour vérifier cela, un bref détour par le cinquième Sermon universitaire qu'il prononça le 22 janvier 1832. Nous sommes en amont du Mouvement d'Oxford, dont on s'accorde à reconnaître le premier coup de clairon dans le sermon de John Keble sur «l'apostasie nationale» le 14 juillet 1833. Souvenons-nous que la première question qui devait faire débat entre les protagonistes de ce mouvement fut celle de savoir s'il fallait confier sa poursuite à des «comités» ou faire confiance à «l'influence personnelle» des membres du clergé d'Oxford gagnés aux finalités d'un renouveau ecclésial... et comment Newman l'emporta d'emblée sur ce point avec l'appui de son ami Richard Hurrell Froude. Or ce sermon porte précisément sur «l'influence personnelle comme moyen de propager la vérité».

Après avoir écarté d'autres «moyens», tels les miracles ou quelque système de preuves tiré de la raison, Newman suggère que Jésus lui-même, dès sa première manifestation parmi les docteurs, se révèle comme Celui dont l'influence va se propager par «un pouvoir moral qui lui est inhérent» autant que par sa prédication. Dans un langage encore tâtonnant, Newman cherche ensuite à décrire l'Église primitive qui émerge de cette origine : «Malgré les corruptions qui l'ont défigurée dès le début, dit-il, on peut la regarder comme ayant, par sa sainteté collective, approché du Christ, son modèle, aussi près qu'il est possible à l'homme tombé. Elle a été en fait une sorte de révélation de cet Esprit Saint qui, sous la forme du corps de l'Église, nous a été promis comme un second prédicateur de la Vérité après la mort du Christ, et qui l'a été en effet, sur des points bien plus diversifiés que ceux où le Christ s'était révélé lui-même. Par exemple, l'institution de l'épiscopat, le baptême des enfants, qu'on trouve dès le temps des Apôtres, ne sont pas, que je sache, clairement prouvés dans l'Écriture et cependant ils peuvent être aussi nécessaires, dans l'économie chrétienne, que la doctrine de l'Unité divine, ou celle de la responsabilité de l'homme... L'Écriture n'a pas de sanction expresse pour de tels principes ou de telles pratiques, étant admis que le but de l'Écriture n'était pas de présenter un système intellectuel à la contemplation de notre esprit, mais d'assurer la formation d'un certain tempérament moral¹⁶.»

Cette dernière expression, qui est à rapprocher de la «sainteté collective» mentionnée juste avant, vise ce que Newman appelle dans le langage d'Oxford l'*ethos* de l'antiquité chrétienne, mieux l'*ethos* de l'Église. Dans la suite de ce sermon, il laisse deviner «la succession des témoins» et de ceux qui «se transforment en cette glorieuse Image qu'ils contemplaient» chez les saints,

15. Selon le titre d'un article de Léonce de GRANDMAISON, *John Henry Newman considéré comme maître*, Études, 20 décembre 1906.

16. *Sermons Universitaires*, V, §11-12, Paris, DDB, 1955, pp. 128-129.

—— *La question du développement dogmatique chez Newman*

tel le grand Athanase, afin de « continuer à répandre comme lui cette présence du Christ. » « De tels hommes, conclut-il, sont, comme le Prophète, placés sur leur tour en sentinelles qui allument leurs fanaux sur les hauteurs¹⁷ ».

Outre saint Athanase, dont Newman a tenu lui-même à préciser le nom dans une note, il est aisé de reconnaître, dans « l'institution de l'épiscopat », une allusion aux « Lettres » de saint Ignace d'Antioche, qu'il avait étudiées dès 1828. Mais ce qui est le plus frappant, dans ce sermon, c'est que, même si le mot n'y est pas, s'y devine, au moins à l'état embryonnaire, toute sa réflexion ultérieure sur le « développement ». Il est vrai qu'en janvier 1832, Newman était en plein effort de rédaction de son premier livre sur *Les Ariens*. Une chose apparaît alors clairement : le « développement » sera tout sauf une hypothèse d'école ou une pure théorie conceptuelle. Ce sera une réalité vivante, dont la manifestation passe par « une succession de témoins », c'est-à-dire d'individus dont le rayonnement personnel renvoie à l'unique Image du Christ, et à l'histoire d'une « sainteté collective » née de cette Image, fût-ce au risque de bien des contradictions dans l'histoire sociale de l'idée qui en émane, et donc de souffrances à endurer par ses témoins.

L'histoire de l'Église dans l'histoire du monde

« Le christianisme existe depuis assez longtemps dans le monde pour qu'il nous soit permis de le considérer comme un fait de l'histoire du monde¹⁸. » Par cette toute première phrase de son *Essai* de 1845, Newman introduit la méthode qui sera la sienne, ni d'abord déductive ni même à proprement parler inductive, mais *historique*, et, dans un sens à préciser et qui lui est propre, phénoménologique. Les éditeurs de la traduction française des *Ariens du quatrième siècle*, en 1988, ont écrit avec justesse : « Après sa conversion, Newman déclarera que ce sont les Pères qui ont fait de lui un catholique. On peut dire tout autant qu'ils ont fait de lui un historien : c'est sa décision de les lire dans l'ordre chronologique, du premier jusqu'au dernier, qui l'a véritablement orienté vers l'histoire¹⁹. » Si la science historique, la patristique ou la connaissance critique des Conciles n'ont cessé de progresser depuis son époque, tout lecteur d'aujourd'hui peut sans crainte aborder les nombreux écrits historiques de Newman, quitte à prendre ici ou là un peu de distance avec son style victorien, parfois imprégné de quelque romantisme. C'est le style d'un romancier et d'un poète avant d'être celui d'un théologien, titre qu'il ne revendiquait d'ailleurs pas²⁰.

