

Comité de rédaction en français : Jean-Robert Armogathe*, Guy Bedouelle, o.p. (Fribourg)*, André Berthon, Françoise et Rémi Brague*, Claude Bruaire*, Georges Chantraine, s.j. (Namur), Eugenio Corecco (Fribourg), Olivier Costa de Beauregard, Michel Costantini (Tours), Georges Cottier, o.p. (Genève), Claude Dagens (Bordeaux), Marie-José et Jean Duchesne*, Nicole et Loïc Gauttier, Jean Ladrière (Louvain), Marie-Joseph Le Guillou, o.p., Marguerite Léna, s.f.x., Corinne et Jean-Luc Marion (Poitiers), Jean Mesnard, Jean Mouton, Jean-Guy Pagé (Québec), Michel Sales, s.j., Robert Toussaint*, Jacqueline d'Ussel, s.f.x.*.

• Membres du Bureau.

En collaboration avec :

ALLEMAND : Internationale katholische Zeitschrift, **Communio-Verlag** 10 5000 Köln 50, Moselstrasse 34, R.F.A.) — Hans-Urs von Balthasar (Suisse), Albert Görres, Franz Greiner, Karl Lehmann, Hans Maier, Otto B. Roegele.

AMÉRICAIN : International Catholic Review **Communio** (Gonzaga University, Spokane, Wash. 99258, U.S.A.) — Kenneth Baker, s.j., Andrée Emery, William J. Hill, o.p., James Hitchcock, Clifford J. Kossel, s.j., Thomas Langan (Canada), Val J. Peter, David L. Schindler, Kenneth L. Schmitz (Canada), John R. Sheets, s.j., John H. Wright, s.j.

BRÉSILIEN : **Communio, Revista Internacional Católica de Culture** (Rua Benjamin Constant, 23 — 4^ª and., 20001 Rio de Janeiro, RJ, Brésil) — Fernando Bastos de Avila, s.j., Estevao T. Bettencourt, o.s.b., Luciano J.C. Duarte, Tarcisio M. Padilha, Candida G. de Paula Machado, Mgr Karl Josef Romer, Heraclito F. Sobral Pinto, Newton L.B. Sucupira.

CROATE : **Svesci Communio** (Krcsanska Sadasnjost, YU 41000 Zagreb, Marulicev trg 14, Yougoslavie) — Stipe Bagaric, o.p., Vjekoslav Bajsic, Jerka Fucak, o.f.m., Tomislav Ivancic, Adalbert Rebic, Tomislav Sagi-Bunic, o.f.m. cap., Josip Turcinovic.

ESPAGNOL : **Revista catolica internacional Communio** (Edicions Encuentro, Urumea B, Madrid 2, Espagne) - Antonio Andrés, Ricardo Blazquez, Carlos Diaz, Javier Elzo, Félix Garcia, Olegario G. de Cardedal, Patricia Herraez, Juan-Maria Laboa, Francisco Lage, Fernando Manresa, José Miguel Oriol, Juan Martin Velasco, Alfonso Perez de Laborda, Juan L. Ruiz de la Pena.

ESPAGNOL EN AMÉRIQUE LATINE : **Revista catolica internacional Communio de longue hispana para America Latine** (Casilla 13786, Santiago, Chili — German Doig, Julio Teran Dutari, s.j., François Francou, s.j., Victor Gambino, s.d.b., Carlos Martinez, Luis Meyer, Fernando Moreno, Sergio Munoz L., Francisco José Pinon.

ITALIEN : **Strumento internazionale per un lavoro teologica :** **Communio** (Edizioni Jaca Book, via G. Rovani 7, 120123 Milano, Italie) — Sante Bagnoli, Felice Cesana, Francesco d'Agostino, Gianfranco Dalmaso, Adriano Dell'Asta, Giuseppe Goisis, Elio Guerriero, Marco Paolinelli, Antonio Sicari, o.c.d., Guido Somma-villa.

NÉERLANDAIS : **Internationaal kathaliek Tijdschrift Communio** (Hoogstraat 41, 8 9000 Gent, Belgique) — Jan Ambaum (NL), Mgr Jan De Kok, o.f.m. (NL), Georges de Schrijver, s.). (B), Jos F. Lescauwaeat, m.s.c. (NL), Klara Rogiers (B), Stefaan Van Calster (B), Alexander Van der Does de Willebois (NU), Herman P. Vonhégen (NLI), Jan H. Walgrave, o.p. (BI), Gérard Wilkens, s.j. (NU).

POLONAIS : **Miedzynarodowy Przegląd Teologiczny Communio** (Pallotinum, Przybyszewskiego 30, PL 60-659 Poznan, Pologne) — Lucjan Balter, s.a.c., Marian Banaszak, Jan Charytanski, s.j., Kazimierz Czulak, s.a.c., Stefan Dusza, s.a.c., Kazimierz Dynarski, s.a.c., Stanislaw Gawrylo, s.a.c., Pawel Goralczyk, s.a.c., Stanislaw Grygiel, Kazimierz Jacaszek, s.a.c., Helmut Saros, s.d.s., Jozef Majka, Stanislaw Nagy, s.c.j., Mgr Kazimierz Ropianiuk, Wacław Swierzawski.

La Revue catholique internationale **COMMUNIO** est publiée tous les deux mois en français par « Communio », association déclarée à but non lucratif, indépendante de tout éditeur ou mouvement. **Président-directeur de la publication :** Jean DUCHESNE. **Directeur de la rédaction :** Claude BRUAIRE. **Adjoint au rédacteur en chef :** Rémi BRAGUE. **Secrétariat de la rédaction :** Jean-Paul BARBICHE, Jean CONGOUR-DEAU.

Rédaction, administration, abonnements (Mme S. GAUDEFRÖY) : au siège de l'association : 28, rue d'Auteuil, F 75016 Paris, tél. : (11) 527.46.27 ; C.C.P. « Communio » : 18.676.23 F Pa. ris.

Conditions d'abonnement, « antennes » de Belgique, du Canada et de Suisse : voir page 95 ; bulletin d'abonnement : page 96.

Librairies et autres lieux où *Communio* est disponible : voir page 48,

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*, Œuvres en prose, tome 2, Piéride, p. 1136-1137.

Revue catholique internationale COMMUNIO tome VII, n° 6 — (novembre-décembre 1982)

Le Christ et Madeleine sont toujours inséparables. C'est à ses pieds que la beauté païenne s'est consommée. C'est la place qui lui a été réservée depuis toujours et ne lui sera jamais ôtée. n

Paul CLAUDEL, septembre 1925

Claude BRUAIRE

page 2..... Création et inspiration

Problématique

Hans-Urs von BALTHASAR

page 4..... Beauté du monde et gloire de Dieu

Rémi BRAGUE

page 9..... Le chef-d'œuvre de Dieu

Jean MOUTON

page 24 L'art en état de grâce ?

Intégration

Thomas DE KONINCK

page 31 Pour l'amour de la beauté

Christoph von SCHÖNBORN

page 41 Sur la querelle des images à Byzance

Rodolfo BALZAROTTI

page 50 La crise de l'art au XX^e siècle

Guy BEDOUELLE

page 61 Le sacre du cinéma

Sayed Haider RAZA

page 64 Voir au-delà de savoir

Attestations

Denys COUTAGNE

page 67 Ecrire sans péché mortel ? - Julien Green

René GALLET

page 79 L'au-delà de la violence - William Golding

Signet

Servais-Théodore PINCKAERS

page 85 Le sermon sur la montagne et la morale

page 93 Tables du tome VII (1982)

Claude BRUAIRE

Création et inspiration

Toute création artistique digne de ce nom est le fruit d'une inspiration qui n'est pas étrangère à l'Esprit du Créateur. Si donc l'homme fait l'art, plus encore l'art fait l'homme dans la plénitude de son être spirituel.

L'ART n'est-il pas de l'homme, fruit de sa liberté inventive, tandis que la sainteté est de Dieu, et le sacré appartenance au divin ? Il le semble bien. Mais alors le sacré ne serait pas « l'autre » de l'art, et plutôt le « tout-autre ». Ainsi est mis en question, d'entrée de jeu, l'a art sacré » comme, problème initial de cette recherche de *Communio*. Que veut-on désigner ainsi ? Des œuvres d'art « consacrées » au divin ? Mais « consacrer » veut-il dire ici attribuer, concéder en partie, appliquer l'art au religieux ? Ployable en tout sens, à tout thème, à toute fin (1), l'art pourrait de la sorte, éventuellement, servir l'expression religieuse, culturelle, liturgique. Dès lors, l'art serait une technique, un ensemble de moyens acquis pour une fin utile. Art et technique ne sont-ils pas un seul et même mot dans le grec de nos philosophes ? Nul besoin, par conséquent, d'être croyant pour faire oeuvre d'art sacré — de même que l'athée serait capable de théologie pourvu qu'il soit expert en logique !

Rien pourtant n'est plus contradictoire avec l'artiste que l'employeur d'une technique, si talentueux qu'il soit, Non que l'artiste doive ignorer son métier ; il doit l'apprendre, le posséder, le dominer. Mais jamais le savoir, le savoir-faire ne feront un artiste. Il y faut autre chose, tout autre chose, que la tradition nommait *inspiration*. Vocabulaire insubstituable de *l'esprit*. Non pas l'esprit libre de l'artiste qui lui permettrait de se dire *cause* de son oeuvre. En aucun sens de ce mot l'artiste n'est l'origine de l'art, à moins d'être un copiste, ou l'essayiste d'un procédé — à moins précisément de ne pas être artiste. Ce dernier n'est pas l'artisan qui opère sur commande ou par caprice. L'artiste ne fait oeuvre d'art que s'il ne peut s'y soustraire, par une

nécessité qui le dépasse, fait taire sa subjectivité, son goût, son intérêt. On dit qu'il « suit son inspiration », selon l'impérieuse demande spirituelle qui l'habite, le possède.

SIMPLE remarque qui en dit long, qui dit tout. Le « génie » de l'artiste n'est ni sa psychologie, ni son savoir, ni sa liberté. Il est plutôt par l'esprit qui fait taire et qui force son esprit, qui le *relativise*, qui exprime donc au travers de son être personnel, particulier, historique, contingent, éphémère, *l'absolu de l'esprit*. C'est pourquoi l'art n'est pas sacré par accident, au gré de son application au religieux, mais par nature, par divine et médiate inspiration, au travers de ceux dont il exige abnégation.

Il ne s'ensuit pas qu'une religion de l'art soit possible, comme révélation de Dieu. Pas, du moins, tant que le beau n'est pas lieu d'attente et lumière du vrai. Une « religion esthétique » qui l'oublie demeure en peine du manifeste de Dieu en sa Parole. Hegel est ici invincible. Mais l'art, dans son indétermination conceptuelle, théologique, atteste l'Esprit d'où le Verbe s'enfante — Esprit universel, mais aussi *créateur*.

Nous avons banalisé le terme de création, à mesure de l'oubli de l'être et de la toute-puissance de l'Esprit. Au point que « créativité » est dérisoirement synonyme d'ignorance et d'impuissance ! Ne faut-il pas nous souvenir que « créer » n'a de sens humain que par l'oeuvre témoignant que quelque chose, en l'homme, passe infiniment l'homme ? Et cette oeuvre est, a été et sera l'oeuvre d'art. Privé d'elle, l'homme est orphelin de l'esprit ; « producteur » ou « consommateur », son être même s'atrophie si, avec l'expression artistique, l'ouverture à l'esprit lui est refusée. L'oeuvre d'art dépose l'esprit dans la nature, est reddition du spirituel au naturel, quand nos savoirs et nos consciences accaparent le sens pour dominer les choses, au risque de s'y asservir. En ce temps de séparation, de rupture, de crise, où la conscience se fait l'autre d'une matière plus forte qu'elle, l'oeuvre d'art demeure, en sens inverse, illumination spirituelle de l'être matériel, en imitation de la création du monde.

Claude BRUAIRE

Claude Bruaire, né en 1932. Marié, deux enfants. Agrégation de philosophie, doctorat ès-lettres. Professeur de philosophie à Paris-Sorbonne. Parmi ses publications : *L'affirmation de Dieu* (Seuil, Paris, 1964) ; *Le droit de Dieu* (Aubier, Paris, 1974) ; *Une éthique pour la médecine* (Fayard, Paris, 1978) ; *Pour la métaphysique* (*ibid.*, coll. « Communio », 1980). Directeur de la rédaction de *Communio* en français.

(1) Que l'art ne soit ployable à toute fin qu'au prix de la destruction de l'homme, l'échec et la médiocrité des productions officielles et seules autorisées dans les régimes totalitaires en est la vérification.

Hans-Urs von BALTHASAR

Beauté du monde et gloire de Dieu

Malgré sa finitude et sa diversité, la beauté de ce monde n'est pas sans rapport à la gloire infinie qui est le propre de Dieu — laquelle se révèle dans l'icône paradoxale du Fils crucifié et ressuscité. L'art chrétien a pour tâche redoutable de laisser transparaître la Gloire divine sur la beauté aussi bien que sous l'horreur en ce monde.

Beauté et gloire

Avec l'Unité, la Vérité et la Bonté, la Beauté est au nombre de ce que la scolastique appelle les « *transcendants* ». Ceux-ci sont les propriétés qui s'attachent à tout ce qui est, et donc à l'Être lui-même – si l'on doit s'empresse d'ajouter que tout être créé ne correspond à l'Être absolu de Dieu que dans une analogie où « *la diversité est plus grande que la ressemblance* » (1). Ce que nous désignons, dans l'être créé, comme sa « beauté » correspond, en l'Être divin, dont la hauteur transcende tout, à ce que l'on peut désigner sous le nom de « gloire » (*kabod, doxa, gloria*).

Tout ce que l'on peut dire sur le rapport de ces deux concepts est essentiellement marqué par le fait que les propriétés transcendantales de l'être comme tel, qui sont au-dessus de toutes les catégories, ne peuvent être l'objet d'aucun énoncé conceptuel vraiment adéquat. Par suite, puisque nous sommes bien obligés de penser et de nous exprimer par des concepts, l'Unité, la Vérité, la Bonté et la Beauté ne se laissent pas saisir autrement que par une pensée qui les aborde de plusieurs côtés pour les approcher en convergeant sur eux. Non qu'ils nous soient inconnus ; au contraire, ils sont présents dans tout ce qui est, même s'ils s'y montrent sous des formes différentes et à différents niveaux : Mais nul ne peut les déterminer par des définitions qui, leur assignant des limites, les rendraient frais, car l'Être comme tel transcende les limites des essences. Cela n'empêche pas tous nos jugements de s'appuyer sur

(1) 4^e Concile du Latran, DS 806.

les transcendants comme sur quelque chose de bien connu. Ce qui le montre le plus clairement, c'est sans doute le fait que nous nous servons d'eux comme de critères pour évaluer ce qui pèche contre eux. Ainsi, nous caractérisons le mensonge comme un manquement à la vérité, la méchanceté comme un manquement à la bonté, la discorde comme un manquement à l'unité, la laideur et le *kitsch* comme un manquement à la beauté. Comme les transcendants dominent tout l'être de part en part, il s'ensuit qu'ils ne sont séparés les uns des autres par aucune limite, mais qu'ils se compénètrent : par exemple, la vérité comporte une certaine « bonté », une certaine « beauté », etc. Si les penseurs du Moyen-Âge accordaient au concept d'ordre ou à celui de rectitude (*ordo, rectitudo*) une place aussi centrale, c'est parce que ce concept laisse percevoir quelque chose de cette interpénétration des différents aspects fondamentaux de l'être comme tel.

Quelque chose d'analogique doit se vérifier dans le cas de ce dont toute créature tire son origine, l'Être divin, dont la réalité suprême, qui transcende et domine tout ce qui est fini, ne peut être pour nous que l'objet d'une vague intuition, mais qui nous ouvre ses profondeurs dans le don de soi qu'il fait en Jésus-Christ, et en tout ce qui mène à lui ou vient de lui. On le reconnaît très bien à la façon dont, dans l'Ancien Testament déjà, les aspects fondamentaux de Dieu se contiennent et se pénètrent les uns les autres : la vérité, la véracité de Dieu (*emeth*) est toujours en même temps une justice (*tsèdèq*) et une bonté à la grâce inépuisable (*hesèd*) et à travers tout cela resplendit une gloire qui lui revient à lui seul comme Dieu (*kabod*) Il y a là plus qu'un caprice de l'hébreu. Au fond de tout cela, il y a l'unité objective de l'Être divin.

De ce qui vient d'être dit, on voit résulter aussi bien la parenté qui relie la beauté de ce monde et la gloire de Dieu que la diversité qui les sépare encore davantage. La beauté de tout ce qu'il y a dans le monde n'apparaît jamais autrement que limitée par un être de nature finie, ou à travers l'ordre harmonieux qui renvoie ces êtres finis l'un à l'autre. Dieu, en revanche, qu'on le considère comme l'Être absolu ou comme un être infini (on a là deux aspects de Sa vie unique et éternelle) ne resplendit jamais que dans l'altérité absolue d'une gloire impartageable, qui transcende et régit toutes choses.

La gloire au-delà de la beauté

Les mots dont se sert la Bible pour circonscrire la gloire divine visent tous à en exprimer la sublimité qui la rend unique. Il est significatif que le mot hébreu *kabod*, qui désigne cette gloire, ne cherche pas, à l'origine, à susciter la représentation d'une lumière qui rayonne (comme le grec *doxa* et le latin *gloria*), mais le *poids* d'une personne en vue, sa dignité, quelque chose comme son rayonnement moral, dont dérive entre autres le rayonnement que les sens peuvent apercevoir. Heinrich Schlier, pour cette raison, propose de traduire *doxa* par « *lueur d'autorité* ».

Quand les religions « naturelles » cherchent à se faire une image de Dieu, elles prennent pour modèle moins un homme idéalisé que quelque chose qui est « différent » d'une manière ou d'une autre, par exemple ce qui effraie, ce qui suggère plus la distance que la proximité (qu'on songe à la façon dont la

Chine, l'Inde, les civilisations minoenne, précolombiennes ou océaniques, représentent parfois les dieux). Quand le divin apparaît sous la figure d'un monarque absolu, ses statues, comme en Égypte, sont de dimensions colossales ; ou quand on représente le pharaon accompagné d'un dieu, ce dernier a un corps composite, mi-homme, mi-bête, qui en souligne l'étrangeté. Point n'est besoin ici d'examiner les perversions de la religion – fétichisme ou simple anthropomorphisme.

La religion biblique commence, de façon très significative, par l'interdiction des images. L'homme n'a pas le pouvoir d'enfermer la gloire divine dans une figure furie, et il n'a pas non plus le droit d'essayer de le faire. Il lui faut laisser la place centrale du sanctuaire vide pour la présence que Dieu, et tout au plus pour y placer les objets qui rappellent l'alliance que Dieu a conclue avec lui par pure grâce. Ce moment négatif, dans la religion d'Israël, n'a rien à voir avec les négations que l'on rencontre dans les mystiques païennes. Ces dernières sont le produit de la réflexion religieuse de l'homme, qui reconnaît qu'il vaut mieux laisser de côté toutes les représentations de l'être absolu et sans figure, même si celles-ci en soulignent l'altérité radicale. En Israël, l'interdiction des images est un commandement de Dieu lui-même, qui se réserve le droit de choisir lui-même en temps voulu la figure sous laquelle il consent à se manifester. Son apparition au Sinaï, toute provisoire du reste, n'est rien d'autre, selon le *Deutéronome*, qu'un feu sans figure, au milieu d'un ciel obscurci, et d'où seule une voix retentit (4, 11 s.). C'est pourquoi : « Prenez bien garde à vous-mêmes ; puisque vous n'avez vu aucune forme, le jour où Yahvé, à l'Horeb, vous a parlé du milieu du feu, n'allez pas prévariquer et vous faire une image sculptée représentant quoi que ce soit » (4,15 s.). La tendance à avoir, comme les autres peuples, ses dieux bien visibles, a toujours conduit Israël à l'adultère envers Yahvé. L'idolâtrie, d'abord toute matérielle, prit après l'exil l'aspect de ce culte de la loi qui traduisait un désir intellectualisé de mettre la main sur Dieu. Jésus, qui était lui-même l'« image » définitive choisie par Dieu, rejeta nettement ce culte, avant d'y être lui-même sacrifié.