17. Voir *Sermons Universitaires*, loc. cit., pp. 122-142, spécialement §3, 4, 5, 8, 10-11, 34-35.

18. *Essai sur le développement*, op. cit., p. 51.

19. *Les Ariens du quatrième siècle*, Paris, Téqui, 1988, éd. M. Durand et P. Veyriras, p. 14.

20. « Un théologien, c'est celui qui maîtrise la théologie. Il peut dire les opinions sur chaque point, ce que les auteurs en pensent et qui est le meilleur.

Ce qui ne cesse d'étonner à la lecture de l'*Essai* de Newman, c'est à la fois son ton très personnel, comme s'il puisait ses réflexions dans une sorte de ruminantion « idiosyncrasique », selon son propre terme, sur l'histoire et la vie du monde qui l'entoure, et, en même temps, une volonté de se placer à l'extérieur du phénomène qu'il observe, et ainsi de le rendre accessible à ses contemporains, quelle que soit leur position religieuse. Edward Sillem a parlé de sa « méthode phénoménologique », non certes dans le sens spécifique que lui donnera Husserl, mais avec la conviction que, chez Newman, les faits doivent parler par eux-mêmes, hors de tout *a priori*²¹. *D'où le recours inattendu et souvent très suggestif qu'il ne craint pas de faire, outre la critique historique, à bien d'autres cordes de l'archet des connaissances : tantôt la linguistique, les mathématiques, l'architecture, l'éthologie, la politique ou la stratégie militaire ; tantôt la logique, la musique, la peinture, l'art du portrait, la morale ou la métaphysique. Dans l'un de ses « essais historiques » de 1839, alors qu'il était encore dans la perspective de la Via Media pour justifier l'Église d'Angleterre comme continuatrice de l'Église des Pères, il avait même fait allusion à la paléontologie : « Une vertèbre suffit à reconstituer un mammoth, écrivait-il ; il en est de même dans le système ecclésiastique, une attitude, un symbole, un petit point de doctrine et de pratique suffisent pour qu'on puisse affirmer que le système est l'épanouissement d'une idée juste ou d'un principe apostolique²². »*

En évoquant l'analogie de la nature dans l'œuvre de son cher Joseph Butler, Newman écrit dans son *Essai* : « S'il est vrai, d'une manière ou d'une autre, qu'un besoin et sa satisfaction témoignent d'un dessein dans la création du monde sensible, de même les lacunes, si l'on peut parler ainsi, que l'on rencontre dans la structure de la croyance primitive de l'Église nous montrent que les développements, naissant des vérités dont cette croyance

Il peut distinguer entre une proposition et une autre, entre un argument et un autre. Il peut dire ce qui est sûr, ce qui est crédible et ce qui est dangereux. Il peut retracer l'histoire des doctrines au cours des siècles, appliquer les principes des premiers temps aux conditions du temps présent. Je ne suis pas cela et ne le serai jamais. Comme saint Grégoire de Naziance j'aime aller mon chemin, prendre mon temps, vivre sans faste ni position, ou avec des urgences. Qu'on me mette en vue, et je ne compte plus. Qu'on me laisse à moi-même et je m'occuperai aujourd'hui et demain. Qu'on m'élève et on m'éteindra. Qu'on me laisse seul et je vivrai tout mon temps. » *Letters and Diaries*, Lettre à Miss Giberne, 10 février 1869. Cité par J. HONORÉ, *John Henry Newman, le combat de la vérité*, Paris, Cerf, 2010, p. 7.

21. J.H. NEWMAN, *The philosophical notebook*, ed. Edward J. Sillem, vol. II, Louvain, Nauwelaerts Publishing House, 1969, pp. 127-139.

22. J.H. NEWMAN, *L'Église anglo-américaine*, article du *British Critic*, oct. 1839, reproduit in *Essays critical and historical*, vol. I, 1871, p. 337 ; adapté par J. GUITTON, *La philosophie de Newman*, Paris, Boivin, 1933, p. 60.

—— *La question du développement dogmatique chez Newman*

est le centre, étaient destinés, en toute probabilité, à les remplir²³. » Il donne alors l'exemple de la matière organique, chez les végétaux, les animaux et l'homme même. Celui-ci ne reste-t-il pas identique, quelles que soient les transformations que la croissance de son être lui fait subir ?