Dieu voulut manifester parmi les hommes sa gloire incomparable, non par une image au-dessus de toutes les images, mais en se plaçant au-dessous de toutes, accomplissant ainsi la prophétie selon laquelle le Serviteur de Yahvé serait « défiguré et sans beauté » (*Isaïe* 53,2) Jésus devait en effet prendre sur lui tout le péché qui défigure le monde et l'« enlever », afin de laisser ainsi resplendir dans le monde et dans son histoire la gloire incompréhensible et imprévisible de l'amour absolu, de l'amour trinitaire. C'est dans le paradoxe qui unit indissolublement le rejet par les hommes (la Croix) et la légitimation par Dieu (la Résurrection) que brille en un éclair la gloire divine de façon unique, définitive, eschatologique, c'est-à-dire indépassable. Paul ne se lasse pas de renvoyer à ce paradoxe de la gloire apparue dans le Christ, paradoxe qui sera également, désormais, le signe distinctif de la vie d'un témoin du Christ, dans la vie duquel Dieu imprime son « image ». Et quand Jean finit par risquer la phrase « Dieu est amour », elle n'est pas pour lui séparable un seul instant du geste du Père livrant son Fils jusqu'à le laisser mourir en expiation pour les pécheurs, et aucun Esprit Saint de Dieu n'est donné aux chrétiens et au monde, si ce n'est celui d'un tel don.

La gloire traduite en beauté

Ce qu'on vient de dire donne une idée de l'abîme qu'ouvre le problème de savoir comment traduire dans les termes de la beauté de ce monde *cette* gloire-là, celle de la Croix et de la Résurrection, mais aussi celle de tout ce qui manifeste la gloire absolue de l'amour et qui, par là, fait bloc avec ce centre de l'histoire du salut. Il est essentiel à la beauté de ce monde qu'elle reste au-dessus de toute tentative pour lui donner un but et qu'elle « brille en soi-même d'un éclat bienheureux » (2), pour être ainsi, dans le monde, un reflet très pur de l'Absolu de Dieu ; et c'est cette beauté du monde qui devrait maintenant avoir malgré tout un but, celui de donner une image de la gloire de Dieu, laquelle la domine, en diffère du tout au tout, et qui, encore en plus, apparaît dans le paradoxe de la défiguration suprême, sur la Croix ! Peut-il y avoir quelque chose comme un « art chrétien » ? L'Iconoclasme (3), dont les flambées ne cessent de se succéder dans l'histoire, répondra non, ou, au moins, soulignera le point d'interrogation. Et pourtant, Dieu est apparu sous forme d'homme dans sa véritable image (4), qui est son Fils. Mais cette apparition « dans la ressemblance d'un homme » était une façon de « se vider de soi-même » pour prendre « forme d'homme », jusqu'à la « mort sur la croix » (*Philippiens* 2,7 s.). Cet aspect-là aussi, la beauté devrait pouvoir en fournir l'image. Est-ce possible ?

Il faudra, en ce domaine, pousser le discernement des esprits jusqu'à sa fine pointe. Quand et comment l'art chrétien se rend-il réellement transparent à ce qu'il a le devoir de représenter en vérité ? Quand la beauté laisse-t-elle transparaître la gloire de l'amour ? Quand, au contraire, la première absorbe-t-elle pour ainsi dire la seconde en elle, pour la faire servir d'aliment à sa gloire à elle, une gloire qui n'est que trop de ce monde ? C'est une tâche redoutable que de se prononcer ici.

Il y a bien un domaine à l'intérieur duquel les tentatives d'art chrétien produisent des oeuvres dignes de foi, par ce qu'elles ont de primitif (dans l'art populaire des campagnes) ou de naïf (jusqu'à la naïveté très subtile d'un Fra Angelico). Il y a le monde des icônes, qui, dans la plupart des cas au prix d'une certaine désincarnation, peut acheminer jusqu'à la gloire de Dieu ; mais elles aussi demandent un discernement des esprits quand elles versent dans le *pathos*, comme dans certains aspects de l'art byzantin, et surtout serbe. Il nous faudra aussi nous garder avec grand soin de juger des oeuvres d'art d'après l'impression qu'elles font sur nous, hommes du XX^e siècle, afin de les apprécier selon les critères de la sensibilité de l'époque qui les a vu naître. Un choral du Moyen-Age suscitait à l'époque des émotions tout à fait différentes de celles qu'il éveille aujourd'hui. Mais tout, dans le grand art, ne reste pas aussi ambigu que ne le sont par exemple tous les « titanismes » chrétiens, ou, pas moins qu'eux, toutes les sucreries qui prétendent nous faire tout de suite goûter le ciel. On peut citer aussi des cas où l'art a réussi à atteindre la transparence d'une piété authentique, même là où l'artiste a tiré tous les

(2) Mörike, *Ueber eine Lampe*.

(3) Cf. dans ce numéro, l'article de C. von Schönborn, « La querelle des images à Byzance » (N.d.I.R.).

(4) Cf. *Romains* 8, 29 ; *1 Corinthiens* 15, 49 ; *1 Corinthiens* 3, 18 4, 4 ; *Colossiens* 3, 10.

registres de l'orgue du Beau : la *Messe en si* de Bach, la messe inachevée de Mozart, Rouault, Messiaen... Entre les deux extrêmes s'étend une zone vaste et passionnante de chefs-d'œuvre dont la technique semble maîtriser d'une manière ou d'une autre ce qui, dans le Beau, le fait se transcender jusqu'à la Gloire – cependant que, malgré tout, le fait que l'artiste ait acquis le *pouvoir* de nous ravir doit nous servir d'avertissement : on a autant de mal à résister à la *Cène*, à la *Crucifixion*, au *Moïse* du Tintoret (pour ne citer qu'un exemple parmi bien d'autres) qu'à un chef-d'œuvre de Shakespeare, chez qui on niera aussi peu que chez le premier la présence d'une composante religieuse, et même chrétienne (qu'on songe à *Mesure pour mesure*).

LE discernement des esprits ne vaudra pas seulement pour celui qui contemple l'œuvre, et pour son salut ; il vaudra déjà, du côté de l'objet, pour l'œuvre elle-même. Il y faut de la part de celui qui contemple une éducation à la fois esthétique et religieuse. Terminons par un dernier exemple : la *Crucifixion* de Matthias Grünewald (5). Une maîtrise technique suprême y est mise au service de l'horreur qu'il s'agit de traduire. Mais ici, à la différence de tant d'autres crucifiés qui suscitent la même horreur, on peut percevoir l'humilité du peintre qui s'efface devant l'œuvre unique de Dieu. Et cette qualité chrétienne permet que, à travers ce que ce Crucifié a d'affreux, à travers l'absence apparente de toute beauté, perce, la gloire de l'amour divin en sa flamboyante énigme : *fulget crucis mysterium*.

Une telle réussite est rare, mais elle est possible.

Hans-Urs von BALTHASAR

(traduit de l'allemand par Rémi Brague)

(titre original : « Weitliche Schönheit und göttliche Herrlichkeit »)

(5) Retable d'Isenheim, actuellement au musée d'Unterlinden, à Colmar.

Hans-Urs von Balthasar, né en 1905 à Lucerne (Suisse). Prêtre en 1936. Membre de la Commission théologique internationale ; membre associé de l'Institut de France. Co-fondateur de l'édition allemande de *Communio*. Sa dernière bibliographie, arrêtée à 1977, compte 90 pages dans *Il fila d'Ariana attraverso la mia opera*, Jaca Book, Milan, 1980. Derniers ouvrages parus en français : *Nouveaux points de repère*, coll. « Communio », Fayard, Paris, 1980 ; *Aux croyants incertains*, coll. « Le Sycomore », Lethielleux, Paris, 1980.

Rémi BRAGUE

Le chef-d'œuvre de Dieu

L'art chrétien – qui est d'abord l'art du Dieu qui se révèle en un mythe vrai – a pour centre l'œuvre même du Christ. Aussi nous propose-t-il moins un spectacle à contempler, qu'une œuvre à laquelle participer.

ON se demande parfois si le Christianisme, qui a longtemps inspiré le grand art, est encore capable d'exercer la même influence aujourd'hui. Nous aimerions poser ici une question préalable : si un art chrétien résulte de l'élévation de la nature (ici, l'activité artistique) par la grâce (la foi chrétienne), la nature de l'art contemporain est-elle assez consistante pour supporter la grâce du baptême ? L'art, tel que nous le vivons aujourd'hui, est-il capable du Christianisme ? Il semble, à première vue, bien se porter. Aucune époque n'a entouré les œuvres du passé de tant de soins, ne les a reproduites, enregistrées, diffusées si largement. Jamais sans doute plus d'artistes n'ont produit plus d'œuvres. Et rien ne prouve que la quantité accrue se paie d'une perte en qualité : on peut parier que, le temps ayant opéré pour l'art du XX^e la sélection qu'il a toujours faite, les sommets de notre art se dresseront aussi haut que ceux du passé. Et pourtant...

L'art sans le beau

Où trouvons-nous l'art ? Tableaux et statues nous attendent au musée. Des œuvres de toutes les époques et venant du monde entier y sont juxtaposées. Elles n'ont rien de commun, sauf le commun déracinement qui les arrache à leur paysage originel et les fait survivre à une époque révolue. Ce qui leur donnait un sens a disparu : la statue n'est plus le support qu'une divinité venait habiter, le tableau n'est plus l'offrande dédiée au saint patron, ou le portrait destiné à perpétuer l'exemple des vertus d'un ancêtre, etc. Pour nous, les œuvres n'ont d'autre sens qu'elles-mêmes, et un art qui viserait à des œuvres utiles nous semblerait servile. Cependant, cette qualité de ne renvoyer orgueilleusement qu'à soi-même, les œuvres ne la tiennent pas d'elles-mêmes. Elles la reçoivent du dehors, d'un invisible, du regard qui décide de leur conférer la dignité d'œuvres d'art. Leur seul sens, c'est d'être regardées. Le musée est ainsi comme un cimetière dont il faut évoquer les morts pour leur insuffler la vie : « *Je ne sais quoi d'insensé résulte de ce voisinage de visions*

mortes. Elles se jalourent et se disputent le regard qui leur apporte l'existence » (1).

Ce qui a changé, avec l'époque moderne, n'est pas la qualité des produits de l'art, mais la nature de notre rapport à celui-ci. Le regard que nous portons sur l'art, et la façon même dont il se présente, ont pris un tour nouveau : les œuvres d'art sont des objets pour le regard d'un sujet qui s'en fait le spectateur. Le rapport moderne à l'art du passé est devenu celui d'un sujet (le connaisseur) à un objet, et l'art moderne prend ce rapport comme règle, produisant ainsi des objets dont le seul sens est d'être pour un sujet. C'est pourquoi il travaille essentiellement dans la perspective du musée, auquel l'objet d'art devra pouvoir aboutir, à travers l'étape de l'exposition, musée provisoire, comme à son lieu naturel. L'artiste sait, le plus souvent inconsciemment, que ce qu'il produit tient son sens du regard. Il sait d'abord que son regard à lui est créateur : c'est la façon dont il voit qui est décisive. Plus elle est originale et nouvelle, plus son art sera grand. Son produit est avant tout l'expression de son activité. Celle-ci est plus importante que les œuvres, qui ne l'expriment jamais totalement. Les œuvres sont ainsi nécessairement de reste par rapport à la créativité qui ne s'épuise pas en elles.

L'ironie romantique, ce sentiment de l'artiste qui se sait plus important que ce qu'il produit, est plus actuelle que jamais : l'œuvre ne possédant plus en elle-même une évidence assez convaincante (puisqu'elle doit témoigner, non seulement d'elle-même, mais d'une créativité qu'elle ne saurait éprouver), il lui faut se doubler d'une présentation par l'artiste. D'où une succession de manifestes, dont certains sont plus réussis que les productions de l'école qu'ils disent fonder. La personnalité du créateur, puisqu'elle est plus importante que l'œuvre produite, passe au premier plan et devient le véritable chef-d'œuvre, le véritable objet à admirer.

Le créateur sait par ailleurs que les objets qu'il produit, et qui le font reconnaître, ont besoin du regard du consommateur d'art. Il entretiendra donc avec celui-ci une relation contradictoire : d'une part, il nourrira contre lui un secret ressentiment. Car de quel droit le spectateur, qui ne fait rien, serait-il, de par son seul regard, aussi créateur que lui ? Il aura donc tendance à refuser de lui livrer le sens et à le cacher dans un ésotérisme avoué ou non. La consistance en soi de l'œuvre est remplacée par le repli sur soi de l'objet. Les niveaux de l'art se polarisent et se tendent jusqu'à la rupture entre un art populaire et un art pour l'élite, sans qu'un style commun puisse les faire communiquer. D'autre part, si l'œuvre doit tirer son sens du regard, il lui faudra l'attirer sur elle. L'art moderne devra racoler le spectateur pour lui soutirer du sens. Il semble ainsi obligé de chercher à produire de l'effet, en renouvelant ses procédés quand ceux-ci s'usent. D'où une rapide succession d'écoles et de styles.

On voit la conséquence capitale de ce fait : les arts ne sont plus les arts *du beau*, les « beaux-arts ». Ils ne cherchent plus le beau, ni non plus le laid, qui ne se comprend qu'à partir de son contraire. Ils cherchent bien plutôt ce que l'on a fini par appeler l'« esthétique ». Un objet d'art n'a plus à être beau, il lui suffit d'être « esthétique » – le mot, remarquons-le non sans sourire, dit en

grec ce que « sensationnel » dit en latin. Le beau est devenu un cas particulier de l'esthétique. Il est une manière, parmi d'autres, de produire de l'effet, au même titre que le caractéristique, l'intéressant, le frappant, le choquant, le surprenant, l'excitant, etc. Certes, on sait depuis toujours que le sujet d'une œuvre n'a pas à être beau, et que l'art peut faire d'un sujet repoussant une œuvre belle. Mais la nouveauté est ici que l'œuvre elle-même n'est plus tenue d'être belle. Il lui suffit d'être « esthétique », c'est-à-dire d'être « artistique ». L'art est conçu comme délivré du Beau et plus important que lui. Il a cessé d'être au service du Beau (2).

La dispersion de l'œuvre totale

Cette fresque, peinte à grands traits, n'indique que la tendance générale de l'époque moderne dans son rapport à l'art, et ne prend pas en vue tel ou tel artiste, voire ses efforts pour y échapper. Si elle est vraie, elle doit amener à poser à nouveaux frais la question de l'art chrétien : Un art qui a pris son indépendance par rapport au Beau et qui vise avant tout à exprimer la créativité de l'artiste en produisant de l'effet sur le spectateur peut-il être chrétien ? Peut-il mettre ses produits au service de la foi sans que ceux-ci, malgré qu'en ait leur auteur, ne la pervertissent ? Le Beau est en effet le point où l'art peut s'articuler sur la foi. Je dis : *la foi*, et non simplement le sacré. Car ce terme ambigu peut impliquer qu'on a recours à l'effet. Dans la foi, nous sommes en relation avec un sacré qui est aussi, et essentiellement, saint. Or, le Beau a une certaine proximité avec ce qui est saint : il nous ravit à nous-mêmes, il nous ouvre sur un monde qui nous domine, auquel nous ne sommes admis que par une grâce imméritée, et devant lequel nous nous sentons indignes. Le Beau invite au respect. Devant lui, on ne peut pas faire ou dire n'importe quoi. Il ouvre ainsi sur les autres transcendants, le Vrai, le Bien. Par suite, un art qui sert le Beau peut ne pas faire obstacle à la foi, qui prétend donner accès à la vérité et au Bien. Mais que faire lorsque l'art ne mène qu'à l'affirmation de soi du sujet ? Si la culture ne débouche que sur le culte de soi-même, comment ne pas rompre avec elle, si l'on veut adorer sans idolâtrie ? Ici, le discernement des esprits devrait se faire cas par cas, car la nature de l'œuvre ne détermine pas automatiquement l'attitude de celui qui l'utilise. Une œuvre qui a été conçue dans le seul but de glorifier Dieu peut être détournée de son sens et servir à produire des sensations ; réciproquement, un cantique où tout paraît suer la célébration de la communauté par elle-même pourra être le support d'un authentique acte de foi, etc.

Tous ceux qui produisent de l'art ou qui en jouissent doivent ici faire leur examen de conscience – ce que chacun ne peut faire que pour soi-même. Cependant, approfondir l'analyse de la victoire de l'esthétique sur le Beau pourra nous permettre de préciser le critère d'un tel examen. On pourrait le faire dans plusieurs directions. Par exemple, en faisant la généalogie de la révolution philosophique qui a mené au concept moderne de sujet. Comme nous serions par là amenés à sortir des limites d'une réflexion sur l'art, nous préférons nous attacher à l'autre pôle de la question, la « chose de beauté » (pour éviter aussi bien « œuvre » qu'« objet »). Il faut se demander ce qui la

(1) P. Valéry, « Le problème des musées », dans *Pièces sur l'art*, Pléiade, t.2, p.1291.

(2) Cf. Goethe, *Von deutscher Baukunst*, p. 102 (Reclam) et Hugo, Préface de *Cromwell*.

rend vulnérable à une annexion par la subjectivité, laquelle fait de l'attitude esthétique, sinon notre destin inévitable, du moins une pente spontanée. Nous avons dit que ce qui était œuvre d'art devenait objet d'art : « *Nous avons des produits, nous n'avons plus d'œuvres* » (3). Il semble que ce soit la perte de la dimension d'œuvre qui entraîne la montée de l'esthétisme. Pour le montrer, on peut partir du fait, depuis longtemps constaté, de la dispersion des arts peinture, sculpture, musique, poésie, etc. sont de plus en plus isolées les unes des autres. H. Sedlmayr a très bien montré comment cette dispersion provenait d'une séparation par rapport à l'architecture qui explique bien des aspects de l'art moderne (4). La montée de l'esthétisme est parallèle à une dispersion des arts : une fois que le fait global de l'art se présente en ordre dispersé, il offre moins de résistance à la subjectivité. Et il doit se présenter ainsi dès que l'architecture n'est plus le modèle dominant. En effet, elle a le privilège de nous empêcher de séparer le regard non-intéressé qui se jette sur l'objet esthétique de l'utilisation propre aux objets d'usage. Nous ne pouvons pas nous placer devant un bâtiment comme devant un tableau sans cesser de le prendre comme il se donne. Pour se faire, il faut au moins y entrer, à la limite, l'habiter. C'est alors lui qui fait plier notre subjectivité et nous soumet à sa loi.