Mais enfin, il fallait bien en venir à l'Écriture. On sait comment Newman, qui était si familier de la Bible depuis sa première formation à l'école de « la religion anglaise », en parle en lecteur assidu des commentaires des Pères, gardant toujours sa prédilection pour les Alexandrins. « La révélation prophétique est un développement en marche : les plus anciennes prophéties sont des textes féconds qui donnent naissance aux prophéties postérieures, ce sont des figures. Non qu'une vérité se fasse jour, puis une autre ; la vérité tout entière se révèle à la fois, ou de grandes portions de cette vérité, bien que seulement dans leurs rudiments et comme en miniature ; puis elles se déploient et s'achèvent en leurs parties à mesure que la révélation se poursuit... Mais la Bible tout entière, et non seulement ses livres prophétiques, repose sur le principe du développement. La révélation se poursuit toujours nouvelle, et pourtant toujours ancienne. Saint Jean, qui la complète, déclare qu'il ne donne à ses frères "aucun nouveau commandement", mais un commandement ancien qui "leur a été donné depuis le commencement". Cependant il ajoute : "Je vous donne un nouveau commandement". Les paroles de Notre Seigneur sur la montagne offrent un exemple analogue de développement. "Ne croyez pas que je sois venu pour détruire mais pour accomplir". Il ne renverse rien, mais il parfait ce qui existait auparavant²⁴. »

En citant son *Prophetic Office* (1838), Newman s'attarde un peu sur « le style incommunicable qui convenait, autant que le langage humain le pouvait, au Dieu incarné », et dont les béatitudes lui paraissent un exemple singulier : « Ce style, écrivait-il, n'est d'ailleurs pas particulier au Sermon sur la montagne. Il est le même tout le long des Évangiles, distinct de toute autre partie de l'Écriture, et remarquable par ses déclarations solennelles, ses règles, ses sentences et ses maximes, semblables à celles que proposent les législateurs et que commentent les scribes et les légistes. Vraiment, tout acte, toute parole de Notre Seigneur possède un caractère de simplicité et de mystère. Ses actes emblématiques, ses miracles figuratifs, ses paraboles, ses réponses, ses condamnations, tout y parle d'une législature en puissance, capable de se développer ultérieurement, d'un code de vérité divine que les hommes devraient garder sans cesse devant les yeux et qui devait être un objet d'investigation et d'interprétation, un guide pour la controverse²⁵. »

Mais la question rebondit : comment donc passer de l'Écriture, « dont la structure (est) si peu systématique et si variée, (le) style si imagé et symbolique » au dogme ? Dans son fameux sermon du 2 février 1843,

23. *Essai sur le développement*, op. cit., p. 104.

24. *Ibid.*, pp. 105-106.

25. *Ibid.*, p. 107. Voir *Prophetic Office of the Church*, Lecture XII, *Via Media*, vol. I, pp. 292-293.

Newman n'avait pas craint d'affirmer que « la Révélation elle-même nous fournit dans l'Écriture la structure générale, et même de nombreux détails du système dogmatique²⁶. » Dans l'*Essai*, s'appuyant sur la parabole de « la semence qui germe et croît on ne sait comment », il souligne qu'il faut être attentif au « caractère spontané et progressif de la croissance » tant de la doctrine que de « la société organisée » qui l'énonce, et, ajoutera-t-il bientôt, comme son livre sur *Les Ariens* déjà le suggérait, la *garantit*²⁷. « Ma thèse, dit-il sans ambages, est la suivante : depuis les premiers âges, l'enseignement du christianisme tendit, par une progression plus ou moins ferme au cours du temps, vers ces dogmes ecclésiastiques, reconnus et définis par la suite ; jusqu'à ce qu'enfin cette tendance devienne assez marquante pour justifier et produire une définition de ces dogmes et pour qu'on puisse voir en eux l'interprétation exacte et la clé de ces vestiges et de ces témoignages dans l'histoire d'un enseignement parvenu à terme²⁸. »

Avant d'entrer dans l'analyse du processus foisonnant et souvent conflictuel qui aboutit à cet enseignement, Newman demande à ses lecteurs de signer avec lui une sorte de pacte. Si vous prenez des fragments, semble-t-il leur dire, acceptez le tout. Ou plutôt, reconnaissez qu'à partir du point focal de la révélation manifesté dans l'Écriture – l'Incarnation –, il faut vous attendre à ce que bien des éléments que vous ne pouviez deviner en restant rivés à la lettre émergent de l'histoire, qui ont leur demeure dans l'Église catholique. Sans qu'il soit dit qu'ils sont tous d'égale importance²⁹, tous ces éléments se tiennent ou se délitent ensemble. Écoutons cette page, peut-être dure à nos oreilles œcuméniques :

« L'Incarnation précède la doctrine de la médiation et elle est l'archétype du principe sacramental et des mérites des saints. De la doctrine de la médiation découlent l'expiation, la messe, les mérites des martyrs et des saints, les invocations à leur adresse et le *culte* qu'on leur rend. Du principe sacramental découlent les sacrements proprement dits ; l'unité de l'Église et le Saint-Siège, symbole et centre de cette Église ; l'autorité des Conciles, la sainteté des rites ; la vénération des saints lieux, des sanctuaires, des images, des vases sacrés, des objets et des ornements qui servent au culte. Parmi les sacrements, le baptême donne naissance d'une part à la confirmation, de l'autre, à la pénitence, au purgatoire et aux indulgences ; et l'eucharistie entraîne la foi à la présence réelle, l'adoration du Saint Sacrement, la résurrection des morts et la vertu des reliques. De même la doctrine des

26. XV^e Sermon universitaire, §27, *op. cit.*, p. 346.

27. *Essai sur le développement*, pp. 110-112 ; voir *Les Ariens du quatrième siècle*, *op. cit.*, p. 125-126. P. VAISS a attiré l'attention sur ce point dans *Newman, sa vie, sa pensée et sa spiritualité*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 452.