De par cette impression d'être situé dans un tout englobant, impression qui ne lui est pas propre, mais qui y est quasiment obligée, l'architecture est plus qu'un art particulier. Elle est même plus qu'un art. Elle est le symbole concret d'un édifice bien plus ample, d'une économie invisible. Et c'est parce qu'elle est ce symbole qu'elle est assez naturellement propre à abriter l'ensemble des arts et à leur donner leur unité. Il serait donc illusoire, une fois qu'elle a perdu ce rôle de symbole, de chercher à le lui redonner artificiellement, par exemple en additionnant tous les arts autour d'elle (comme l'un d'entre eux) en une « œuvre d'art totale » : solliciter le sujet de tous les côtés à la fois, ce n'est pas dépasser le subjectivisme. L'architecture n'a de rôle dirigeant que parce qu'elle nous donne l'idée d'un art capable de présenter l'ensemble de la réalité sous un jour nouveau. Mais si l'architecture, la messe, la fête baroque, etc., peuvent mobiliser tous les arts, c'est qu'elles reçoivent elles-mêmes leur unité de la totalité qu'elles célèbrent. Celle-ci est comme un monde – l'arrière-plan de tous les objets, qui n'est jamais lui-même un objet, le fond de tout ce qui se produit et qui n'est jamais lui-même produit, mais qui se tient derrière toutes les œuvres d'art comme « *œuvre d'art s'engendrant elle-même* » (5).

De la présence ou de l'absence de cette œuvre qui est monde ou de ce monde qui est œuvre dépend l'émiettement ou la consistance de l'art. C'est à ce niveau qu'il faut comprendre la « dimension religieuse » de l'art, dont on dit parfois qu'il l'a perdue. Cette perte n'est pas l'application de techniques inchangées à des sujets désormais devenus profanes. Il faut y voir le progressif éclatement du fait global de l'art, à la suite de l'effacement tout aussi lent de toute vision d'ensemble capable de relier le monde à lui-même et de lui permettre de fournir à chaque œuvre le contexte qui la relie à toutes les autres.

(3) Balzac, *Béatrix*, début.

(4) H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte (Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit)*, Salzburg, 1948. Cf. en particulier p. 80.

(5) F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, dans KA, II, p. 324 et cf. Nietzsche, *Wille zur Macht*, §.796.

L'effacement de la mythologie

La nécessité, derrière chaque œuvre d'art, d'un horizon, d'un milieu nourricier de ce genre, n'est pas de soi perceptible, et agit d'autant plus souverainement qu'elle reste implicite. Elle n'a guère été formulée qu'au moment où cet horizon a été perçu comme absent. Cela s'est produit relativement tôt dans le processus à l'issue duquel l'esthétique tend à prendre le contrôle de l'art. Le terme qui nomma ce nécessaire absent est celui de *mythologie*. Dans son *Dialogue sur la poésie*, publié en 1800, le jeune Friedrich Schlegel fait dire à l'un de ses personnages (: *tous les points essentiels sur lesquels la poésie moderne le cède à l'ancienne se laissent résumer en ces mots : nous n'avons pas de mythologie* ». Le romantique ne constate l'absence d'une mythologie moderne que pour mieux faire ressortir l'espoir de sa renaissance grâce à la philosophie idéaliste. Certes, il en sentira lui-même vite l'impossibilité. Mais son échec ne nous laisse que plus brutalement devant le problème que pose une telle absence. Le terme même dont il se sert pour la nommer est d'abord laissé sans autre explication que métaphorique (« *centre, point fixe, sol maternel, ciel, vivante atmosphère* »), et n'est glosé qu'en 1823 par « *vision symbolique de la nature, comme source de l'imagination créatrice et comme vivante sphère d'images pour chaque représentation artistique* »(6). L'explication pouvait être omise, l'exemple privilégié de la mythologie grecque étant présent à toute l'époque. Et même si l'on se garde de céder au mirage d'un hellénisme idéalisé, le diagnostic de Schlegel garde une pertinence certaine : la mythologie grecque a de fait fourni à l'art classique, antique et renaissant, un répertoire de thèmes qui permet aux œuvres de constituer un ensemble cohérent. Mais ceci ne vaut pas que pour le monde grec. On peut en effet décrire l'univers de représentations introduit par le Christianisme (histoire sainte, monde angélique, vie de Jésus) comme ayant, ou ayant eu, une fonction analogue à celle de la mythologie. Peut-être cet univers s'efface-t-il même plus lentement qu'on ne pourrait penser à première vue : l'art qui semble le moins lié à une mythologie, comme le paysage, la nature morte, le roman réaliste, vit peut-être secrètement du reflet d'une conception théorique du monde et de son unité, voire d'une trace de la foi en la création (7). Remarquons enfin que, si l'existence d'un catalogue de sujets plus ou moins imposés peut souvent dégénérer en académisme, son absence laisse désarmé devant un redoutable problème, celui du choix des sujets désormais « libres » : en quoi un sujet mérite-t-il qu'on le traite ? Le choix des sujets à partir de critères purement intérieurs à l'art mène assez logiquement à la suppression même de l'idée de sujet (8).

Le lent effacement de l'univers mythique est ainsi une cause de la dispersion des arts, laquelle facilite leur émancipation par rapport au Beau et leur entrée dans le domaine de l'esthétique. L'art tend ainsi à perdre son importance, et à devenir une simple décoration de la vraie vie, sans vérité ni sérieux. Devant cette situation, la voie d'un retour au paganisme ancien et à ses mythes est

(6) F. Schlegel, *ibid*, p. 312 et cf. p. XCI.

(7) Même Flaubert, dont le spinozisme est peut-être le seul essai pour réaliser le rêve du jeune Schlegel, parle de « voir les choses comme le bon Dieu les voit ».

(8) Il est troublant de voir l'art moderne se donner pour modèle l'arabesque (F. Schlegel, Baudelaire), l'art de l'Islam, religion sans incarnation. La fin de la mythologie mène peut-être nécessairement à l'abstraction.

bouchée. La science et la technique modernes nous ont rendus incapables de voir les sources à travers les nymphes, et la foudre à travers Zeus. Le paganisme, moralement ambigu, perd l'innocence que lui confère sa naïveté, dès qu'on s'essaie à y retourner. Un paganisme *voulu* tourne du démonique au démoniaque. Face à l'exactitude plate, mais probe, de la science moderne, ce qui était vérité dans les Olympiens devient illusion. La statuare grecque, par exemple, dans laquelle la beauté physique était l'image de la sérénité divine, tourne, une fois singée, au culte de la force ou de l'érotisme. Une seconde idée, celle d'élaborer une mythologie moderne, est dans l'air depuis longtemps (9). Mais peut-on fabriquer une mythologie ? La fonder sur la science mène à la monstruosité idéologique. La fonder en dehors d'elle aboutit à des essais, parfois réussis, voire fascinants (Stefan George, Yeats, ou Michel Tournier). Mais ces tentatives restent intérieures aux œuvres. Elles ne sont plus le milieu dans lequel celles-ci se cristallisaient, mais des objets fabriqués. Or, c'est justement l'évidence et la familiarité de ce que nous trouvons déjà là qui font l'intérêt de la mythologie. En créer une est donc aussi absurde que de créer artificiellement une langue naturelle. Nous ne pouvons croire en ce que nous savons avoir préfabriqué. Mieux encore, nous devons ne pas même avoir besoin de « croire » en une mythologie (les Grecs ne « croyaient » pas à leurs dieux). Elle doit aller de soi.

S'il en est ainsi, si l'effacement de la mythologie rend impossible un art capable de se mettre radicalement et définitivement à l'abri de l'esthétisme, c'est cet effacement qui place l'usage chrétien de l'art devant une difficulté insurmontable. Mais on voit alors que le Christianisme aurait mauvaise grâce à le déplorer, car il en est pour une bonne partie lui-même responsable. Le refus de l'adoration des forces naturelles, que l'on cesse de considérer comme vivantes, commence chez les prophètes de l'ancienne alliance, et n'est pas moins tranchant dans la nouvelle. La science moderne, dont les applications nous rendent aveugles à l'univers du mythe, n'aurait peut-être pas été possible dans un univers que la critique judéo-chrétienne n'aurait pas d'abord rendu inerte. On a donc pu reprocher au Christianisme d'avoir détruit le Beau (10), et la nostalgie des esthètes se tourne souvent en même temps vers le monde antique et contre le Christianisme. On peut certes répondre que le désenchantement du monde est loin d'être purement négatif, que la rationalisation et la conquête technique de la nature ne sont pas sans rapport avec l'avènement d'une certaine liberté, qui vaut mieux que le monde de terreur superstitieuse du paganisme, et que l'esthétisme est aussi le rapport au Beau que suscite l'émancipation par rapport à la nature (11). Et l'on n'a pas tort de le faire remarquer.

Le mythe se condense

Nous préférons cependant essayer de montrer comment ce que le Christianisme nous fait perdre, par rapport au monde païen, nous est redonné sous un autre aspect, qui le libère de ses limitations, comment le Christianisme

contient ainsi l'équivalent de ce qui, dans le paganisme, avait donné naissance à un des sommets de l'art, comment, pour parler avec Hamann : « *si notre théologie (...) n'a pas autant de valeur que la mythologie, alors il nous est absolument impossible d'égaliser, à plus forte raison de surpasser, la poésie des païens* » (12).

En quoi, donc, la théologie, la manière dont Dieu parle, qui culmine dans le Christ comme Verbe de Dieu, est-elle mythologie ? On a depuis toujours remarqué que la vie du Christ présentait des analogies souvent frappantes avec certains mythes : un personnage né de façon miraculeuse, qui guérit les malades, qui donne son corps en nourriture pour la vie du monde, qui meurt et revient à la vie en apportant une fécondité inouïe, etc., tout cela n'est pas sans parallèles. Longtemps, les poètes et les artistes ont pu s'aider de ceux-ci pour mieux percevoir la figure du Christ, et, réciproquement, se servir de celle-ci pour donner aux mythes païens de guérison et de fécondité la plénitude de sens à laquelle ils ne faisaient qu'aspirer. Mais une fois perdue la capacité de percevoir le mythe autrement que comme une fable sans fondement, on a pu tirer argument de ces ressemblances pour assimiler en bloc l'histoire du Christ à une légende, ou, chez de plus modérés, pour demander que l'on décape le noyau central du message chrétien de ces allusions supposées étrangères. Il nous semble, quant à nous, plus juste de reprendre ici une intuition centrale de C.S. Lewis : « *De même que le mythe transcende la pensée, de même l'Incarnation transcende le mythe. Le cœur du Christianisme est un mythe qui est aussi un fait. Le vieux mythe du Dieu qui meurt, sans cesser d'être un mythe, descend du ciel de la légende et de l'imagination sur la terre de l'histoire. Il a lieu — à une date particulière, à un endroit particulier, suivi par des conséquences historiques définissables (...). En devenant fait, il ne cesse pas d'être mythe : voilà le miracle (...). Pour être véritablement chrétiens, nous devons à la fois admettre le fait historique et accueillir le mythe (même devenu fait) en ouvrant notre imagination aussi grand que nous ne le faisons pour tous les mythes* » (13). Le paradoxe est ici que le mythe n'est pas simplement vrai au sens où il exprimerait quelque chose de profond sur le monde et sur l'homme — ce qui ne coûte pas grand-chose - mais au sens le plus plat du terme, parce qu'il a réellement eu lieu, comme tout autre événement historique. Le mythe ne peut plus survivre dans notre univers où seul compte le fait. Ou, s'il survit, il ne peut que se pervertir en idéologie ou en rêverie toxicomane. Avec le Christ, il se cache dans le fait empirique le plus humble. Et il se pourrait que ce soit pour lui le seul refuge possible. Le monde divin de la mythologie païenne se rétrécit dans le Christianisme jusqu'à la pointe que représente le Christ; le « dernier demi-dieu » (Hölderlin) — de même que, par rapport au judaïsme, le peuple élu se concentre progressivement dans le « reste d'Israël » qui finit par coïncider avec Jésus de Nazareth. Mais ce chas d'aiguille, par lequel tout le créé doit passer, est aussi le point focal après lequel l'image se déploie à nouveau dans toutes ses dimensions, mais au prix d'un total renversement.

(9) Cf. le texte connu sous le nom de « plus ancien programme de l'idéalisme allemand » (1796 ?) et cf. note 6. (10) Cf. Mallarmé, lettre à Lefébure du 17.05.1867.

(11) Sur ce dernier thème, cf. l'essai de J. Ritter, « Landschaft. Zur Funktion des Aesthetischen in der modernen Gesellschaft », dans *Subjektivität : Sechs Aufsätze*, Frankfurt, 1974, pp. 141-163 et 172-190.

(12) *Aesthetica in nuce*, p. 109 s. (Reclam).

(13) *Myth became fact*, dans *God in the dock : Essays on Theology*, Fount Paperback, 1979, p. 43s. Cf. les références recueillies dans Paul F. Ford, *Companion to Narnia(...)*, San Francisco, 1980, s.v. *Mythology*, p. 206 s.

La relation habituelle de l'art à son fond mythologique se trouve ainsi révolutionnée par le fait chrétien. L'art classique suppose une mythologie parce qu'il ne peut être pure fiction. Il lui faut représenter ; il ne peut tout faire. L'activité de l'artiste est précédée par celle du monde qui se manifeste sous la figure de héros ou de dieux dont chacun est le monde, vu sous un certain visage (14). L'initiative revient aux deux dieux. L'artiste répond à cette manifestation en leur donnant une forme poétique ou plastique. Mais seule cette forme donne au monde vu dans tel ou tel dieu une figure reconnaissable. Le terme de la mythologie, sa dernière étape, n'est autre que l'acte par lequel l'artiste donne forme visible au dieu (15), en une œuvre qui commémore et solidifie l'apparition divine. Le processus mythologique englobe ainsi l'artiste. Bien plus, il repose sur lui en dernière instance. Et pourtant, rien ne garantit que le dieu est tel que l'artiste le représente. L'œuvre peut, tout au plus, apparaître comme ce à quoi le dieu ressemblerait *si* il se rendait visible. L'artiste doit donc représenter le plus fidèlement possible ce qui ne se donne pas à voir, rendre visible ce qui devrait le faire seulement soi-même. Il est condamné à rêver que son œuvre s'anime et prenne une vie propre. Dans le fait chrétien, maintenant, l'initiative est tout entière du côté de Dieu, qui va jusqu'à prendre lui-même une nature d'homme. Rien ne sépare alors le divin de l'œuvre qui le rend visible. Rien de ce qui est visible de Dieu ne reste en dehors du Christ. Alors que l'art reste constamment en attente d'incarnation, ici, elle est effective. Le mythe coïncide avec le fait. Ce qui se traduit, au niveau de l'expression, par la coïncidence du récit mythique avec le réalisme le plus strict et le plus sobre – d'où le style unique des évangiles. Le mythe, tout entier bu par le fait, ne le bordant plus de son aura fabuleuse, ils ne comportent pas de « merveilleux ». A l'inverse, le fait n'est autre que la mise en œuvre du mythe ; rien en lui qui ne soit saturé de sens. Le Christ est ainsi, en sa vie, comme une œuvre autonome qui serait son propre artiste.

La mythologie est normalement l'arrière-plan de l'œuvre, le fond qu'elle suppose. Celle-ci, par exemple en Grèce ou aux Indes, s'éclaire à partir de ce fond, dont elle représente un aspect déterminé. Elle célèbre, avons-nous vu, une épiphanie qu'elle n'est pas. Il y a plus : même si, dans une œuvre géniale, la célébration pouvait par extraordinaire coïncider avec l'apparition de son objet, ce miracle ne concernerait qu'une partie du monde divin, qu'un épisode parmi d'autres de la geste d'une des figures d'un panthéon pullulant. Avec le Christ, tout s'inverse : une personne concrète, non seulement coïncide avec une figure mythique ce qui était déjà le cas dans l'ancienne alliance (16) – mais concentre en soi l'ensemble du monde mythique. Certes, l'incarnation, la vie et la pâque du Christ font bien partie de l'histoire sainte, et deviennent compréhensibles à partir d'elle un peu de la même façon qu'une statue le devient à partir de la légende du dieu. Mais en même temps, le Christ contient « la plénitude de la divinité » (*Colossiens* 2, 9), et avec elle la plénitude de la geste de Dieu avec son peuple. L'œuvre (le Christ) récapitule la mythologie (l'économie du salut) en lui montrant le foyer unique vers lequel tendait le

foisonnement dispersé de ses figures. L'histoire entière est contenue dans un épisode qui en fait pourtant partie : le Christ n'apporte rien de nouveau par rapport à l'ancienne alliance dont il est l'aboutissement, mais il apporte en sa personne toutes choses comme nouvelles (17). De la sorte, le Christ est comme une œuvre d'art totale.

Le symbole libre

Dans le monde païen, aucune figure ne contient la totalité de l'univers mythique. Chacune doit donc se détacher sur un fond qu'elle ne maîtrise pas. La présence de ce fond est le destin qui pèse sur Gilgamesh ou sur Hercule, comme une vengeance qui les ramène à la fin à l'ordre du tout. Le Christ, lui, n'est pas un héros tragique que menace du dehors une force impersonnelle et hostile : le mythe passant tout entier dans la personne, il ne reste rien en dehors de celle-ci. Le Père a tout remis entre les mains du Fils. C'est pourquoi l'heure du Christ est *son* heure, non la limite que lui assigne un destin, mais sa glorification. Sa mission, la coupe qu'il doit boire, le baptême qu'il doit recevoir, ne s'imposent pas à sa liberté. Ils sont plutôt l'aspect qu'elle doit prendre pour attirer les nôtres *en tant qu'elles* sont libres, et pour les délivrer de leur destin de péché. La loi du monde ne s'impose pas à lui ; il est autonome, parce que la loi de son être est son obéissance au Père dont il est l'expression parfaite, le Verbe. Le mythe devient *logos* - non comme raison, mais comme Verbe. Le mythe intériorisé, devenu *logos*, ne s'oppose plus à la liberté, mais lui est identique. De ce fait, le rapport entre l'œuvre et ce qu'elle représente est renouvelé, parce que régi désormais par la liberté. Si, par « symbole » on entend une figure mythique chargée de sens, sans nullement postuler que cette figure est sans réalité, on pourra décrire le Christ comme ce paradoxe d'un *symbole libre*. Rien de commun, ici, avec la façon dont un personnage historique peut devenir un symbole, en ce qu'un peuple ou une époque ont fini par se reconnaître en lui. Car, dans ce cas, la dimension symbolique jouera dans le cadre de l'histoire le rôle qui est celui du destin dans la mythologie : elle écrasera la réalité concrète du personnage, qui ne pourra ressurgir, pour les historiens postérieurs, qu'au prix d'une démythisation. Le symbole joue alors contre la liberté : le personnage agit *parce qu'* il est porteur d'un symbole. Dans le cas du Christ, rien de tel. C'est sa liberté même qui le fait symbole. Il est l'image du Dieu invisible parce qu'il renvoie librement au Père qui l'a envoyé. Par suite, une limite essentielle à l'œuvre d'art se trouve levée : celle-ci requiert un spectateur qui la lise de l'extérieur et qui y voie, justement, le symbole qu'elle est. Ici, en revanche, l'œuvre renvoie librement au Père comme à celui qui agit (cf. *Jean* 5, 19). Le spectateur ne pourra donc la percevoir, comme nous le verrons, qu'en s'assimilant à elle. Il en est de même pour l'univers des symboles chrétiens, ceux du Moyen-Age, par exemple : ils se groupent autour du symbole central qu'est le Christ comme symbole libre, et ne peuvent être adéquatement compris que par qui *devient* ce dernier en recevant son corps eucharistique et en étant reçu dans son corps ecclésial.