28. *Ibid.*, p. 155.

29. Le concile Vatican II parlera d'une « "hiérarchie" des vérités de la doctrine catholique, en raison de leur rapport différent avec les fondements de la foi chrétienne », *Unitatis redintegratio*, 11.

—— *La question du développement dogmatique chez Newman*

sacrements conduit à la doctrine de la justification, et celle-ci à la doctrine du péché originel qui, à son tour, conduit à celle du mérite de la virginité. Ces développements particuliers ne sont pas non plus indépendants les uns des autres, ils s'entrecroisent au contraire, se relient et s'épanouissent ensemble en jaillissant du même tronc. La messe et la présence réelle font partie d'un même développement; il en est ainsi de la vénération des saints et du culte de leurs reliques; leur pouvoir d'intercession et la purification du purgatoire, ainsi que la messe et cette purification sont corrélatifs; le célibat est le signe caractéristique du monachisme comme du sacerdoce. Il faut accepter le tout ou rejeter le tout; atténuer c'est affaiblir, amputer, c'est mutiler. Il est vain d'accepter toutes les données sauf une, qui contient le tout au même titre que chacune d'elles³⁰. »

Des principes du développement aux critères d'un vrai discernement

Nous venons de le voir, Newman n'hésite pas à faire mention du « principe sacramentel » dans un ouvrage consacré au développement de « la doctrine », c'est-à-dire du dogme chrétien. Ce rapprochement, on s'en souvient, était déjà primordial dans le Mouvement d'Oxford, tel qu'il en a retracé l'histoire dans son *Apologia*. Il y avait d'abord exprimé sa reconnaissance personnelle à l'égard de Butler, à cause de son idée d'*analogie*, qu'il définit comme « un rapport économique ou sacramentel » entre les œuvres divines, rapport qui fonde, selon lui, « la démonstration d'une Église visible, oracle de vérité et modèle de sainteté³¹ ». Il y reconnaissait par là même sa dette envers John Keble. Dans une formule très dense, où l'unité des deux principes, sacramentel et dogmatique, est suggérée, il dit devoir à ce dernier une « doctrine qui embrasse, outre ce que les anglicans et les catholiques croient des sacrements proprement dits, l'article de la "communion des saints" dans toute son étendue, et aussi les mystères de la foi³² ». Cette phrase, j'y insiste, bien que jetée en passant, ressaisit comme un tout « le principe du dogme » et celui d'« une Église visible ayant des sacrements et des rites, qui sont des canaux de la grâce invisible ». Même si Newman continuera de distinguer ces deux « principes », il ne les séparera jamais plus. Ce sont les principes fondamentaux du Mouvement d'Oxford, dont il faut se souvenir qu'à l'origine, ils étaient associés, aux yeux de ses protagonistes, Hurrell Froude mis à part, à un anti-romanisme vigoureux³³.

Dans l'*Essai sur le développement*, on sait comment, à l'issue d'un long et coûteux combat spirituel, Newman fait amende honorable sur ce dernier

30. *Essai sur le développement*, op. cit., p. 130.

31. *Apologia pro vita sua*, op. cit., p. 132.

32. *Ibid.*, p. 146.

33. Voir *Apologia*, pp. 188-194.

point. Il le situe à l'intérieur de la sacramentalité, celle-ci étant, avec le dogme, rattachée à un ensemble de neuf « principes du christianisme », tous fondés sur « la doctrine de l'Incarnation ». Auparavant, il n'aura pas manqué de proposer de clarifier la différence qu'il opère entre « doctrines » et « principes » : « On peut dire, si cette image nous est permise, que les doctrines sont aux principes ce que la fécondité est à la génération, bien qu'il ne faille pas pousser trop loin l'analogie. C'est par l'action des principes que se développent les doctrines, et leur développement varie avec ces principes même³⁴. » Ou encore : « Les principes sont abstraits et généraux, les doctrines ont trait à des faits ; les doctrines se développent, les principes, à première vue, ne se développent pas ; les doctrines croissent et évoluent, les principes sont permanents ; les doctrines sont d'ordre intellectuel, les principes sont d'ordre plus immédiatement moral et pratique. Les systèmes vivent à l'intérieur des principes et représentent des doctrines. (Ainsi), la responsabilité personnelle est un principe ; l'existence de Dieu, une doctrine. Toute la théologie est sortie, à son heure, de cette doctrine, tandis que ce principe n'est pas plus lumineux, depuis l'Évangile, qu'autrefois dans le paradis terrestre, puisqu'il ne dépend pas de la foi en un Maître tout puissant, mais relève de la conscience³⁵. »