(14) Cf. W.F. Otto, *Die Götter Griechenlands : Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes*, Frankfurt, 1970 (6^e éd.) p. 13, 101, 121 s., 126, 161, 171.

(15) Cf. Hérodote, II, 53, 2 (sur Homère et Hésiode) et Quintilien, XII, 10, 9 (sur Phidias).

(16) Schelling, *Einleitung in die Philosophie der Mythologie*, 7^e leçon, p. 171.

(17) Saint Irénée, *Adversus Haereses*, IV, 34, I.

Rien ne peut ramener le Christ à une loi générale dont il ne serait que l'application. Il apparaît au contraire dans sa singularité irréductible. Cela se voit dans la façon dont il se présente : il accomplit des miracles et raconte des paraboles. Ces deux activités expriment, dans les actes et les paroles, l'irruption d'une singularité absolue. Avant donc de rechercher historiquement ce qui singularise Jésus (son *ipsissimum*), il conviendrait de s'arrêter sur le fait même que personne n'a été aussi « singulier » (aussi « ipsissime », si l'on veut) que Jésus. Les miracles sont en effet des actes absolument singuliers, les paraboles des actes de langage absolument singuliers.

- La parabole est un miracle linguistique comme le miracle est une parabole agie. La parabole est une parole qui entretient avec la langue un rapport unique (18). La parole y manie la langue avec une souveraineté telle qu'elle la pousse à l'extrême des ses possibilités et la fait éclater de l'intérieur. Son caractère énigmatique, qui empêche toute saisie définitive et toute reformulation, oblige à en conserver la lettre. Il lui permet en même temps de se garder pour une série illimitée d'interprétations, depuis la Résurrection, où la source de sens est donnée avec l'Esprit Saint, jusqu'à la fin du monde. La parabole est le contraire du serment, que Jésus interdit, et qui asservit le langage à ce qui est présent dans le monde (cf. *Matthieu* 5, 34 s.) ; à l'inverse, elle témoigne de la souveraine liberté du Verbe qui n'est pas du monde, mais y vient. Toute parabole est parabole du Verbe, en ce double sens qu'elle en provient et qu'elle le représente. Le sens est en elle aussi inséparable de la lettre que le Verbe l'est de l'humanité de Jésus – lettre et humanité tous deux indépassables, et que l'Esprit, loin de les dissoudre, met toujours à nouveau en lumière. De ce fait, la parabole réalise le rêve ultime de la poésie.

- Le miracle est un acte unique en ce qu'il exprime ce que le Christ a d'unique. Ses miracles sont son *œuvre*, et ses œuvres sont belles (cf. *Jean* 10, 32). L'exclamation « il fait bien (*kalis*) toutes choses » (*Marc* 7, 37) exprime la même admiration que celle qui, au début de la *Genèse*, saisissait le créateur devant sa création. Le caractère unique du miracle est le même que celui que l'univers créé doit à l'unicité de son créateur, caractère qui en fait le premier miracle : car de quelle loi déduire la totalité de ce qui est ? Le miracle redonne à ceux qui en bénéficient la singularité qu'ils ont pour leur créateur : ils s'adressent, dans une situation unique, à des individus qu'ils rendent à leur singularité. Un aveugle, par exemple, au contact du Christ qui le guérit, quitte son rôle social, quitte ce qui rattachait son cas à une définition générale, demande à être délivré de l'infirmité qui lui assigne sa place, pour redevenir personne. Ce faisant, le miracle réalise l'idéal de singularité absolue de l'œuvre d'art – dont l'existence nous donne à son tour, à échelle réduite, l'idée du miracle.

- Les deux, paraboles et miracles, sont des gestes *d'autorité*. Les miracles attestent le droit pour *Jésus* de parler avec autorité (cf. *Matthieu* 9, 6 et al.). Celle-ci est, au pied de la lettre, l'irruption de l'auteur dans la pièce, ou celle du législateur dans la jurisprudence. Dans le miracle, les « lois de la nature » ne sont pas violées, mais pour ainsi dire ramenés à leur esprit, interprétées avec

équité, et dotées en conséquence d'une efficacité inouïe. Ainsi, par exemple, la multiplication des pains refait à un rythme accéléré la multiplication des grains dans l'épi, que Dieu fait surgir de terre pour donner du pain aux hommes (19). Il en est de même pour la loi de Moïse : elle n'est pas transgressée, mais ramenée à son principe fondamental, et dotée en conséquence d'une exigence inouïe. La liberté du Christ est ainsi autonomie : il est la loi en personne. Son action est marquée par la coïncidence de liberté imprévisible et de nécessité absolue *a posteriori* qui caractérise le grand art.

L'œuvre de la foi

Si miracles et paraboles expriment la singularité du Christ, l'œuvre centrale est le Christ lui-même. De même que le génie (au sens du XVIII^e siècle) est plus important que ce qui l'exprime, de même les œuvres du Christ renvoient à ce qu'il est – qui n'est à son tour que la pure activité de la charité dans la Trinité. Le Christ « crée », fait des « œuvres » non parce qu'il correspond à la nature ; mais parce qu'il répond au Père qui est l'origine de tout. Cette réponse se fait dans la foi. Les miracles viennent de la foi. Pour en faire, il faut et il suffit de croire. Il nous faut donc essayer d'approcher dans la foi l'œuvre centrale du Christ, sa pâque qui s'achève dans le miracle de résurrection dont le Verbe lui-même, est l'objet. Mais dès qu'il est question de la foi, nous arrivons au centre de ce qui est, par rapport à l'art, le plus grand paradoxe. En effet, d'art est normalement une « chose de beauté », une réalité capable d'être réduite à n'être qu'un objet, mais dont la beauté attire l'adhésion et invite à séjourner auprès d'elle. L'œuvre d'art est d'une certaine façon digne de foi, et elle rend crédible le monde sur lequel elle ouvre. C'est ce que font, par exemple, les statues grecques pour nous qui n'avons plus accès aux dieux qu'elles rendaient présents, et auxquels elles confèrent encore une sorte de nécessité. Dans le Christianisme, c'est le contraire : l'économie du salut, concentrée sur la pâque du Christ, doit passer par la foi. Dans cette œuvre suprême, rien n'est chose ; seul y compte ce qui est proprement œuvre, seule est décisive l'action qui, comme telle, est invisible. L'œuvre visible est fondée sur la foi comme accès à l'œuvre invisible. La Croix ne peut être saisie que pour celui qui, dans la foi, la reçoit comme le nœud du drame du salut, la réalisation du dessein du Père, et la source du don de l'Esprit qui lui permet de la recevoir comme telle. L'œuvre suprême du Fils demande l'épreuve de la foi parce qu'elle est cachée dans la laideur de la crucifixion.

Dans ce chef-d'œuvre de l'art divin, rien n'est « beau ». L'art humain sait faire une œuvre belle à partir d'un sujet banal, voire carrément laid. Mais qu'est-ce qui peut rendre belle la croix ? Un certain platonisme chrétien répondrait peut-être que ce que les yeux de la chair perçoivent comme laideur sensible, les yeux de l'esprit le conçoivent dans sa beauté intelligible. Il faut cependant, me semble-t-il, aller plus loin : ce qui transfigure la Croix ne vient pas de nous, mais n'est autre que la charité de celui qui, librement, accepte de s'y laisser clouer. C'est la charité qui fait ici quelque chose d'analogue à ce que fait l'art : l'art du Christ, c'est la charité. Cette transfiguration n'est pas faite du

(18) Remarquons que le mot « parole », que Saussure choisit pour l'opposer à « langue », est un terme qui, dans les langues romanes, vient justement de « parabole ».

(19) Cf. C.S. Lewis, *Miracles : A preliminary study*, Fount Paperback, 1979, ch. XV, p. 140.

dehors et après coup, par l'artiste, ou par l'esprit du spectateur. Elle est faite du dedans et dès avant, par celui qui subit les outrages et les avilissements qui le rendent, de fait, d'une laideur qu'aucune esthétique ne peut voir comme belle. L'œuvre n'est pas l'embellissement d'un fait. Le fait contient sa propre transfiguration précisément parce qu'il est lui-même œuvre – parce que la Passion est « faite », « agie », acceptée activement et non passivement subie, comme un accident (« ma vie, nul ne la prend, mais c'est moi qui la donne »).

Ce qui transfigure la laideur du Crucifié n'est pas de l'ordre du voir, mais de celui du faire. Le dernier épisode du drame est, justement, un acte : celui du Père qui ressuscite le Fils et en achève ainsi la glorification. Mais le résultat de cette transfiguration est-il « beau » ? La Résurrection est-elle un embellissement ? Le Ressuscité garde les traces des clous et la déchirure du coup de lance. La gloire à laquelle il parvient n'est pas la beauté. L'Esprit, libéré lorsque Jésus expirant le remet au Père, et donné par le Ressuscité, n'était pas là pour faire voir le Crucifié à sa lumière. Et lorsqu'il est donné, ce n'est pas lui qu'il fait voir, mais le Père, dont la charité devient accessible dans le Fils. Or, l'Esprit ne s'adresse pas à nous à la manière du Beau. Celui-ci a, dès l'origine platonicienne, été pensé comme ce qui est le plus visible parmi ce qui est visible, et comme ce qui, par suite, exerce sur nous un attrait irrésistible. Dans le Christianisme, l'attraction n'apparaît que *pour* une liberté. Loin de la contraindre, elle ne s'exerce sur elle qu'en tant qu'elle est libre. C'est la liberté qui décide de se laisser ou non séduire. Le Beau dépend de la liberté. C'est pourquoi un art chrétien peut être gracieux ou charmant, mais renonce à tout ce qui fascine ou envoûte. L'art païen risque sans cesse d'attirer à soi, en la captivant, une liberté que ses œuvres ne contiennent pas. L'art chrétien – qui est d'abord l'art du Dieu qui se révèle – a pour centre l'œuvre du Christ, qui est pure liberté. Il nous propose d'accéder à cette liberté en entrant nous-mêmes là où elle se trouve, dans l'œuvre elle-même.

Le mythe quotidien

En effet, l'Esprit ne nous invite pas à voir, mais à agir – à agir pour pouvoir voir. Et l'action qu'il nous souffle n'est autre que notre assimilation au Christ. Pour « voir » la Croix, il faut la prendre à notre tour et nous mettre à la suite de Celui qui la porte. L'« esthétique » chrétienne a ceci de très remarquable qu'on n'y reste pas en face de l'objet à contempler (et ceci vaut pour toute contemplation chrétienne), mais qu'on reçoit de le devenir. De ce point de vue, l'économie du salut s'avère une fois de plus être une mythologie très paradoxale. Cette étrangeté est la même que celle de l'œuvre qui la présente. Alors qu'il n'existe aucune symphonie dont l'auditeur serait une mesure, aucune fresque dont le spectateur serait l'un des personnages, nous sommes appelés à entrer dans l'œuvre. De ce fait, et puisque l'œuvre contient la mythologie, nous pouvons passer de l'autre côté du miroir et devenir partie intégrante du mythe. Pour ce faire, il faut et il suffit que nous nous convertissions. Le mythe n'est plus alors ni un spectacle qui se déroule devant nos yeux, ni un destin qui nous empoigne comme une force contraignante. Le mythe, loin de s'opposer à la décision, la suppose. La mythologie chrétienne doit être crue. Et non d'une simple croyance. Elle requiert la *foi*. Elle n'est jamais, et n'a jamais été, quelque chose qui va de soi. Ce qui, en dehors du

Christianisme, n'est vrai que par analogie, y devient rigoureusement exact : « *la foi, et la foi seule, sépare le mythe, dans le sens vrai du mot, de la fiction qui aurait voulu usurper sa place* » (20).

Du coup, le mythe n'est plus un passé révolu, qui ne peut être que l'objet d'une nostalgie d'autant plus mélancolique que ce passé immémorial n'a jamais été présent. Y retourner n'est plus absurde : il dépend de nous d'en devenir un des acteurs. Mais qui prend la décision d'entrer dans le mythe se trouve pris au jeu de son propre désir : le mythe est d'une réalité bien plus concrète que nous ne le souhaiterions, d'une présence bien plus envahissante. Accepter qu'il franchisse les limites du domaine réservé où nous aimerions nous le garder disponible, et que ce soit lui qui dispose de nous, exige une conversion souvent pénible. Entrer dans le mythe n'est pas s'évader dans un ailleurs. C'est au contraire se reconnaître situé dans une économie du salut qui ne laisse rien en dehors d'elle, et qui réclame tout pour elle. Cette économie n'a pas commencé avec moi. Elle me précède depuis l'origine, dès avant la création du monde. Il me faut donc considérer tout ce qui m'entoure comme pris dans le mythe, comme en faisant partie : la « nature » est la création, et elle est dans le Verbe « en qui tout a été fait ». De la sorte, on pourra approfondir sa présence en apparence, va de soi, jusqu'à la liberté qui la pose – apprenant ainsi à la voir comme une œuvre. Cette façon de voir ce qui est comme une œuvre, donc pas simplement comme ce qui « est là », mais comme la cristallisation d'une liberté, donne à l'art chrétien une optique particulière. Si la création est la scène sur laquelle se rencontrent la liberté divine et celle de l'homme, celle-ci ne peut plus la saisir comme quelque chose d'hétérogène à elle, et dont il lui faudrait, dans le meilleur des cas, s'accommoder, tirant ainsi le meilleur parti d'une situation d'étrangeté. Le chrétien n'est pas un Robinson. Si le monde est créé, il est de la même étoffe (la liberté) que l'homme. La liberté de l'homme peut alors acquiescer au monde sans renoncer à sa dignité propre - en se colletant avec la matière pour lui donner une marque d'autant plus violente qu'il la sait provisoire, en la détruisant par l'imagination, en s'en évadant, etc. Pour le chrétien, l'art peut être l'une des façons de montrer la bonté de la Création, créée dans le Verbe et habitée pour un temps par le Verbe incarné.

Rien n'est ainsi étranger au mythe. La vie quotidienne, le travail, la pratique des devoirs moraux les plus prosaïques, font partie du mythe. Bien plus, c'est le mythe lui-même qui ne tolère aucune évasion. Il en est ainsi, avant tout, de l'évasion esthétisante, impossible pour le Chrétien. C'est pourquoi, dans l'art chrétien, le réalisme de la représentation (21) n'est pas qu'un procédé artistique ; il s'agit de la conversion et appelle à lui. S'il en est ainsi, les objections morales que l'on a pu soulever contre l'art cessent de porter. Cet art-là ne nous détourne en rien d'activités plus sérieuses ; il ne nous fait pas rêver à une réconciliation imaginaire au-delà d'une réalité déchirée. Tout au

(20) W. Weidlé, *Les abeilles d'Aristée (Essai sur le destin actuel des lettres et des arts)*, Paris, DDB, 1936, p. 269. L'auteur de ce livre remarquable n'hésite pas à parler de « mythe chrétien », p. 273.

(21) On connaît la thèse d'Erich Auerbach selon laquelle le Christianisme aurait exercé une influence déterminante sur la naissance de l'art occidental comme réalisme. Pour une discussion, cf. H.R. Jauss (ed.), *Die nicht mehr schönen Künste : Grenzphänomene des Aesthetischen* (Poetik und Hermeneutik, III), München, 1968, en particulier les textes de H.R. Jauss et J. Taubes, p. 143-185, et les débats p. 583-609.

contraire, il nous invite à prendre sur nous le sérieux de la charité en nous assimilant à Celui qui peut seul amener la réconciliation réelle. Ainsi, ce qui dans le platonisme et sa critique de l'art était vrai « en un sens » – que l'on ne nous demande pas de copier les idées en produisant quelque chose d'autre, mais de devenir capable de les voir, et donc de devenir comme elles (22) – devient littéralement vrai des rapports du Chrétien à Dieu.

L'Église et le destin de l'art

Nous avons vu que ce dont l'absence rendait l'art moderne vulnérable à l'esthétisme, à savoir la mythologie, était présent dans le Christianisme. En même temps, nous avons vu qu'elle y était sous un mode paradoxal. Et c'est justement ce mode paradoxal, à savoir qu'elle y est objet d'une libre décision de foi, qui pourrait permettre de la recouvrer. Les catégories qui permettent de penser l'œuvre d'art se retrouvent ainsi dans le fait chrétien, mais y subissent comme une conversion. Celle-ci les retourne, mais les libère en même temps. Elle les délivre de leurs limitations, leur permet de passer l'une dans l'autre. Elle lave enfin l'art du soupçon qui le frappe tant qu'il s'abstrait des autres domaines de l'activité humaine. Elle montre ainsi à l'art la réalisation de son idéal. Tout ceci se fait au prix d'un recentrement sur l'œuvre comme œuvre. Nous avons vu l'art se détacher du Beau et glisser vers l'esthétisme. Il nous semble vain de chercher à remonter cette pente pour reconquérir par force une beauté qui ne peut que s'offrir gracieusement ; il nous semble vain de chercher comme un but en soi ce qui ne se présente jamais que comme le surplus imprévisible qui accompagne la splendeur majestueuse, la gravité, l'humble dignité de ce qui mérite le respect – tous les phénomènes dont la solidarité est peut-être justement ce qui garde le Beau d'une dégradation dans l'esthétique. En revanche, on peut sans doute approfondir la dimension d'œuvre que comporte l'œuvre d'art pour remonter de là à l'œuvre dans laquelle s'exprime parfaitement la liberté absolue de Dieu. L'art est ainsi contenu en germe dans le fait chrétien, et toutes ses œuvres sont contenues dans l'œuvre suprême du Père.

Cette œuvre n'est pas « belle ». Mais elle est source et germe de beauté. Et la source de la beauté n'est pas elle-même belle. Elle est digne, grave, auguste, discrète – sainte, en un mot. Mais pas « belle ». L'hostie est moins belle que l'ostensoir. La source ne devient susceptible de produire de la beauté que pour la liberté qui la reçoit comme source et qui accepte de s'en recevoir. Il ne dépend pas du germe qu'il rencontre ou non la terre capable de le faire fructifier. De même, il ne dépend pas de l'Église que nos civilisations soient ou non capables de la laisser enfoncer en elles ses racines. La tâche de l'Église n'est pas de chercher frénétiquement à bricoler un nouvel art, encore moins un nouvel art chrétien. L'art est libre de se déployer, et doit être laissé à sa liberté ; et l'artiste est libre de se convertir. La foi ne fait pas l'artiste ; elle fait le saint, ce qui suffit. L'Église n'a pas à chercher à produire le Beau. Il se produit tout seul, et qui le vise n'aboutit qu'à l'effet esthétique. Il se pourrait cependant que l'Église ait mieux à faire. Il se pourrait même qu'elle puisse faire la seule

chose que l'on puisse faire pour l'art : en garder fidèlement le germe. L'Église confesse que le monde est créé par un Dieu bon, et créé dans le Verbe : sa beauté n'est donc pas que la surface brillante et illusoire d'un chaos insensé où jouent des forces absurdes et impersonnelles. Elle confesse que le Verbe, en qui tout a été fait, s'est fait homme : l'homme n'est donc pas destiné à dévaster le monde pour lui imposer un ordre arbitraire et provisoire, mais à s'assimiler au Verbe pour récapituler le monde dans la liberté. Elle confesse que le drame central du salut est rendu présent dans les sacrements qu'elle célèbre.

Une Église qui se concentre sur la confession et la célébration de l'œuvre de Dieu, et qui semble ainsi délaisser les illustrations plus ou moins adéquates qu'en donne l'art ne fait ainsi que sauvegarder ce qui permet à l'art de garder un sens. Ce faisant, il se pourrait que, sans le savoir ni le vouloir, elle préserve pour l'art les chances qui lui restent d'avoir un avenir.

Rémi BRAGUE

Rémi Brague, né en 1947. Marié, trois enfants. Ecole Normale Supérieure, agrégation de Philosophie, doctorat de 3^e cycle. Chargé de recherches au C.N.R.S. Publications : *Le Restant*. Supplément aux commentaires du *Ménon* de Platon, Paris, Vrin/Les Belles Lettres, 1978 ; *Du temps chez Platon et Aristote : Quatre études*, Paris, P.U.F., 1982.

Dans Le Courrier de COMMUNIO (supplément à la revue, quatre numéros par an) :

- l'analyse des lettres de lecteurs reçues à la rédaction ;
- des informations sur les groupes de lecteurs et sur les autres éditions de Communio ;
- la publication progressive d'un Index thématique de tous les thèmes abordés dans la revue depuis ses débuts en 1975.

Abonnement annuel : 35 FF, 260 FB, 10 S; 15 FS; autres pays : 40 FF. _ _)

(22) I. Murdoch, *The fire and the sun (Why Plato banished the artists)*, Oxford U.P., 1977, p. 58.

Jean MOUTON

L'art en état de grâce ?

Sortir de l'enclos du sacré pour accéder à l'autre — donc à Dieu — tel est le principe même de l'art religieux. La grâce esthétique y devient indissolublement la grâce d'aimer.

AU moment le plus intense de son travail, l'artiste a tout à coup le sentiment que « quelque chose se passe ». Ce sentiment, l'architecte ne l'éprouve qu'à l'instant de la conception de son plan, le sculpteur quelquefois en pleine activité en dépit de ce que son métier comporte de violence. Mais c'est la peinture qui, plus que les autres arts, permet le mieux de saisir l'accueil de la grâce. N'est-ce pas avec une image que nous pouvons communier le plus aisément ? L'évocation par une image d'une puissance invisible est un acte aussi ancien que les peintures murales de Lascaux. Toute image vouée à un culte revêt en principe un caractère sacré. Mais le fait de composer un tableau profane, auquel l'art donne une dimension inattendue de transcendance, appartient à une époque relativement récente.

L'art se préoccupe avant tout de sa propre raison d'être : exprimer des formes et traduire des couleurs ; et c'est cette autonomie du tableau qui finit par lui conférer une valeur mystérieuse, non mesurable, même s'il s'agit d'un paysage ou d'un amas de fruits. Aussi Paul Claudel, parlant dans *L'œil écoute* d'une peinture de Viel, de Vermeer ou de Pieter de Hooch, peut affirmer :

« Immédiatement nous sommes dedans, nous l'habitons. Nous sommes pris. Nous sommes contenus par elle. » Nous nous sentons protégés par elle, quelquefois au même titre que par une image de piété ; une telle œuvre se trouve marquée pour nous d'un caractère sacré.

Ce caractère sacré se révèle d'abord par un isolement de l'œuvre, par une sécession de l'artiste à l'intérieur d'un lieu clos. Chez Cézanne par exemple, le tableau s'enferme en lui-même, et il n'y a aucune chance qu'un élément mobile (être humain ou souffle d'air) vienne nous y rejoindre. Ainsi, la peinture de Cézanne rejoint une haute spiritualité. Dans le portrait de *Madame Cézanne dans la serre (1)*, le modèle possède l'immobilité d'une plante à végétation lente, comme celles qui l'entourent, et de cette vie latente, secrète, naît un sentiment très profond qui possède une part d'éternité.

(1) Collection Stephen Clark, New York.

Les paysages sont frappés de stupeur au moment où les lignes qui les définissent ont atteint leur maximum de noblesse. Les vents, même la plus légère brise, sont suspendus ; rien ne doit bouger, comme si tout était entré dans le monde de l'absolu. La peau des montagnes a été arrachée, afin que nous apercevions mieux leur ossature. Cézanne voulait « découvrir les assises géologiques », peindre la « virginité du monde » : il nous introduit ainsi dans un monde décanté, épuré. Le paysage cézannien évoque un terme, comme si la terre s'était arrêtée par respect pour son créateur afin de se mieux présenter devant lui. Le paysage, où la matière touche à sa plénitude, ne nous livre que son essence, baigné qu'il est de ce surnaturel dont Bernard Dorival (2) nous dit qu'il « palpète dans les choses de la nature ».

Une peinture, comme celle de Cézanne, se renforce de sa perpétuelle action sur elle-même ; elle s'occupe avant tout de construire : d'où son lien avec l'architecture. Une toile est déterminée par des lignes horizontales qui ensèrent comme autant de couches sédimentaires : aussi, nous ne pouvons entrer dans cette toile, n'y trouvant aucune échappée dans une perspective.

Cette tendance au monumental, et au monumental solennel, renforce le sentiment du sacré dans les œuvres religieuses. Ainsi, la mosaïque qui place le Pantocrator au fond d'une voûte byzantine tend elle-même à devenir Dieu. Même sentiment du sacré dans le *Tryptique de l'Agneau* des Van Eyck de l'église Saint-Bavon à Gand : celui-ci s'élève comme un immense pilier, au sommet duquel siège un Dieu devenu inatteignable, — qui serait inatteignable en effet, si en même temps la densité des volumes et le concentré de la matière qui composent le visage du Christ en gloire, ainsi que la chape ou la tiare dont il est revêtu, ne nous faisaient toucher la réalité la plus profonde de l'être.

C'est la grandeur de l'art de l'occident d'avoir voulu traverser cette muraille du sacré, de ne pas nous avoir séparés de Dieu ; il nous montre plutôt Dieu vu par l'homme, le Dieu incarné dans le Christ des évangiles. Autrement dit, il faut sortir de l'enclos du sacré pour aller vers l'autre ; ce qui est le principe même de l'acte religieux. Et l'instauration de ce dialogue s'opère par la grâce, qui lui est indispensable. Il y a des peintres, classés comme religieux, qui apparemment n'ont pas reçu, ou peu, la grâce. Le Pérugin représente des personnages avec leurs costumes et leurs gestes qui posent pour exprimer les mystères divins. Ainsi *Saint Bernard*, en extase devant l'apparition de la Vierge (ancienne Pinacothèque, Munich), semble avoir été surpris avant le lever du rideau. Mais si la grâce n'intervient pas dans ces attitudes, par une compensation surprenante elle se répand dans de nombreux tableaux du Pérugin : Bernard Berenson appelle cette compensation « l'instinct de l'espace », qui crée un sentiment d'union avec l'univers et engendre ainsi une émotion religieuse. Pour Bernard Berenson, la peinture de l'espace est le seul art religieux en soi.

Il est d'autres peintres qui ont vu la beauté fuir parce qu'ils l'ont trop recherchée. Pour Claudel, « il faut s'arranger de telle sorte que la rencontre

(2) *Les étapes de la peinture française contemporaine*. Gallimard, 1944, I, p. 65.

soit inévitable » ; et il cite l'exemple de ceux qui ont manqué cette rencontre : à ce moment, « il n'y a pas loin de l'École des Beaux-Arts à Saint-Sulpice »(3).

LA grâce se signale d'abord par une invitation pressante à sortir de soi, à regarder au dehors, et cette tentative ne doit pas se heurter à des obstacles. Or le principal obstacle à la grâce, c'est le manque d'amour. Beaucoup de peintres, spécialement les impressionnistes, ont donné l'exemple de l'amour. Claude Monet, passionné de la mer, affirmait : « *Le monde discute et prétend comprendre, alors que, simplement, il faut aimer.* » Marcel Proust aime ce qu'il regarde : « *Toi qui aimes les aubépines* », lui dit son grand-père. Et, dans le *Côté de Guermantes*, contemplant des cerisiers en fleurs, leur beauté mettait près de lui « *de ces choses qu'on ne voit qu'avec ses yeux, mais qu'on sent dans son cœur* ». Proust se souvient alors de Madeleine qui, au jour de Pâques, aperçoit au milieu du verger une ombre blanche qui n'est autre que le mystérieux jardinier.

De la grâce, la saisie du regard doit avoir la fugacité, cette fugacité de la grâce qui n'est nulle part plus sensible que dans certains tableaux de Rembrandt, où une lumière éblouissante et soudaine manifeste avec intensité une présence, celle en particulier du Christ d'Emmaüs. Mais cette présence n'est que provisoire : elle va promptement s'effacer. Paul Claudel, dans *L'œil écoute* (p. 197), a pu parler d'une « *réalisation précaire* » : « *Le visiteur qui était là tout à l'heure a disparu ; c'est à peine si nous avons eu le temps de le reconnaître dans l'instant de la fraction du pain.* » La grâce en art est une brise à peine sensible, qui mieux que l'ouragan et le tremblement de terre permet à Elie de ne pas manquer le passage du Seigneur (*Livre des Rois* 1, 19).

Recevoir la grâce nécessite évidemment l'humilité : le peintre se soumettra à l'objet, emploiera toutes ses forces d'attention pour atteindre la matière ; tel un Chardin se penchant pendant des heures sur le pelage d'un lièvre suspendu par la patte dans son garde-manger ; ou Cézanne fixant avec une patience infatigable les volutes d'une fleur jusqu'à ce qu'elle se fane. Le peintre doit d'abord s'oublier lui-même.

On peut faire la contre-épreuve. Chez un grand artiste comme Louis David, doué d'un sens exceptionnel des volumes et d'une grande science de la couleur, la grâce ne passe pas. Il est tourné vers la pompe extérieure dans le *Sacre*, ou vers le théâtre dans les *Sabines*. David est un étonnant virtuose ; or dans certaines vues théologiques, que le cardinal Journet ne repoussait pas entièrement (4), il existerait un bonheur esthétique des damnés : l'enfer deviendrait ainsi un lieu de rendez-vous des virtuoses. La virtuosité se double assez naturellement de la sécheresse du cœur ; elle peut rejoindre le comportement le plus cruel. Un des dessins de David en témoigne, celui où il reproduit la scène de Marie-Antoinette allant à l'échafaud sur une charrette,

les mains liées derrière le dos. Le jeune Walter Pater évoquait cette scène, prise dans un livre trouvé dans la bibliothèque de ses parents. Il constate qu'à l'instant de la mort de la reine on l'a ridiculisée en lui jetant son bonnet de travers sur ses cheveux ébouriffés ; ce qui provoqua cet aveu du jeune lecteur : qu'il a touché à ce moment l'étendue de la pitié. Et cette alliance de la virtuosité à une âme médiocre n'est nulle part plus caractérisée que dans les *Trois Dames de Gand*, un des chefs-d'œuvre du Louvre, tableau que David composa dans les dernières années de sa vie, alors en exil en Belgique. Les trois femmes, une mère et ses deux filles, révèlent leur caractère borné dans cette toile où l'intensité des couleurs, la force de leurs jeux, annoncent les audaces d'un Manet et d'autres peintres modernes. Un Picasso, entraîné par une stupéfiante habileté vulcanienne, a oublié peu à peu la première tendresse de ses « *Maternités* » et de ses « *Saltimbanques* » pour manifester l'horreur devant la cruauté humaine ; mais en nous montrant l'horreur de ces débris écrasés sous les bombes, il a fini par effacer en nous la pitié. Si toute œuvre d'art comporte un élément sacré dans la mesure où elle manifeste une transcendance, d'autres révèlent un renversement spirituel et sont comme animées par une anti-grâce.

La représentation de la chair n'est pas forcément entraînée dans ce renversement spirituel ; la chair n'est pas dans les arts un obstacle à l'élan religieux. Lorsque Pascal raillait la peinture « *qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux* », il pensait sans doute à des cruches ou à des pots de terre comme ces ustensiles qui constituaient les natures mortes de son époque ; ajoutait-il en pensée le corps humain ? c'est peu probable. Claudel scellait une alliance entre la joie et l'œuvre d'art, et découvrait dans celle-ci une place éminente à la beauté du corps : « *Le Christ et Madeleine sont pour toujours inséparables. C'est à ses pieds que la beauté païenne s'est consommée. C'est la place qui lui a été réservée depuis toujours et ne lui sera jamais ôtée* » (Conférence prononcée en Angleterre, septembre 1925). Ainsi, Rubens, par les frémissements de sa peinture, participe à toute la marche de l'univers ; par son lien avec l'absolu, il chante un hymne de louange au Seigneur. Dans la *Deuxième Journée du Soulier de Satin*, le Vice-Roi de Naples, marchant le long de la voie Appienne, rappelle à l'archéologue et au chapelain que nul « *mieux que Rubens n'a glorifié la chair et le sang, cette chair et ce sang mêmes qu'un Dieu a désiré revêtir... Est-ce au corps humain seulement que vous refuserez ce langage ?* » (5). C'est aussi Rubens « *qui change l'eau insipide et fuyante en un vin éternel et glorieux* ». De même chez Van Gogh ; les tourbillons de l'univers relient la terre et le ciel ; pour lui, dans toute l'œuvre d'art il y a Dieu. Claudel se voit obligé aussi de reconnaître que Jordaens, pillard et ivrogne, recueille le souffle de l'esprit sous sa forme la plus pure et la plus vigoureuse dans ses *Quatre Évangélistes* où saint Jean, le plus jeune d'entre eux, lit le texte sacré comme une sorte de chef de chœur.

Il y a des cas cependant où l'influx spirituel se trouve oblitéré si la chair prend l'éclat, mais aussi la dureté de l'ivoire, comme chez Cranach ; ou si,

(3) *L'œil écoute*.

(4) Voir Maurice Nédoncelle, *Le Christ appartient à deux mondes*, Le Centurion, 1970.

(5) *Pléiade*, Théâtre II, p. 651.

comme chez Courbet, les corps lourds des *Dames de la Seine* couchés sur la terre semblent émerger d'elle, mais aussi déterminés à s'y enfoncer. La chair, en raison de sa pesanteur, ne peut plus s'évader au-delà d'elle-même.

L'ART apparaît alors comme un lien et comme un lieu, un lieu où s'établit un lien. L'art, et tout spécialement la peinture, se proportionne à l'homme. Celui-ci peut, d'un seul regard, embrasser un tableau, ce qui n'est pas possible avec des arts de succession dans le temps. Cette capacité pour la peinture d'offrir au spectateur un contact global et immédiat amène Claudel à dire admirablement : « *Dès qu'il y a proportion, il y a entretien* » (*Positions et Propositions*, Notes sur l'art chrétien). L'art vit du dialogue. Sans parler du théâtre, dont le dialogue est la nature même, l'architecture crée un échange entre les lignes et les masses, la musique se compose d'éléments qui se soutiennent et se répondent ; quant à la peinture (que nous envisageons plus spécialement), elle contient une dualité, un mouvement vers l'autre. Des couleurs appareillées avec une rigoureuse volonté constituent des rapports d'une harmonieuse subtilité, et cet appariement représente un choix glorieux des grands maîtres : le jaune et le bleu de Vermeer, le rose et le gris de Velasquez, le rouge et le vert de Delacroix.

Sur le plan de l'esprit, cette dualité atteint le sublime lorsque l'on place côte à côte deux toiles de Rouault, l'une représentant le visage du Christ rayonnant, l'autre celui du clown objet de dérision. On se souvient qu'au moment du voyage de Jean-Paul II en France, un journaliste le désigna comme « *un clown triste* » ; et cette appellation, qui se voulait injurieuse, fut trouvée juste par celui qui devait devenir archevêque de Paris, car elle ne faisait que souligner la fraternité du Christ avec celui qui reçoit sur lui toutes les humiliations et toutes les moqueries. La même dualité atteindra aussi le plus profond tragique lorsque les deux éléments qui la composent ne se trouvent plus juxtaposés, mais imbriqués dans un même visage tel le profil noir et la face claire qui forment la double *Figure marine* de Braque : l'obscurité de la nuit qui menace d'engloutir la lumière symbolise l'union étroite de la passion et de la terreur, du rêve des sens et de son écroulement.

Établir des rapports entre deux éléments de l'univers, c'est marquer le principe de son mouvement ; ainsi qu'il a été dit : « *Faire une métaphore, c'est déjà croire en Dieu* ». Dans la métaphore, un élément soutient un autre élément, l'englobe, le fait vivre plus fortement : c'est le principe même de l'amour. L'art, conçu comme une métaphore, interroge l'être, veut rechercher la réalité de l'homme. En revanche, le refus de l'autre entraîne le dépérissement de l'art ; le renfermement sur l'unique risque de provoquer sa disparition. L'art se réduit alors à une « *métonymie* » (6) qui affaiblit et finit par éliminer l'être. A force de « boire un verre », on oublie le vin qu'il contient. « *La*

représentation de l'homme, dit Gaétan Picon, *devient, sinon toujours hostile, du moins toujours neutre* » (7). L'oeuvre, pour l'artiste, revient à s'exhiber lui-même, et les tentatives d'un peintre, Yves Klein, qui réalise dans *Monochrome bleu* (1961) un carré intégralement de la même couleur, supprime la peinture.

De même, là où il n'y a plus qu'unité de sons et continuité perceptible d'une seule ligne, comme dans certaines musiques contemporaines, dites « musiques pour spécialistes », il n'y a plus de musique. « *L'oeuvre*, dit Jean Clair, *n'est plus que la révélation d'elle-même et des lois qui la régissent* ». Et si l'on se tourne vers ce que l'on a appelé le « nouveau roman » répercuté dans un courant du cinéma, par exemple *L'année dernière à Marienbad* de Robbe-Grillet, on perçoit des images saisissantes qui s'inscrivent en nous en marques incisives, mais qui n'ont aucun rapport entre elles. Comme dans une sorte d'onanisme, chacune ne veut trouver qu'en elle-même sa propre réalisation.

EN fait la dualité intérieure de l'oeuvre n'a pas été supprimée par l'art abstrait, et les dialogues y sont même multipliés par la liberté que donne à l'artiste l'abandon des formes identifiables. Le P. Couturier l'a montré par son exemple ; et son ami le P. Pie Régamey l'a fortement exprimé dans son livre *L'art sacré au XX^e siècle* (éditions du Cerf, 1952), qui, après trente ans, reste une somme de tous les problèmes posés par l'art et la vie religieuse : l'abstraction doit naturellement prendre sa source dans le monde intérieur, au fond même de l'âme.

Nous avons parlé du Pérugin, souvent formaliste dans l'expression de ses personnages, mais qui atteint dans ses ciels (entrevus dans des fonds de paysages à travers les ouvertures d'un sanctuaire) la plus parfaite poésie de l'espace, qui fait de ces rectangles de tendre lumière une véritable peinture abstraite et par là même atteint une profonde émotion religieuse. Proust évoque bien la surface de la mer éclatante sous le soleil comme un « *sourire sans visage* ».

L'art abstrait, guidé par un besoin d'ascétisme et de purification, affirme son exigence du « tout autre », dont il ne retrouve pas la trace dans les formes, mortes pour lui, tuées par les académismes, que lui présente le monde extérieur. Mais il faut que le ciel soit relié à la terre, la peinture ne peut échapper à la réalité de l'Incarnation (8).