Donnons un simple coup d'œil sur les neuf principes mentionnés par Newman en 1845. Ceux-ci, affirme-t-il, loin d'être l'effet du hasard, sont « continus et déterminés » ; ainsi ont-ils permis au christianisme d'être « resté semblable à lui-même du commencement jusqu'à la fin ». Cette liste, à première vue, peut surprendre un lecteur français d'aujourd'hui. Il se demandera quelle logique prévaut à leur ordonnancement. Newman prévient la question en avertissant que cette énumération n'est pas exhaustive et que ses « neuf exemples de principes chrétiens (sont) parmi le grand nombre de ceux que l'on pourrait énumérer³⁶ ». Telle quelle, sa synthèse d'alors n'en reste pas moins d'une étonnante cohérence pour qui veut pénétrer le dogme chrétien non comme une masse de propositions inertes, mais comme une source de communion à partir d'une vision unifiée du mystère révélé.

Tous ces principes sont solidaires entre eux. Je propose, pour la commodité, de les subdiviser en trois groupes. (a) Dans le premier, nous trouvons le *dogme*, la *foi* et la *théologie* ; (b) dans le second, la *sacramentalité*, le « *sens mystique* » de l'Écriture et la *grâce* ; (c) dans le dernier, l'*ascétisme*, le sens du *péché* et, plus inattendu mais livrant la clé du salut par l'Incarnation, la capacité de *sanctification de la matière*.

(a) Le *dogme*, ce sont ces « vérités surnaturelles irrévocablement livrées au langage humain » ; la *foi* est « l'acceptation absolue de la Parole divine » ; « la *foi* étant un acte de l'intelligence, ouvre une voie à la recherche... à la science en matière de religion, c'est le principe de la *théologie*. »

34. *Essai sur le développement, op. cit.*, p. 204.

35. *Ibid.*, p. 203.

36. *Ibid.*, p. 328.

——— *La question du développement dogmatique chez Newman*

(b) La doctrine de l'Incarnation «établit au sein même de l'idée de christianisme, le principe *sacramentel* comme sa marque caractéristique; cette même doctrine de l'Incarnation ouvre le langage de l'Écriture sur «un second sens», de sorte que «les mots expriment des idées nouvelles et reçoivent une fonction sacramentelle»: c'est ce qu'avec ses chers Alexandrins, Newman appelle le *sens mystique*; le principe de la *grâce*, «qui n'est pas seulement saint mais sanctifiant», manifeste «l'intention de Notre Seigneur de nous rendre semblables à lui».

(c) La grâce «ne peut pas nous élever et nous transformer sans mortifier notre nature», c'est le principe de l'*ascétisme*; «venant à l'appui d'un pressentiment de la conscience», «la mort de l'homme naturel» implique «la révélation de la *malignité du péché*»; enfin, «le fait de l'incarnation nous enseigne que la matière», «partie essentielle de notre être», «est, de même que l'esprit, *capable de se sanctifier*.»

Dans l'édition de 1878 de l'*Essai*, Newman ajoute une note supplémentaire savoureuse à ces neuf «principes»: «Le développement lui-même, écrit-il, est aussi un principe de ce genre³⁷.» Autrement dit, au même titre que le dogme, la foi, la théologie, la sacramentalité, la grâce, etc., il faut s'attendre à trouver, dans une «continuité de mêmes principes» pour discerner «un vrai développement»... le développement lui-même, puisque le christianisme, religion de l'Incarnation, se réalise dans l'histoire. C'est qu'en effet, si nous suivons l'exposé de Newman, nous nous trouvons déjà ici, avec cette explicitation sur «les principes», à l'intérieur d'un éventail de «critères» qui forment l'essentiel du contenu de la deuxième partie de son livre, mais dont en fait il ne traite *in extenso* que le premier de tous, à savoir «la permanence du type³⁸». Encore reconnaît-il, également en 1878, qu'il s'en est tenu pour ce faire à son aspect «politique», c'est-à-dire institutionnel, en laissant l'aspect «doctrinal» et «dévotionnel³⁹». Et nous pouvons appliquer à l'ensemble de l'ouvrage le terme d'«esquisse» qu'il emploie au sujet de ce long chapitre d'un ouvrage inachevé, puisque la conclusion du livre n'en fut pas écrite sur le papier mais mise en acte par Newman, le 9 octobre 1845 à Littlemore, par son *surrender*, son admission dans l'Église catholique.

Que reste-t-il alors, selon ses propres termes, des «sept critères de valeur, d'indépendance et de possibilité d'application variables⁴⁰» proposés par John Henry Newman pour distinguer un vrai développement d'une corruption, c'est-à-dire, en la matière, d'un gauchissement, d'une édulcoration, d'une torsion ambiguë du dogme, ou, pour tout dire, d'une «perversion

37. *Ibid.*, n. 1.