Dans quelle peinture sentons-nous le mieux la présence de la grâce, dans une « descente de croix » par exemple ? Est-ce dans une fresque figurative de

(7) *Ibid.*

(8) Guy-Thomas Bedouelle, o.p. (*Sources*, septembre-octobre 1981), analysant le dernier roman de Michel Tournier : *Gaspard, Melchior et Balthazar* (Gallimard, 1980), rappelle que « *l'Incarnation réconcilie la matière et l'Esprit* ». Et désormais, dans les arts, la matière ne peut prendre son sens qu'animée par l'Esprit. C'est ce que Taor, prince de Mangalore, exprime si bien (p. 207) : « *Tu me demandes ce que j'ai trouvé à Bethléem : j'y ai trouvé la réconciliation de l'image et de la ressemblance, la régénération de l'image grâce à la renaissance d'une ressemblance sous-jacente.* »

(6) Jean Clair, Préface de *Douze ans d'art contemporain en France, 1960-1972*, Editions des Musées Nationaux.

Chassériau, comme la *Descente de Croix* de Saint-Philippe du Roule ? Il y a directement mêlé les deux natures du fils de Dieu : l'homme en lui est exténué, et une fatigue immense amollit ses membres ; en même temps c'est un Dieu qui garde toute l'affirmation de sa majesté, celle de la grandeur du Père reflétée par le Fils. Chassériau résumait ainsi sa préparation à l'acte de peindre : « *Des choses décidées, du courage, et mettre toute son âme.* » Et il ajoutait surtout : « *Choisir la minute heureuse.* » La « *minute heureuse* » désigne l'enveloppement de la grâce. Que faire pour prolonger cette « *minute* », pour la transmettre ? Chassériau ne peint « *que les choses qui lui touchent l'âme...* ». Il veut « *être extrêmement naturel et toujours élevé..., voir dans les têtes la beauté éternelle* ».

La grâce paraît en revanche moins profonde chez un peintre comme Holbein qui, dans son *Christ mort* (musée de Bâle), a surtout affirmé l'horreur de la mort humaine au point de provoquer l'effroi de Dostoïevski qui, en le contemplant, disait à Anna Grigorievna : « *Ce tableau peut faire perdre la foi* ».

D'autre part, la grâce baigne aussi un peintre non-figuratif comme Manessier qui, dans la *Dédicace à la descente de croix*, évoque par un simple entrecroisement de lignes un homme dont les bras sont étendus, tel un grand oiseau appuyé sur ses ailes : il se couche peu à peu sur la terre, cette terre à laquelle pendant trois jours son corps sera mêlé.

LA grâce nous réserve donc ses surprises, mais elle ne s'attache pas à une conception de la peinture plutôt qu'à une autre ; elle remplit le cœur de l'artiste, quelle que soit sa méthode. Il y a toutefois une tendance contemporaine (en particulier depuis 1960) qui a peu de chance de rencontrer la « *minute heureuse* », cette tendance qui ne veut considérer l'œuvre d'art que comme un objet parce qu'il envisage uniquement le support du tableau : le bois, la toile, le carton. Il faut que ces objets subissent une transmutation pour que le bois devienne une table de Chardin, – pour que la toile présente cette surface où le pinceau de Vermeer reproduit dans son *Atelier* la couronne de Fama, – pour que le carton anime un paravent de Braque. Cette transmutation, qui se confond avec l'action même de la grâce, donne aux choses une « *vie silencieuse* » et insuffle aux êtres un nouvel esprit. La grâce ne vivifie que l'art qui de lui-même veut déjà vivre.

Jean MOUTON

Jean Mouton, né en 1899. Professeur de littérature française en Roumanie, au Canada, à Londres. Marié et plusieurs fois grand-père. Membre du Comité de rédaction de *Communio* francophone. Auteur de nombreux ouvrages de critique littéraire et artistique ; vient de publier : *Nouvelles nouvelles exemplaires* (DDB, 1980).

Thomas DE KONINCK

Pour l'amour de la beauté

Pourquoi aimons-nous la beauté, au lieu de simplement la contempler ou même la désirer ? Parce qu'en elle se manifeste Dieu, et que nous sommes ordonnés à l'amour de Dieu.

TOUS, nous aimons la beauté. Et pourtant, si on nous demandait de la définir, que répondrions-nous ? Ce paysage, pourquoi est-il beau ? Pourquoi le feu nous fascine-t-il ? « *Et l'éclair que l'on voit dans la nuit, qui fait qu'il est beau ?* » (1). D'où nous viennent la joie de contempler un spectacle, l'admiration devant le visage humain, le ravissement à l'écoute d'un chœur ? Pourquoi retourne-t-on sans cesse revoir la même oeuvre, émerveillé chaque fois davantage, car « *sa beauté croît* » ? (2). Et peut-on prétendre ignorer tout de l'éblouissement de la beauté intelligible, comme celle des mathématiques où tant d'hommes, à notre époque, trouvent, comme Russell, la « *beauté suprême, une beauté froide et austère, sublimement pure* » ? (3). Nous sommes aussi captivés par la beauté d'actions généreuses, justes ou magnanimes. Cette lumière irréductible que l'on cherche, par-delà ce « *visage énigmatique, clos par l'évidence même de la beauté, visage encore scellé* » (4), qui surgit de partout, ne renvoie-t-elle pas à un autre visage, « *imprimé en nous* » (*Psaumes* 4, 7) ? Si donc, malgré d'innombrables divergences de nature et de goût, tout homme est attiré par le beau et s'écarte de ce qui lui semble laid, pourquoi sommes-nous ainsi faits ? Pourquoi est-ce la beauté qui, dit Platon, « *attire le plus l'amour* » (*erasmiôtaton*) (5), à ce point que parfois, selon le mot de Rilke, nous pouvons à peine la supporter (6) ? Pourquoi aimons-nous la beauté ?

(1) Plotin, *Ennéades*, I, 6, 1.

(2) Voir les premiers vers de l'Endymion de Keats: "A thing of beauty is a joy for ever: /Its loveliness increases".

(3) Bertrand Russell, "The study of mathematics", dans *Mysticism and Logic* (1917) New York, s.d., p. 57. Cf. Aristote, *Métaphysique*, M, 3, 1078 a 31 ss.

(4) Olivier Clément, *Questions sur l'homme*, Stock, Paris, 1972, p.185 s. et cf. tout le ch. 8.

(5) *Phèdre*, 250 d 8.

(6) "Car le beau n'est rien autre que le commencement du terrible, qu'à peine à ce degré nous pouvons supporter encore", Première *Élégie de Duino*, tr. A. Guerne, Seuil, Paris, 1972, p. 9.

Dès le départ, les Grecs s'offrent comme guides. *L' Hippias Majeur* propose une définition nominale, « *ce qui plaît à la vue et à l'ouïe* » (7), qui contient plus qu'il n'apparaît de prime abord. Dans le réflexion sur le beau, l'insistance, d'abord sur la vue, ensuite sur l'ouïe, restera constante et significative (8). Ainsi Plotin : « *Le Beau se trouve surtout dans la vue ; il est aussi dans l'ouïe* » (9). On ne juge jamais beau ce qui est perçu par l'odorat, le toucher, le goût. D'où vient ce privilège ? La vue et l'ouïe sont de nos sens ceux qui apportent le plus de connaissance, selon Héraclite (10). Tous deux perçoivent à distance et sont « théoriques », comme dit Hegel, qui, dans son *Esthétique*, note que « *la vue entretient avec les objets un rapport purement théorique, par l'intermédiaire de la lumière, cette matière en quelque sorte immatérielle qui laisse les objets libres d'exister de leur côté pour eux-mêmes, qui les fait briller et apparaître, mais sans les consommer sur le mode pratique* » (11). Aristote souligne aussi qu' « *en dehors même de leur utilité* », les sensations « *nous plaisent par elles-mêmes et, plus que toutes les autres, les sensations visuelles. En effet, non seulement pour agir, mais même lorsque nous ne nous proposons aucune action, nous préférons la vue à tout le reste* » (12). Nous aimons voir pour voir, et il n'est rien, sauf l'esprit, que nous perdions plus à contrecœur que la vue – nous y tenons « comme à la prune de nos yeux ». On pourrait sans doute faire valoir que l'ouïe est à plus d'un égard supérieure à la vue : la musique manifeste le lien entre le son, la voix surtout, et la vie émotive, voire morale. Mais justement, cela est dû à sa proximité relative à la vie affective et intellectuelle ; en tant que pure sensation, la vue l'emporte, qui atteint les choses mêmes, alors que l'ouïe doit se contenter de qualités.

Cet avantage, la vue le partage avec le plus fondamental de nos sens, le toucher. C'est par sa finesse que nous excellons parmi les animaux. Elle est en relation directe avec l'intelligence (13). L'exemple insigne est ici, bien entendu, la main. Chacun connaît cette « *assurance singulière* » (14) qu'engendre en nous la sensation de toucher : le « réaliste » veut avant tout palper. C'est par ce sens que nous sommes intimement conscients de notre corps. Le plus passif des sens - il est celui de la douleur – est aussi celui de l'expérience, et donc de la sympathie. Nous en tirons les notions de « tact », de « doigté ». Être « touché c'est la sensibilité même. L'être humain tout entier participe d'une dépendance foncière par rapport à

(7) Platon, *Hippias Majeur*, 297 a 5 s. Voir aussi *Philèbe*, 51 a - b.

(8) Voir par exemple saint Thomas, *Somme Théologique*, Ia, q. 5, a. 4, ad 1^m et *la Ilae*, q. 27, a. 1, ad 3^m, mais aussi Descartes, lettre à Mersenne du 18 mars 1630 et *Passions de l'âme*, § 85.

(9) *Op. cit.* (n. 1) et cf. aussi *Ennéades* V, 8 et III, 8, ainsi que VI, 7.

(10) Cf. Diels-Kranz 22 B 55.

(11) *Werke*, XIII, p. 254 Glockner.

(12) *Métaphysique*, A, 1, 980 a 21-26.

(13) Le plus ferme tenant d'une telle relation fut d'abord Aristote (*De l'âme*, II, 9, 421 a 18 ss. ; III, 8, 432 a 1 ss. ; *Parties des animaux*, IV, 10, 687 a 6 - 687 b 5. Aujourd'hui, André Leroi-Gourhan, dans *Le geste et la parole*, Albin Michel, Paris, 1964, t. 1, p. 40-89, met en parallèle les développements de Grégoire de Nysse dans son traité *De la création de l'homme* et les apports de la paléontologie touchant la libération de la parole par la main.

(14) Paul Valéry, *Discours aux chirurgiens*, dans *Œuvres*, I (Pléiade), p. 912. Cf. *ibid.*, p. 1093 s. Cf. d'autre part C. De Koninck, "Considerations on the Touchstone of Certitude", dans *Laval théologique et philosophique*, vol. 6 (1950), p. 343-348, dont nous nous inspirons en ce qui concerne le toucher et le goût.

ce sens modeste, nocturne, confus, « tâtonnant ». Ainsi le sens du goût, qui est le sens de la sagesse (la « sapience » apprécie la « sapidité » des choses) parce qu'il est celui d'un ordre et d'une distinction intimement éprouvés : d'où le « sel de la sagesse ».

Pendant, connaître, c'est avant tout voir. « *Nous ne disons pas* », observe saint Augustin, « *Écoute comme cela étincelle* », ni « *Sens comme cela brille* », ni « *Goûte comme cela respandit* », ni « *Touche comme cela éclate* ». C'est le mot voir qui convient pour toutes ces impressions, et même nous disons non seulement « *Vois quelle lumière !* » (ce que les yeux seuls peuvent faire), mais encore : « *Vois quel son, vois quelle odeur, vois quelle saveur, vois quelle dureté !* » (15). Pour autant qu'ils « *explorent quelque objet pour le connaître* », nous disons des autres sens qu'ils « *voient* ». Si l'expérience des autres sens est nommée analogiquement une vision, c'est que la vision au sens propre a vraiment valeur de paradigme. Qu'est-ce donc en propre que la vision ? « *L'œil, par qui la beauté de l'univers est révélée à notre contemplation, est d'une telle excellence que quiconque se résignerait à sa perte se priverait de connaître toutes les œuvres de la nature dont la vue fait demeurer l'âme contente dans la prison du corps, grâce aux yeux qui lui représentent l'infinie variété de la création ; qui les perd abandonne cette âme dans une obscure prison où cesse toute espérance de revoir le soleil, lumière de l'univers* » (16). Merleau-Ponty, qui cite cette page de Rilke, renchérit : « *Il faut prendre à la lettre ce que nous enseigne la vision : que par elle nous touchons le soleil, les étoiles, nous sommes en même temps partout, aussi près des lointains que des choses proches (...)* Elle seule nous apprend que des êtres différents, "extérieurs", étrangers l'un à l'autre, sont pourtant absolument ensemble. La "simultanéité" – mystère que les psychologues manient comme les enfants des explosifs » (17). Bref, le maître mot de la vision, c'est la clarté, la saisie des différences. D'un coup, l'œil embrasse un espace immense, y discerne une multitude de choses diverses et, les rapportant les unes aux autres, les perçoit ensemble. Non moins expressif que le grec *kosmos* (à la fois : ordre, parure, monde), le mot « univers » (étymologiquement : « tourné tout entier d'un seul élan vers ») traduit cette saisie simultanée mais distincte d'une pluralité au sein d'une unité, cette séparation dans l'union que nous nommons « vision claire ». Rien ne permet d'identifier les choses et de les distinguer avec autant d'exactitude que leur figure ; et si celle-ci est accessible au toucher, elle est perceptible à l'œil avec une précision beaucoup plus grande. Ainsi, la splendeur de l'univers nous est bel et bien dévoilée en l'œil.

Wittgenstein écrivait, dans ses *Carnets* : « *Le miracle, esthétiquement parlant, c'est qu'il y ait un monde. Que ce qui est soit* » (18). Or, les arts plastiques témoignent de la merveille proprement inépuisable du simple monde visible. Ainsi le peintre célèbre-t-il ce que Merleau-Ponty appelait « *l'énigme de la visibilité* ». « *Durerait-il des millions d'années encore, le monde, pour les peintres, s'il en*

(15) *Confessions*, X, 35, 54.

(16) Rilke, *Auguste Rodin*, Paris, 1928, p. 150 – cité par M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964, p. 82 s.

(17) Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 83.

(18) L. Wittgenstein, *Carnets 1914-1916*, tr. G.-G. Granger, Gallimard, Paris, 1971, p. 159.

reste, sera encore à peindre, il finira sans avoir été achevé. » Il y a une clarté, saisissante et insaisissable, du monde visible, qui émeut l'artiste, qu'il découvre et qu'inlassablement il recrée et « rend visible ». Cette clarté n'est pas une possession définitive de l'objet. Tout au contraire, la vision « est elle-même question » (19). Le mystère du visible n'est pas moins grand que sa révélation.

FAISONS un pas de plus : si le mot « voir » s'applique déjà aux autres sens que la vue, il s'emploie autant, de façon analogique, pour les activités plus élevées et plus intérieures de l'intelligence et du cœur. Quand on dit, « je vois », à la suite d'une explication, ce n'est pas à l'oeil du corps que l'on pense. « Ce que la vue est au corps, l'intellect (note) l'est à l'âme » (20). Mais que veut dire « intellect » ou « intelligence » ? L'étymologie posait autrefois *intelligere* : *infus - legere*, « lire à l'intérieur ». Les linguistes préfèrent aujourd'hui *inter - legere*, « cueillir, rassembler, ou trier, – parmi », et donc, « lire ». Or, que fait celui qui lit ? Saint Augustin le dit : l'intellection est comme une lecture. « Lorsque vous voyez une page d'écriture, si vous ne savez pas lire, vous dites : "Qu'y a-t-il d'écrit là ?" Vous voyez déjà quelque chose et vous demandez encore ce qu'il y a. Celui à qui vous demandez l'intelligence de ce que vous avez vu, vous montrera autre chose. Il a d'autres yeux que les vôtres » (21). Que font ces autres yeux ? Ils reconnaissent un ordre qui a été mis là pour eux et qui n'est que mystère aux yeux de qui n'a pas appris à le voir. Cette reconnaissance suppose la capacité de discerner à travers le divers l'unité qui donne sens. « Cela se fait de cette façon que nous rassemblons les lettres. Sans un tel rassemblement, c'est-à-dire sans la récolte (*die Lese*) au sens de moisson et de vendange, nous ne serions jamais capables de lire (*lesen*) un seul mot, même par une observation rigoureuse des caractères » (22).

Le propre de l'intelligence est de manifester et, comme l'œil, de faire voir. C'est elle qui voit cet ordre, dans et par-delà le sensible, que la vue ne voit pas plus que l'œil qui ne sait pas lire ne sait déchiffrer le sens de la disposition des signes. Grâce à elle, une Immensité nouvelle se découvre. La profusion des arts, des sciences, des cultures même, n'en donne qu'un aperçu. Parmi les êtres de cet univers, il n'est pas de vue plus perçante que la sienne, et sa lecture des choses visibles ne peut s'y confiner. Car de même qu'un œil sain cherche la lumière, s'y retrouve chez soi et s'y réjouit, ainsi l'intelligence valide est-elle sans cesse en quête d'une transparence, intelligible cette fois, intérieure et par conséquent spirituelle, dont la lumière du jour n'offre encore qu'une faible image. Or, ce qui témoigne avant tout de l'intelligence, c'est la parole ; il faut donc mentionner la lumière de la parole, d'autant plus précieuse qu'on peut y trouver tout ce que l'âme conçoit, y compris les réalités intelligibles les plus profondes. C'est vraiment en pénétrant à l'intérieur des choses

sur lesquelles se porte son regard que l'intelligence y reconnaît ce qu'elles sont, y discernant, à mesure qu'elle avance, les déterminations intelligibles qui les fondent, la première étant l'être. « Qu'est-ce ? », « Pourquoi est-ce ainsi ? », telles sont les questions, Socrate l'a montré, qui ébranlent l'ordre apparent des choses, mais définissent l'art de penser. Ce que cachent les aspects sensibles, ce que recèlent les mots (le sens d'une similitude, d'une figure, d'une parabole, les niveaux de signification d'un discours, toute la virtualité d'un principe, aussi inapparente qu'un arbre dans la semence, la cause invisible d'un effet visible – tout cela reste imperméable aux sens cantonnés dans l'extériorité. Mais en lisant au-dedans des choses, notre intelligence forme des paroles intérieures. Elle- *conçoit* – le mot n'est pas trop fort *ce* que vous dites était là en vous avant que vous ne l'extériorisiez, et s'y est formé comme l'enfant dans le sein de sa mère, ou alors, ce n'est pas un *dire*. Le perroquet ne *dit* rien, parce qu'il n'a rien à dire. La parole extérieure se veut toujours le signe d'une parole intérieure produite par une intelligence : plus celle-ci est lumineuse, plus la parole pourra l'être.

Selon Leo Strauss, si Socrate interrogeait les gens en leur posant la question « qu'est-ce ? », c'est qu'il se rendait compte que renoncer à discuter le dire des hommes, c'était abandonner « l'accès le plus sûr vers la réalité ». « L'être des choses, leur quid se révèle d'abord non pas dans ce que nous en voyons, mais dans ce que l'on en dit, dans les opinions qui circulent sur elles » (23). La parole extérieure étant à la fois sensible et l'expression de la pensée humaine, elle demeure un moyen de « rendre visible » le pur intelligible, ou, mieux, d'y conduire. C'est au langage que l'intelligence se confie. Il est donc juste de dire avec Hegel : « C'est dans les mots que nous pensons », ou avec Platon : « Pensée (*dianoia*) et discours (*logos*), c'est la même chose, sauf que c'est le dialogue intérieur et silencieux de l'âme avec- elle-même que nous avons appelé de ce nom de pensée » (24).

Or, on n'en trouve sans doute nulle part une meilleure illustration, que dans l'analogie (*analogia* = « proportion ») dont les mots de vision et de lumière offrent d'excellents exemples — pour ne rien dire de « figure », « clarté », « beauté ». Aussi la réflexion sur la vision, l'intelligence et la parole est-elle doublement nécessaire. Compte tenu de la similitude entre « voir » par l'œil corporel et « voir », par l'intelligence, on comprend sans peine que le mot « voir » s'applique à cette dernière. Celui toutefois qui a compris combien plus ample encore est la manifestation qui s'effectue dans l'intelligence en comparaison de l'œil corporel, combien plus extraordinaire sa puissance en même temps d'unification et de distinction, l'étendue de ses perspectives, le degré d'être des réalités qu'elle est en mesure d'envisager, voit aussitôt que c'est à l'intelligence que les termes « vision » et « lumière » conviennent le plus proprement. Il comprend l'analogie et peut dès lors – mais à condition de ne jamais perdre de vue l'enracinement initial dans le sensible – porter le regard plus avant.

(19) Merleau-Ponty, op. cit. (n. 161, pp. 26, 90, 74, 59 s.

(20) Aristote, Ethique à Nicomaque, 1, 4, 1096 b 28 s.

(21) Commentaire sur l'Évangile de Jean, XXIV, 2, PL35, 1593.

(22) M. Heidegger, Qu'appelle-t-on penser ?, PUF., Paris, p.192.

(23) L. Strauss, *Droit naturel et histoire*, Plon, Paris, 1954, p. 138 s.

(24) Hegel, *Encyclopédie* (1830), §462 ; Platon, *Sophiste*, 263 e et *Théétète*, 189 e. Cf. aussi saint Augustin, *De doctrina christiana*, II et saint Thomas, *De veritate*, q. 11, surtout a. 1 ad 11m, et q. 4, surtout a. 1, *Commentaire de l'Évangile de Jean*, I, 1, n. 25.

CELA étant dit, reprenons notre question première concernant l'amour de la beauté. Remettons-nous en mémoire le texte du *Phèdre* de Platon auquel nous faisons allusion au départ. Nous sommes au coeur du second discours de Socrate ; il a été question de « délire divin (*theia mania*), dont la quatrième forme est le « délire d'amour », qui paraît « quand, à la vue de la beauté d'ici-bas, on prend des ailes au souvenir ainsi éveillé de la beauté véritable » (249 ci 3-4). « Maintenant que nous sommes venus en ce monde, elle a été saisie par nous, brillante de la plus vive clarté, au moyen du sens qui, entre ceux que nous possédons, a le plus de clarté. Si, de toutes les sensations que nous procure le corps, celle qui se présente avec le plus d'acuité est effectivement la vue (opsis), par la vue cependant nous ne voyons pas la Pensée (phronêsis) » (250 d 2-5) ni, faut-il ajouter, aucune de ces autres réalités de grand prix pour les âmes, telles la Justice, la Sagesse (cf. 250 b 1-3) ; encore moins, ces réalités sublimes, réelles entre toutes, que sont les formes suprêmement intelligibles, comme le Bien, le Vrai, l'Un. Quelles « *inimaginables amours* » nous vaudrait la vue, dans le cas où il lui serait donné « que parvint jusqu'à elle (eis opsin) un clair simulacre (eidôlon) de la Pensée, pareil à ceux que nous avons de la Beauté. Mais c'est un fait que, seule, la Beauté (kallos) a eu cette prérogative de pouvoir être ce qui se manifeste avec le plus d'éclat (ekphanestaton) et ce qui le plus attire l'amour (erasmiôtaton) (250 d 5-8) ». Si terre à terre qu'il puisse être, l'amoureux « perd pied », il est, dit-on, « transporté », « en extase » (*ekstasis*) ; « hors-de-soi », il ne « s'appartient plus ». Voici la réalité transfigurée par un « coup de foudre » ; il se voit arraché à sa finitude : l'infini et l'éternité sont on ne peut plus réels et, comme en témoignent toutes les chansons d'amour, lui montent aux lèvres. Plus il aimera, plus la vue et la présence de l'être aimé lui seront nécessaires, et, loin de s'atténuer avec le temps, l'éclat du premier jour s'approfondira bien au-delà de ce qu'on pouvait imaginer au début. L'effet de la beauté sur nous, c'est l'effet de la vue de l'être aimé sur l'amant véritable.

Quels en sont les éléments ? D'abord que, si elle a quelque chose d'infini, l'attirance éprouvée est tout le contraire du mauvais infini de la convoitise, notamment de « la convoitise des yeux » (1 Jean 2, 16), la curiosité. Id sont utiles les analyses de Heidegger, qui cite d'ailleurs le passage de saint Augustin que nous évoquions plus haut (25) : la curiosité ne s'intéresse qu'à l'aspect extérieur des choses ; elle ne cherche, nullement à comprendre, mais seulement à voir. S'agissant et poursuivant l'excitation d'une nouveauté continuelle, c'est la possibilité constante de la distraction qui l'occupe. Elle n'a rien à voir avec l'observation et l'émerveillement. Elle ne désire pas tant savoir qu'avoir su. Jamais elle ne séjournera où que ce soit. Il est évident que le voir de la curiosité est à l'opposé de la contemplation du beau, c'est-à-dire de la *theôria*. Or cette opposition met en lumière, par contraste, ce qu'il y a de plus grand en l'homme : son regard. Le regard du curieux ne s'oppose pas seulement à celui de l'amant ; il s'oppose également à celui de l'intelligence. Le curieux est sans cesse au pourchas d'altérité : il fuit et se fuit. Ce qui le caractérise, c'est l'abstrait au sens d'isolé, de séparé, d'unilatéral (cf. Hegel). On pourrait montrer que l'envahissement progressif du visuel dans notre civilisation risque d'émousser l'intelligence au profit de l'esprit d'abstraction, dénoncé par Gabriel

(25) M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, 1929, § 36, p. 170 ss., puis p. 346 s., et cf. plus haut n. 15.

Marcel dans *Les hommes contre l'humain*, comme le principe des guerres et des techniques d'aviation. La parole de Dostoïevsky, « la beauté sauvera le monde », trouve ici une application de plus et s'avère, au fond, la seule réaliste. Rien de plus lucide, à cet égard, que ces lignes du *Discours de Stockholm*, de Soljénitsyne : « La conviction profonde qu'entraîne une vraie œuvre d'art est absolument irréfutable, et elle contraint même le cœur le plus hostile à se soumettre » (26). Cette force de conviction vient de ce qu'une telle œuvre d'art restitue, au bénéfice de notre regard, l'intégrité oubliée, ou perdue. Semblables en cela à ceux de la curiosité ; nos regards étaient trop dispersés pour apercevoir la profondeur de ce qui est ; une des tâches de l'artiste est de nous réveiller. « Nos yeux à facettes sont adaptés au quantitatif, à ce qui est émiété ; nous sommes devenus des analystes du monde, et aussi de l'âme, et ne sommes plus capables de voir une totalité » (27). Or la beauté nous met toujours en présence d'une totalité et démasque l'esprit d'abstraction.

Revenons aux éléments essentiels à la saisie du beau suivant le texte du *Phèdre*. Comment comprendre le fameux *ekphanestaton* que Robin traduit : « ce qui se manifeste avec le plus d'éclat » (250 d 8) ? Pour l'exprimer en deux mots, à la suite d'Iris Murdoch : « La beauté est, comme dit Platon, visiblement transcendante » (28). Nous aimons la beauté parce que, présente visiblement, elle nous fait accéder, comme en un éclair, à l'invisible. Mais il y a bien plus. « La beauté, dit Heidegger, est un destin de l'être de la vérité, où la vérité signifie le dévoilement de ce qui se voile. Beau n'est pas ce qui plaît, mais ce qui tombe sous ce destin de la vérité qui se produit quand l'éternellement inapparaissant, et partant l'invisible, parvient dans le paraître le plus paraissant » (29). Ou encore, s'agissant de l'œuvre d'art : « L'être (...) ordonne la lumière de son paraître dans l'œuvre. La lumière du paraître ordonnée en l'œuvre, c'est la beauté. La beauté est un mode d'éclosion de la vérité » (30). Et Hans-Urs von Balthasar : « Elle est le fond suprême et mystérieux de l'être qui transparait à travers toutes les apparitions. D'une manière plus précise, elle est tout d'abord la manifestation immédiate de cet excédent irréductible qu'on découvre en tout ce qui est révélé, de cet éternel surcroît qui habite l'être de tout existant. Ce qui éveille la joie esthétique, ce n'est pas seulement la correspondance entre l'essence et l'apparition, mais la certitude absolument incompréhensible que l'essence apparait réellement dans l'apparition (qui pourtant n'est pas l'essence), et qu'elle y apparait comme un être qui est éternellement plus que lui-même, donc qui n'est pas susceptible d'une apparition définitive. Mais c'est précisément cette absence d'apparition qui apparait. C'est le comparatif éternel

(26) A. Soljénitsyne, *Les droits de l'écrivain*, Seuil, Paris, 1972, p. 97. Voir le chapitre qui prend cette formule pour titre dans C. Marion, *Qui a peur de Soljénitsyne ?*, Fayard, Paris, 1980, p. 171-180. Le mot de Dostoïevski se trouve dans *L'Idiot* (Pléiade, p. 464).

(27) H.U.v. Balthasar, *La Gloire et la Croix*, t. 1, p. 22, Aubier, Paris, 1965.

(28) I. Murdoch, *The fire and the sun*, Oxford U.P., 1977, p. 77.

(29) *Op. cit.* (n. 22), p. 31 s.

(30) « L'origine de l'œuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris, 1962, p. 62. Sur *ekphanestaton*, cf. *Essais et Conférences*, Paris, 1958, p. 47 et *Nietzsche, 1*, Gallimard, Paris, 1971, p. 153. Voir aussi les dernières pages de H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1975, p. 450-465.

qui s'exprime dans le positif » (31). On voit se déployer, dans ces textes, divers éléments des définitions de la beauté splendeur du vrai, splendeur de l'être, splendeur de la forme, splendeur de l'ordre. Le lien entre les transcendants, entre l'être, le bien, le vrai, l'un et la beauté, est expressément affirmé. Ce qui est propre à la beauté est cependant qu'elle est lumière, rayonnement, clarté, apparaît – mais apparaît éclatant de l'insondable, qu'on croyait le plus distant et qui nous surprend, causant dès lors une joie indicible. D'où le mot cher à Platon, *exaiphnès*, « soudain », comme l'étincelle ; l'évidence soudaine de la présence en ce que je vois de la plus inouïe profondeur, laquelle ne passera pas, même si ma vision en est appelée à s'évanouir ; comme si, dans un excès de générosité, transparaisait l'invisibilité même de l'invisible, son inaccessibilité rendue un instant accessible. La beauté est éclat visible et intelligible à la fois : c'est pourquoi elle s'impose comme la vérité.

« Même ici-bas, il faut dire que la beauté consiste moins dans la symétrie que dans l'éclat qui brille en cette symétrie, et c'est cet éclat qui est aimable (erasmion) » (32). Ainsi Plotin explique-t-il notre amour de la beauté : la beauté est ce qui attire le plus l'amour, parce qu'elle est ce qui se manifeste avec le plus d'éclat ; rien n'est plus désirable que la lumière. L'harmonie, la mesure, la proportion, la symétrie, la figure montrant l'être de la chose, tous ces traits qu'on associe naturellement au beau, concourent à la clarté qu'irradient les objets contemplés ; éclat de l'être, de la vie, avant tout de l'esprit. Plus est parfaite la proportion entre le tout et ses parties, mieux la vérité de son être resplendit et suscite le désir de remonter à sa source, de voir – mais aussi de baigner dans – la Beauté (33). De même que la vue de la beauté de l'être aimé entretient notre amour, ainsi la splendeur des êtres nous fait aimer davantage ce que tous désirent, qui a pour nom Bien. Ce Bien, nous dit Denys, « les saints théologiens le célèbrent (hymneita) aussi en l'appelant Beau (kalon), Beauté (kallos), Amour (agape), Aimable (agapêton), et tous les autres noms divins » (34). Ce Bien et cette Beauté, c'est, de manière « sursentielle » (*huperousion*), Dieu, cause (*action*) de l'harmonie (*euarmonia*) et de la clarté (*aglaia*) de l'univers, lumière source de toute lumière. « Beauté », Platon l'a montré, veut dire aussi « appel » : Dieu appelant, attirant toutes choses à lui comme à leur bien le plus intime (35). Toute forme de beauté, jusqu'à la plus humble, participe de cet appel de la beauté divine et la reflète. Le discours de louange, la prière, est réponse à cet appel : on pressent, ou l'on sait, qu'il est préférable à tout autre, car il se veut entièrement à la mesure de l'être aimé, comme le langage de l'amant véritable, qui éprouve le besoin de se désencombrer de soi afin d'être à la hauteur de l'appel, de combler la distance infranchissable. Ainsi d'ailleurs la « théologie négative », où c'est, dans son inadéquation même, le

(31) *Phénoménologie de la vérité*, Beauchesne, Paris, 1952, p. 212 s.

(32) *Ennéades*, VI, 7, 22.

(33) Cf. C.S. Lewis, "The weight of glory", dans *Screwtape proposes a toast*, Fount Paperback, Collins, Glasgow, 1977, p. 94-110, et, dans le même recueil, les essais "Transposition" et "Is theology poetry?"

(34) *Noms Divins*, IV, 7, PG 3, 761. Cf. aussi saint Jean. Chrysostome, *Sur l'incompréhensibilité de Dieu*, Cerf, Paris, 1951.

(35) C'est Denys qui applique ainsi cette étymologie à Dieu. Pour son origine, cf. Platon, *Cratyle*, 416 c-d.

soi de notre connaissance, et, par suite, du langage obéissant à celle-ci, qui est nié, et rien de ce qui appartient à Dieu : dire de l'indicible qu'il est indicible, c'est dire le vrai en même temps que célébrer sa beauté. Aussi est-ce d'abord par la louange amoureuse que, depuis le *Cantique des Cantiques*, les *Psaumes*, saint Jean, tous les mystiques chrétiens ont répondu à l'appel de la beauté et de la bonté de Dieu.

MAIS il importe de ne pas perdre de vue ce qui est accessible à la seule raison. Nous n'en serons que mieux conscients de la splendeur de ce qu'enseigne la foi chrétienne. Parlant des hommes, saint Paul écrit : « ce que l'on peut connaître de Dieu est pour eux manifeste : Dieu le leur a manifesté. En effet, depuis la création du monde, ses perfections invisibles, éternelle puissance et divinité, sont visibles dans ses oeuvres pour l'intelligence » (*Romains* 1, 20). Or est beau, avons-nous vu, ce qui manifeste avec clarté ; et seul l'oeil de l'intelligence est à même d'apprécier la beauté, même corporelle (36). C'est pourquoi l'usage contemplatif des sens les plus cognitifs, la vue et l'ouïe, est propre à l'homme. Déjà en eux se vérifie la nature contemplative de l'être humain – en l'immensité du regard de l'enfant, il n'est de place que pour Dieu. Dans la *Cité de Dieu*, saint Augustin fait l'éloge de Platon et des Platoniciens pour avoir déclaré que l'homme trouve le bonheur « quand il jouit de Dieu (...) comme l'oeil jouit de la lumière ». Ainsi, *philein* (aimer), *sophian* (la sagesse), c'est-à-dire philosopher, c'est aimer Dieu (37). *Sophia* qui est, selon Aristote, *sapheia*, « clarté », parce qu'elle « éclaire toutes choses » et « tire à la lumière les choses cachées », compensant notre myopie et la faiblesse de notre intelligence (38). Aussi l'ouvrage proposant la recherche de cette sagesse, qui est parvenu à la postérité sous le titre de *Métaphysique*, s'ouvre-t-il sur l'énoncé : « Tous les hommes désirent naturellement savoir » (39).

Semblablement, tous ceux qui, à toutes époques, y compris la nôtre, professent que la dignité de l'homme est en sa pensée, ou encore réside dans la liberté, témoignent en réalité de cette primauté de la contemplation, c'est-à-dire de la considération de la vérité et de la beauté. Si l'homme désire tant la liberté, c'est que sa nature le porte avant tout à se livrer à une activité qui trouve en elle-même sa propre fin et n'est asservie à rien. Telle est la manifestation même de la vérité, c'est-à-dire la beauté : elle est tout entière « pour soi Et les traits de la beauté – l'harmonie" ou la proportion, la clarté, et les autres – s'enracinent tous en l'intelligence. Ils nous causent le plus vif plaisir. Or ce qui définit le plaisir, c'est la connaturalité : nous nous délectons dans ce qui nous agréé, nous correspond, si bien que la nature de nos délectations les plus caractéristiques nous révèle à nous-mêmes ; nous nous y reconnaissons tels que nous sommes. C'est ce qui semble

(36) Saint Augustin, *Cité de Dieu*, VIII, 6, 330.

(37) *Op. cit.*, VIII, 8, 333. Cf. *Confessions*, III, 4, 7-9, à propos de l'Hortensius de Cicéron, exhortation à la philosophie inspirée du *Protreptique* d'Aristote, et de sa place capitale dans la conversion du jeune Augustin. Selon les *Retractationes*, I, 1, 3, « dans les réalités incorporelles et suprêmes », l'amour de la beauté et la philosophie sont la même chose.

(38) Aristote, *De la philosophie*, fragment 8.

(39) *Métaphysique*, A, 1, 980 a 21. Voir également, sur le désir naturel de vision et de sagesse, les fragments du *Protreptique*.

avoir incité Heidegger à écrire : « *Le beau est ce que nous honorons et vénérons en tant que le prototype de notre essence* », en se fondant justement sur la nature du plaisir, auquel Kant et Nietzsche font appel dans leurs définitions du beau (40). Ainsi donc, si nous aimons naturellement la beauté, c'est que nous sommes faits pour elle et que nous nous y reconnaissons. Nous sommes faits pour Dieu, grâce à qui nous naissons à nous-mêmes. « *Tard, je t'ai aimée, Beauté si antique et si nouvelle, tard je t'ai aimée. Et voilà, tu étais dedans et moi dehors et c'est là que je te cherchais, en me ruant, difforme, vers ces belles formes que tu as faites. Tu étais avec moi, mais moi je n'étais pas avec toi* (41).

Pourtant ce que nous enseigne la foi est bien plus inouï encore – la foi, qui se compare au toucher, sens du « comprendre obscur », certes, mais sens aussi de l'aliment indispensable à la survie du tout vivant. Elle enseigne que le Christ, qui est la Sagesse de Dieu, et qui est appelé tant de fois lumière (42), que « *cette lumière qui a créé le soleil, sous lequel elle nous a. créés nous aussi, s'est mise elle-même sous le soleil, à cause de nous. A cause de nous, dis-je, la lumière qui a fait le soleil, s'est mise sous le soleil. Ne méprisez pas la nuée de la chair* (nubem carnis) : la lumière se voile de la nuée, non pour se cacher, mais pour s'adoucir » (43). Le Verbe s'est fait chair, une chair que nous puissions voir, afin que soit guéri en nous ce qui pourrait voir le Verbe : les yeux du coeur. « Qui n'aime pas n'a pas découvert Dieu, puisque Dieu est amour » (1 Jean 4, 8). c Nous, nous aimons, parce que lui, le premier, nous a aimés » (4, 19). « *En aimant celui qui est éternellement beau* », nous deviendrons beaux nous-mêmes : « *plus croît en toi l'amour, plus croît la beauté : car la charité est la beauté de l'âme* 444). C'est elle le vêtement de noce qui « *seul donne la beauté* » (45). Or « *parlant à travers la nuée de la chair, la lumière sans éclipse, la lumière de la sagesse, dit aux hommes* "Je suis la lumière du monde : celui qui me suit, ne marchera pas dans les ténèbres, mais il aura la lumière de la vie" (Jean 8, 12) » (46). Quand resplendira cette lumière ineffable, nous aurons la vision et la vie parfaites. « Goûtez et voyez comme est bon le Seigneur, heureux est l'homme contre lui blotti » (Psaume 34, 9). Le sage est celui qui connaît la « saveur » des choses – association que le mot français « savoir » a conservée. Goûter la bonté et la sagesse de Dieu, qui confond celle des hommes, ce sera découvrir un autre ordre invisible, le plus indicible, celui de l'amour qui nous a valu la « folie de la Croix ». Alors, mais alors seulement, nous saurons et nous verrons.