38. Chapitre VI, pp. 229-324.

39. On retrouve là la trilogie de la célèbre préface de 1877 à la troisième édition de la *Via Media*.

40. *Ibid.*, p. 197.

de la vérité⁴¹»? Certes, il nous reste une ébauche par l'auteur de leur application convergente, et, pour chaque critère proposé, un certain nombre de suggestions mûries par le penseur dans sa longue réflexion sur l'histoire menée avant et après 1845. Mais, comme le cardinal Ratzinger l'affirme dans la citation que je donnais pour commencer, «l'apport de Newman n'a pas encore été exploité par la théologie moderne», et ce malgré l'énorme production des écrits en diverses langues sur Newman et son œuvre. Comme je l'ai fait pour «les principes», je rappelle en très bref les sept «critères» en question. Ils forment une gerbe dotée d'une puissante harmonie interne. Mais celle-ci est laissée en quelque sorte à la discrétion critique de chercheurs qui voudront bien en vérifier la validité, la confronter à «la théologie moderne» et en déployer toutes les virtualités. Ce sont donc, pour mémoire: 1) «la permanence d'un même type»; 2) «la continuité des mêmes principes», dont je viens de parler; 3) «son pouvoir d'assimilation»; 4) «sa cohérence logique»; 5) «son action conservatrice sur le passé»; 6) «l'anticipation de son développement futur»; 7) «la pérennité de sa vigueur⁴²».

Je me contenterai d'un bref aperçu à propos du troisième critère. Il s'agit du «pouvoir d'assimilation» de l'«idée» chrétienne. «Les doctrines et les vues concernant l'homme, écrit Newman, n'évoluent pas dans le vide, mais dans un monde peuplé d'êtres; elles se frayent un chemin par interprétation et se développent par absorption⁴³.» Constat audacieux mais réaliste qui rompt définitivement avec une conception anhistorique et fixiste de la Révélation, comme si les vérités de la foi étaient définies pour toujours, fût-ce dans des formules qu'il suffirait d'explicitier par de purs raisonnements. «Il n'existe pas d'idée qui s'enrichisse et dure sans rien puiser, comme les vérités mathématiques, à des sources extérieures. Loin que cette incorporation implique une corruption, comme on le suppose parfois, tout développement procède par incorporation⁴⁴.»

Toute la question, selon ce critère, sera de savoir comment le dogme, à travers les luttes et les controverses nées depuis son apparition et entretenues durant toute son histoire par la résurgence d'hérésies, de réductions ou d'erreurs dues tantôt à l'influence de philosophies, tantôt à celle du pouvoir politique ou à la séduction de sectes de toutes sortes, résistera ou non. La réponse donnée par Newman est que sa meilleure manière de résister fut d'opérer une sélection dans les apports extérieurs produits par ces conflits et, loin de «se dissoudre en eux», de «se les incorporer». Surtout avant Nicée, «ce que nous disent les premiers Pères ne fait que témoigner de

41. *Ibid.*, p. 196.

42. *Ibid.*, pp. 197-229. Pour une première approche synthétique de cet ensemble de critères, on peut consulter J. HONORÉ, *La pensée de John Henry Newman*, Paris, Ad Solem, 2010, pp. 76-82.

43. *Essai sur le développement, op. cit.*, p. 210.

44. *Ibid.*

—— *La question du développement dogmatique chez Newman*

la multiplicité des saisies opérées par l'esprit de l'Église dans le trésor de la vérité⁴⁵».

Newman va jusqu'à affirmer que l'Église, mêlée aux cultures, y trouve comme des « matières brutes » qu'elle « transforme à ses propres fins⁴⁶ ». Une telle vigueur d'assimilation suppose chez ceux qui confessent son Credo une confiance dans la vérité qui est à l'opposé du relativisme : « Dire que la vérité et l'erreur en religion ne sont qu'affaire d'opinion, qu'une doctrine en vaut une autre, que le Maître de ce monde ne désire pas que nous trouvions la vérité ; qu'il n'y a pas de vérité... que notre mérite consiste à chercher, non à posséder... c'est là le principe des philosophies et des hérésies qui est la faiblesse même⁴⁷. » Newman, au risque de nous surprendre, le redira en 1870 dans son autre *Essai célèbre de contribution à une grammaire de l'assentiment*, « nous ne pouvons pas, sans absurdité, être appelés à la fois croyants et chercheurs. » Non certes qu'il n'y ait place chez les catholiques pour l'investigation théologique de la vérité, celle-ci étant toujours plus grande que ce qu'ils en comprennent, mais, comme il le dit aussi dans ce livre avec une pointe d'humour, « la vie n'est pas assez longue pour une religion d'inférences⁴⁸ ».

Revenant au « principe dogmatique », latent dès le commencement du christianisme, Newman, pour illustrer son critère d'assimilation, précise avec nuance le problème de la vérité confrontée aux questions concrètes qui surgissent dans la vie de l'Église, ce qui lui permet de situer le rôle de l'autorité héritée des apôtres, dans sa grandeur et ses limites. « Certes, écrit-il, le principe dogmatique se développe en Conciles au cours du temps ; mais il fut actif, et même souverain, dès l'origine dans toute la chrétienté. La conviction que la vérité était une, qu'elle était un don reçu de l'extérieur, un dépôt sacré, un bienfait inestimable, qu'il fallait la révéler, la protéger, la défendre, la transmettre, que ne pas la posséder était une privation douloureuse, la perdre un malheur indicible ; d'autre part, les paroles et les actes si graves de saint Jean, de Polycarpe, d'Ignace, d'Irénée, de Clément, d'Origène, tout cela est parfaitement compatible avec la perplexité ou l'erreur lorsqu'il s'agissait de savoir où était la vérité dans les cas particuliers, de quelle manière des questions douteuses devaient être résolues ou quelles étaient les limites de la révélation. Les Conciles et les Papes sont les gardiens du principe dogmatique ; ils ne sont pas eux-mêmes ce principe ; ils présupposent ce principe ; ils répondent par l'action à l'appel de ce principe, et ce principe pouvait être actif avant même qu'ils occupassent leur place légitime et exerçassent un pouvoir reconnu dans la vie de la société chrétienne⁴⁹. »

45. *Ibid.*, pp. 358-359.

46. *Ibid.*, p. 361.

47. *Ibid.*, p. 355.

48. *Grammaire de l'Assentiment*, Paris, Ad Solem, pp. 256 et 155.

49. *Essai sur le développement, op. cit.*, pp. 357-358.

Le cardinal Honoré, citant Newman, propose de résumer ainsi le troisième critère que je viens de présenter : « Un travail de choix, de conservation, d'assimilation, de guérison, de modelage, un pouvoir unitif, voilà l'essence d'un développement authentique⁵⁰. » Pensons à la manière dont le second concile du Vatican enseigne que « l'Église... assume toutes les richesses, les ressources et les formes de vie des peuples en ce qu'elles ont de bon ; en les assumant, elle les purifie, elle les renforce, elle les élève⁵¹. » La porte est ouverte aux théologiens d'aujourd'hui pour qu'ils reprennent à leur compte le thème du développement du dogme chez Newman, quitte à en faire une saine critique, afin d'en déployer de nouvelles harmoniques dans l'espace des cultures en mouvement qui caractérise le temps que nous vivons.

Olivier de Berranger, évêque émérite de Saint-Denis, a rejoint la communauté du Prado. Principales publications : *La politique, 15 questions à l'Église* (propos recueillis par Vincent Villeminot), Paris, Plon/Mame, 2003 ; *L'Évangile selon Saint Jean*, Parole et Silence (2007) ; *Par l'amour de l'invisible*, Paris, Ad Solem, 2010.

50. J. HONORÉ, *op. cit.*, n. 39, p. 78. Voir *Essai*, p. 210.

51. *Lumen Gentium*, n° 13.

BULLETIN D'ABONNEMENT ...ET D'ACHAT AU NUMÉRO

À RETOURNER ACCOMPAGNÉ DE VOTRE RÈGLEMENT À :

**Communio – 5, passage Saint-Paul – 75004 Paris – Tél.: 01 42 78 28 43
communio@neuf.fr**

- Je m'abonne à *Communio* à partir du prochain titre à paraître pour
 un an ou deux ans.
- Je me réabonne (n° de l'abonnement:).
- Je parraine cet abonnement:
- Je souhaite que le bénéficiaire de ce parrainage soit informé de mon identité que je vous précise ci-dessous:

Nom Adresse

- Je commande les numéros suivants, port 2 € pour l'ensemble de la commande:
 12 € simple, 18 € double

Montant du règlement à joindre*

Par chèque bancaire ou postal à l'ordre de **Communio**.

Ou par virement bancaire.

Si vous êtes en Suisse et voulez régler en Franc Suisse:

Compte Guy Bedouelle-*Communio*
 Banque cantonale de Fribourg 17-49-3 – 25 01 232.846-03

Pour les autres pays, règlement en Euros selon les données IBAN suivantes:

IBAN FR 74 2004 1000 0118 6762 3F02 068 avec BIC: PSSTFRPPPAR

La Banque Postale – Centre de Paris, 75900 Paris Cedex 15

Ou, plus simplement, par carte bancaire via le site Internet: www.communio.fr

Date: Signature:

TARIFS ABONNEMENT

	Type de tarif	1 an	2 ans	Adresse
France	Normal	59 €	110 €	Communio, 5, passage Saint-Paul, 75004 Paris
	Soutien	75 €	140 €	
Zone Euro	Normal	62 €	116 €	« La Banque Postale » selon IBAN
	Soutien	75 €	140 €	
Suisse (FS par l'adresse indiquée seule)	Normal	90 FS	170 FS	Compte Guy Bedouelle-COMMUNIO Banque cantonale de Fribourg 17-49-3 – 25 01 232.846-03 seulement par virement ou versement
		62 €	116 €	
	Soutien	110 FS	200 FS	
		75 €	140 €	
Autres pays	Économique	64 €	120 €	Communio, 5, passage Saint-Paul, 75004 Paris « La Banque Postale » selon IBAN
	Prioritaire et soutien	75 €	140 €	

Vente des revues : information par le secrétariat, ou via le site Internet: www.communio.fr

REVUE CATHOLIQUE INTERNATIONALE

COMMUNIO

pour l'intelligence de la foi

Publiée tous les deux mois en français par «Communio», association déclarée à but non lucratif selon la loi de 1901, indépendante de tout mouvement ou institution. Président-directeur de la publication: Jean-Robert ARMOGATHE. Vice-présidente: Isabelle LEDOUX-RAK. Directrice de la collection: Corinne MARION. Directeur de la rédaction: Olivier CHALINE. Rédacteur en chef: Serge LANDES. Rédacteur en chef-adjoint: Laurent LAVAUD. Secrétariat de rédaction: Françoise BRAGUE, Corinne MARION et Béatrice JOYEUX-PRUNEL. Secrétaire général: Patrick CANTIN.

CONSEIL DE RÉDACTION EN FRANÇAIS

Jean-Robert Armogathe, Nicolas Aumonier, Mgr Jean-Pierre Batut (Lyon), Guy Bedouelle (Angers), Marie-Thérèse Bessirard, Olivier Boulnois, Rémi Brague, Vincent Carraud (Caen), Olivier Chaline, Marie-Hélène Congourdeau, Jean Duchesne, Irène Fernandez, Marie-Christine Gillet-Challiol, Paul Guillon, Yves-Marie Hilaire (Lille), Pierre Julg (Orléans), Serge Landes, Laurent Lavaud (Montpellier), Isabelle Ledoux-Rak, Corinne Marion, Jean-Luc Marion, Mgr Éric de Moulins-Beaufort, Dominique Poirel, Béatrice Joyeux-Prunel, Robert Toussaint, Isabelle Zaleski.

COMITÉ DE RÉDACTION EN FRANÇAIS

Jean-Luc Archambault, Jean Bastaire (Grenoble), Françoise Brague, Régis Burnet, Christophe Carraud, Jean Congourdeau, Michel Constantini (Tours), Mgr Claude Dagens (Angoulême), Marie-José Duchesne, Stanislaw Grygiel (Rome), Roland Hureaux, Didier Laroque, Étienne Michelin (Venasque), Paul McPartlan (Washington), Jean Mesnard, Xavier Morales, Patrick Piguët, Louis-André Richard (Québec), Rudolf Staub, Miklos Vetö (Poitiers), et l'ensemble des membres du conseil de rédaction.

Rédaction: ASSOCIATION COMMUNIO, 5, passage Saint-Paul, 75004 Paris, tél.: 01.42.78.28.43, courrier électronique: communio@neuf.fr

Abonnements: voir bulletin et conditions d'abonnement.

Vente au numéro: consultez la liste des libraires dépositaires.

**En collaboration
avec les éditions de *Communio* en :**

ALLEMAND : Internationale Katholische Zeitschrift «Communio»

Responsable : Jan-Heiner Tück, Schwarzwaldstrasse 90A, D-79102 Freiburg

AMÉRICAIN : Communio International Catholic Review

Responsable : David L. Schindler, P.O. Box 4557, Washington DC 20017, États-Unis

BRÉSILIEN : Revista Internacional Católica Communio

Responsable : Edson de Castro Homem, Rua São Pedro Alcântara, 12. Centro, Petrópolis, Rio de Janeiro 25.685-300.

CROATE : Međunarodni katolički časopis Communio

Responsable : Ivika Raguž, Kršćanska Sadašnjost, Marulićev trg., 14, HR-10001 Zagreb.

ESPAGNOL : Revista Católica internacional de pensamiento y cultura Communio

ESPAGNOL POUR L'ARGENTINE : Communio Revista Católica Internacional

Responsable : Luis Baliña, Av Alvear 1773, AR-1014 Buenos Aires.

HONGROIS : Communio Nemzetközi Katolikus Folyóirat

Responsables : Pál Bolberitz & József Török, Papnövelde, u. 7, H -1053 Budapest.

ITALIEN : Communio Rivista Internazionale di Teologia e Cultura

Responsable : Aldino Cazzago, Via G. Frua, 11, 20146 Milano.

NÉERLANDAIS : Internationaal Katholiek Tijdschrift Communio

Responsable : Stefaan van Calster, Burgemeesterstraat, 59, Bus 6, B-3000 Leuven.

POLONAIS : Międzynarodowy Przegląd Teologiczny Communio

Ołtarzew, Kilinskiego, 20, PL-05850 Ozarów Mazowiecki.

PORTUGAIS : Communio Rivista Internacional Católica

Responsable : Henrique de Noronha Galvão, Universidade Católica Portuguesa, Palma de Cima, 1649-023 Lisboa, Portugal.

SLOVÈNE : Mednarodna Katoliška Revija Communio

Responsable : Anton Štrukelj, Depala Vas, 1, SLO-1230 Domzale.

TCHÈQUE : Mezinárodní Katolická Revue Communio

Responsable : Prokop Broz, Husova 8, CZ-11000 Praha 1.

UKRAINIEN : Ukraine Communio

Responsable : László Puskás, PO Box 808, Vynnychenka 22, UA-79008 Lviv.

La coordination internationale est assurée par le cardinal Angelo Scola, assisté par Mgr Peter Henrici.

Dépôt légal : juin 2011 – N° de CPPAP : 0111 G80668
N° ISBN : 978-2-915111-38-5 – N° ISSN : X-0338-781-X – N° d'édition : 95196
Directeur de la publication : Jean-Robert Armogathe
Composition : DV Arts Graphiques à La Rochelle
Impression : Imprimerie Sagim à Courtry – N° d'impression : 12344
L'Imprimerie Sagim est titulaire de la marque Imprim'vert®