Thomas DE KONINCK

(40) Nietzsche, I, p. 106.

(41) Saint Augustin, *Confessions*, X, 27, 38.

(42) Cf. Jean 1, 4-9 ; 8, 12 12, 46 et, puisque la lumière est vérité, 14, 6.

(43) Saint Augustin, *Commentaire sur l'Évangile* de Jean, XXXIV, PL 35, 1653 s.

(44) Saint Augustin, *Commentaire de la Première épître de saint Jean*, IX, 9, Cerf, Paris, 1961, p. 397 ss.

(45) Saint Grégoire le Grand, *Homélie 38 sur les Évangiles*, PL 76, 1288.

(46) Saint Augustin, *op. cit.* (n. 44), col. 1654.

Thomas De Koninck, né en 1934. Marié, trois enfants. Ancien Doyen de la Faculté de philosophie de l'Université Laval, Québec, et professeur titulaire à cette Faculté. Prépare un livre sur la dignité de l'homme.

Christoph von SCHÖNBORN

Sur la querelle des images à Byzance

Les défenseurs de la théologie de l'icône savaient aussi bien que les iconoclastes que l'image du Christ ne peut, en aucun cas, être tenue pour une œuvre d'art, une « création » de l'artiste. Elle ne devient théologiquement légitime et pensable que comme un don de Dieu, donc une source de grâce. Ce qu'indique le thème traditionnel de l'« image non faite de main d'homme ».

LA querelle des images, qui a durement ébranlé l'Empire romain d'Orient durant plus d'un siècle (726-843), est-elle caractéristique des relations entre l'Église et l'art, ou bien n'est-elle qu'un incident sans conséquences ? Il faut se garder de déduire des réflexions générales trop rapides sur les rapports entre l'Église et l'art à partir de ce conflit qui a divisé à Byzance adversaires et partisans des saintes images. Chaque crise iconoclaste a ses causes spécifiques et son contexte propre. Dans celle de la Réforme, nous ne retrouvons pas uniquement les éléments qui caractérisent l'iconoclasme byzantin, même si les controverses s'appuient sur les arguments de cette première grande querelle. Toutefois, il est légitime de rechercher, à partir de ce cas particulier qu'est la crise byzantine, les caractères fondamentaux du rapport que l'Église entretient avec l'art, même si nous ne réussissons à mettre vraiment en lumière que le cas byzantin.

Nous nous demanderons donc :

1. quelles furent les causes de l'iconoclasme ;
2. quels furent ses traits spécifiques ;
3. quelle est sa portée générale.

Nous sommes bien conscients qu'il ne pourra s'agir ici que d'indications très fragmentaires.

1. La question controversée des causes de l'iconoclasme (1)

Qu'est-ce qui a poussé l'empereur Léon II (714-741) à faire éclater la querelle des images en 726, en faisant disparaître par la force la célèbre icône du Christ qui surmontait l'entrée principale du palais impérial de Constantinople ? Comment dans une ville aussi favorable aux images, l'iconoclasme a-t-il pu devenir, sous son fils Constantin V (741-775), un mouvement de grande envergure, et quelquefois même très populaire – un mouvement qui reçut même en 754 l'approbation ecclésiastique de 338 évêques ? Les recherches récentes soutiennent de plus en plus que ce fut l'empereur Léon lui-même qui donna la première impulsion au mouvement : l'iconoclasme serait « une hérésie impériale..., née dans la pourpre du palais » (2). Mais cette thèse ne dit finalement pas grand-chose. Il reste à éclaircir les motifs personnels de l'empereur. En outre, on doit montrer quelles furent les forces dont pouvait disposer l'empereur pour réaliser son dessein et le rendre efficace.

On a longtemps cherché à expliquer l'attitude hostile de l'empereur par ses origines orientales. Léon III était d'ascendance syrienne, de la ville de Germanicia, au nord de la Syrie ; depuis des générations, cette ville n'avait plus que des évêques monophysites et elle subissait la forte influence de l'Islam. Il est vrai que l'affirmation des influences judaïsantes sur le futur empereur relève de la légende, mais cette légende pouvait avoir un fondement historique. On recherchait les causes de cette hostilité de Léon III à l'extérieur de Byzance, dans le monde « hérétique » du monophysisme, de l'Islam, du judaïsme. Récemment encore, un éminent spécialiste de la question écrivait que la querelle des images « n'était pas un mouvement strictement byzantin, mais proche-oriental... sémite » (3).

Mais les raisons qui fondent cette thèse sont finalement trop vagues : « byzantin » ne signifie pas nécessairement « partisan des images », ni « sémite » « hostile aux images ». L'attitude du judaïsme à l'égard de cet art se montre de plus en plus nettement partagée et même parfois extrêmement accueillante (4). Pour ce qui est de l'Islam, Oleg Grabar affirme qu'il n'est pas iconoclaste, mais qu'il méconnaît totalement les icônes (5). D'autre part, l'indication d'un fond monophysite-syrien chez Léon vient de la conception erronée selon laquelle les Orientaux non-byzantins

(monophysites et nestoriens) auraient été des adversaires des images : le célèbre *Codex de Rabula*, un des plus anciens exemples de livre chrétien illustré (vers 586), n'est-il pas de provenance monophysite ? Autre exemple : dans la ville syrienne d'Edesse, le portrait du Christ qui, selon la légende d'Abgar, fut peint miraculeusement par le Christ lui-même, fut vénéré autant par les monophysites que par les orthodoxes (6).

En cherchant à Byzance même des causes à la querelle des images, on a souvent renvoyé à la secte dualiste des Pauliciens. D'après cette théorie, l'iconoclasme serait un lien entre le mouvement manichéen des Pauliciens, qui méprisent la matière, et celui des Bogomiles dualistes. Mais jusqu'ici on n'a pas réussi à présenter de preuves convaincantes (7). Le qualificatif de « manichéens » donné aux adversaires des images appartient au vocabulaire de la polémique byzantine (6). On prend un certain plaisir, surtout chez les auteurs à tendance marxiste, à expliquer cette querelle par la théorie de la lutte des classes (9) : monachisme et monarchisme (pouvoir impérial), armée et petits paysans sont considérés comme les forces sociales en conflit. Mais cette théorie ne tient pas compte de ce que des recherches historiques plus poussées ont prouvé : à savoir par exemple que le monachisme était aussi peu uni dans la défense des images que l'armée et le pouvoir impérial ne l'étaient dans leur hostilité (10).

La thèse la plus courante sur les causes byzantines de la querelle des images est finalement celle d'une tradition chrétienne continuellement hostile à l'art : à un stade universellement hostile dans le christianisme primitif aurait succédé, avec le tournant constantinien, une libéralisation progressive du rapport de l'Église à l'art ; ceci malgré quelques voix (nommons particulièrement Épiphanes de Salamine et Eusèbe de Césarée) qui s'étaient élevées en vain pour défendre la pureté originelle du « culte en esprit et en vérité ». Depuis le VI^e siècle, le culte des images se serait introduit partout dans l'Église, presque sans obstacles. La querelle est donc, d'après cette théorie, le dernier (et tout aussi vain) sursaut d'un esprit de l'Église primitive contre un glissement progressif et impossible à réfréner « de l'Église vers le paganisme » (K. Holl). Cette thèse a acquis une valeur quasi dogmatique par le fait qu'elle fut soutenue par des chercheurs dont les monographies sur « *La question des images dans le christianisme primitif* » (H. Koch, 1917) et sur « *La prise de position des premiers chrétiens à l'égard des images* » (W. Elliger, 1930) ont été citées partout comme des œuvres de première qualité. Il faudra du temps pour faire reconnaître par tout le monde que cette vue historique ne tient ni devant les évidences archéologiques ni devant les évidences littéraires. C'est ce qu'a prouvé de la façon la plus convaincante, à notre connaissance, l'étude de soeur Charles Murray, encore

(1) La bibliographie récente sur la querelle byzantine des images est très vaste. Mentionnons plus particulièrement les remarquables travaux historiques de S. Gero, surtout ses deux monographies : *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Leo III et Byzantine Iconoclasm during the Reign of Constantine V*, Louvain, 1973 et 1977 (= CSCO 346 et 384). Le volume *Iconoclasm* édité par A. Bryer et J. Herrin, Birmingham, 1977, donne un bon aperçu général. Une bibliographie d'ensemble est présentée dans l'article « Bilder » (de H.G. Hikmet) dans la *Theologische Realenzyklopädie*, volume 6 (1980), 538-540.

(2) S. Gero (p. cit. 1973), p. 131. Dans le même sens, P. Schreiner pense que « la position personnelle hostile de l'empereur Léon était seule déterminante » ; cf. « Legende und Wirklichkeit in der Darstellung des byzantinischen Bilderstreites » dans *Saeculum*, 27 (1976), p. 165-179, cit. p. 17.

(3) C. Mango, dans le volume *Iconoclasm* (cf. note 1), p. 6. Cette « thèse orientale » est également soutenue par A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin : dossier archéologique*, Paris, 1957.

(4) Cf. J. Mater, dans *Theologische Realenzyklopädie*, article « Bilder », vol. 6, (1980), p. 521-525.

(5) « Islam and iconoclasm », dans le volume *Iconoclasm* (cf. note 1).

(6) Cf. S. Brock, « Iconoclasm and the Monophysites », *ibid.*, p. 53-57.

(7) Résumé de la discussion dans S. Gero, « Notes on Byzantine Iconoclasm in the Eighth Century », *Byzantion*, 44 (1974), p. 23-42, particulièrement p. 33-36.

(8) Cf. saint Jean Damascène, P.G. 94, 1245 C ; 1297 C.

(9) H. Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte : Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Francfort, 1975. Dans la même ligne : M. Warnke (éd), *Bildersturm : Die Zerstörung des Kunstwerks*, München, 1973.

(10) Cf. P. Schreiner, *op. cit.* (note 2).

trop peu connue, et qu'aucun travail sur le rapport à l'art de l'Église primitive ne peut se permettre d'ignorer (11).

2. Le caractère spécifique de la querelle des images à Byzance

Nous en arrivons à chercher la cause immédiate de la querelle des images là où la lutte a vraiment commencé : dans le domaine religieux. Cette querelle est un phénomène religieux; c'est un combat pour la « *vera religio* », pour le « culte en esprit et en vérité ». Ceci n'exclut pas le fait que l'iconoclasme « *comme tous les mouvements doctrinaux de l'Église primitive... prit en un certain sens une tournure politique et eut des implications politiques et sociales* » (12).

Les rares témoignages littéraires venus de l'iconoclasme et ayant survécu à la victoire des partisans des images montrent que les empereurs iconoclastes se considéraient comme des réformateurs religieux et se sentaient appelés à réinstaurer dans l'Église le culte véritable. « *Ozias, roi des Juifs, a chassé du Temple après 800 ans le serpent de bronze ; et moi, après 800 ans, j'ai chassé les idoles des églises* », aurait dit l'empereur Léon (13). Léon se considérait lui-même comme un roi-prêtre, comme un nouvel Ézéchias appelé par Dieu à purifier son Temple de tout culte idolâtre ; comme un nouveau Moïse institué par Dieu pasteur de son peuple (c'est-à-dire de l'empire romain) (14).

Le fait que l'empereur interpréta le grave tremblement de terre de 726 comme un signe de la colère divine contre le culte des images montre à quel point les motifs religieux furent décisifs dans cette querelle (15). Dans cette perspective, on a pu aussi interpréter l'avancée apparemment irrésistible de l'Islam et la chute de l'empire comme un châtement divin frappant aussi durement le nouveau peuple de Dieu qu'autrefois Israël lorsqu'il s'était éloigné du véritable culte (16). D'autre part, la libération quasi miraculeuse de la ville impériale menacée par la flotte arabe (717), les succès militaires spectaculaires de Léon III et de Constantin V contre l'Islam parurent confirmer clairement que le combat contre les images attirait les bénédictions divines sur l'empire. Cette constatation tangible de la réforme impériale dans les domaines politique et religieux amena de nombreux hommes d'Église à la conviction que les empereurs, en détruisant les images, accomplissaient la volonté de Dieu. Ainsi les évêques du concile iconoclaste de 754 comparèrent-ils les

(11) "Art and the Early Church", dans *Journal of Theological Studies*, 1977, p. 302.345.

(12) G. Florovsky, "Origen, Eusebius and the Iconoclastic Controversy" dans: *Church History*, 19 (1950), p. 77-96 ; ici p. 79.

(13) Citations de la lettre (apocryphe) du pape Grégoire II à Léon III (Mansi XII, C. 966. C.D.). C'est une référence à 2 Rois 18, 4 (il s'agit en fait du roi Ézéchias, et non, comme il est dit par erreur, du roi Ozias).

(14) Cf. l'analyse convaincante de l'idéologie de l'empereur Léon dans S. Gero, *Leo III (cf. note 1)*, p. 48-50, 110.

(15) Théophane le rapporte dans sa chronographie (a. 6218) traduite en allemand par L. Breyer, *Bilderstreit und Arabersturm in Byzanz, Graz*, 1964, p. 38 et suivantes.

(16) Cf. L'étude passionnante, bien que critiquée, de P. Brown, . A Dark-Age crisis : aspects of the iconoclastic controversy ., dans *The English Historical Review*, n°346, p. 1-34.

empereurs aux apôtres envoyés par le Christ pour détruire en tous lieux l'idolâtrie (17).

La certitude qu'il avait de rendre à l'Église et à l'empire leur pureté originelle donna à l'iconoclasme son caractère tragique et sa force de persuasion. Mais en même temps apparurent ses points faibles : comment les iconoclastes purent-ils se persuader et persuader le peuple que le culte des saintes images était purement et simplement de l'idolâtrie ? A partir de quand une œuvre d'art religieuse devient-elle une idole ? *Tout ce* que des siècles d'histoire chrétienne avaient produit comme peintures religieuses était-il à rejeter comme mauvais ? S'il ne l'était pas, où se trouvait la limite ? Car elle fut tracée de manières bien diverses. Les opposants modérés combattaient uniquement le culte public des images, et non les images en tant que telles. En revanche, des iconoclastes radicaux, tel que le fut plus tard Constantin V, ne se contentèrent pas de rejeter les images, mais en même temps la vénération des reliques et celle des saints, et même le recours à la Mère de Dieu ; sur ce point, même des évêques hostiles aux images et fidèles à l'empereur ne voulurent pas le suivre. Autant l'idéal de réforme des iconoclastes parut d'abord cohérent, autant il se montra ensuite incohérent dans la pratique. Comment ne pas voir une contradiction dans l'interdiction de la vénération d'une image du Christ, alors que le portrait de l'empereur jouissait d'une grande vénération ? Plus encore : comment a-t-on pu en arriver purement et simplement à mettre les images du Christ, de la Mère de Dieu et des saints sur le même plan que les idoles païennes ?

3. Église et art à la lumière de l'iconoclasme

On ne pouvait manquer de faire de la question des images une question éminemment théologique. Plus précisément encore : elle l'avait toujours été, même si cela n'apparaît clairement que maintenant, avec la querelle. Dans la première phase de la querelle, on s'appuyait avant tout sur l'interdiction donnée par l'Ancien Testament de faire des images (*Exode* 20,4 ; *Deutéronome* 4, 16 s.) Mais alors on ne montrait pas si cette interdiction était encore valable dans le Nouveau Testament ni même, dans ce cas, jusqu'à quel point. Là aussi, l'iconoclasme se montra illogique en ne condamnant pas du même coup l'art profane.

L'argument principal des partisans des images devant le reproche d'idolâtrie était christologique : l'Incarnation de Dieu a changé radicalement la situation, Dieu s'est rendu visible comme homme. Comment Celui que ses disciples ont vu et touché comme homme pourrait-il ne pas être représenté sur des images ? Ainsi la question devient une question christologique. La raison n'en est pas à chercher dans le plaisir qu'éprouvent les Byzantins devant la spéculation théologique, mais en ce fait même par la querelle des images, l'Église a pris conscience qu'il s'agissait finalement dans cette question du problème de la présence de Dieu dans le monde.

Une même conviction de foi unissait défenseurs et détracteurs des images : la présence de Dieu a atteint un sommet insurpassable dans l'Incarnation du Fils de Dieu. La foi en l'Incarnation unit les deux adversaires, malgré les conséquences opposées qu'ils en tirent. Sur ce point, les adversaires byzantins se distinguent de l'hostilité de l'Islam, car pour ce dernier, de par sa conception de la transcendance,

(17) Mansi 13, C. 225 D. Autres textes dans notre livre: *L'icône du Christ: Fondements théologiques*, Fribourg, 1978, p. 150-154.

l'idée d'une représentation du divin par des réalités terrestres est impensable (18). Les Byzantins sont convaincus au contraire qu'il y a dans les représentations terrestres une présence du divin : pour Constantin V, empereur imbu de théologie, l'Eucharistie est une véritable icône du Christ, elle est « *le mémorial de son Incarnation* » (19). Le pain transformé en Eucharistie est devenu « *par participation et partage... le Corps réel et véritable* » du Christ. « *Ainsi, le Pain que nous recevons est l'icône de son Corps, représentant la réalité de sa Chair, puisqu'il est devenu la figure (typos) de son Corps.* » L'Eucharistie est donc une image du Christ très réelle dans le sens où la tradition patristique primitive avait déjà parlé de l'Eucharistie comme d'un « *antitypos* » rendant présente, de façon symbolique mais réelle, la figure divine (20). Cette vision de l'Eucharistie n'était discutée par aucune des parties. La question était seulement de savoir, comme le remarque à juste titre J. Pelikan, « *quelles implications cela avait pour la définition et l'usage des images. Fallait-il élargir la présence eucharistique en un principe général de la médiation sacramentelle la puissance divine par des objets matériels ? Ou bien cela signifiait-il un principe exclusif interdisant une telle extension sur d'autres facteurs de la grâce, comme par exemple les images ?* » (21). Nous touchons ici au cœur du problème : dans quelle mesure est-il légitime d'introduire les images dans le domaine de la médiation sacramentelle de la grâce, comme cela s'était fait de plus en plus durant les siècles précédant le début de la querelle ?

Un autre texte de l'empereur Constantin peut nous mettre sur la voie d'une réponse. Constantin, qui attribue à l'Eucharistie le caractère d'une icône, fonde ainsi sa conception : « *Tout pain n'est pas le Corps du Christ ; tout vin n'est pas non plus son Sang, mais seulement celui que la consécration du prêtre transforme, d'un pain fait par la main de l'homme, en pain non fait de main d'homme (ek tou chéiropoièton pros to achéiropoièton)* ». Le pain devient icône eucharistique du Christ car, par la puissance divine, il sort du domaine de l'œuvre humaine pour être transformé en don de Dieu. Derrière cette conception se cache une compréhension profonde de la nature de la médiation sacramentelle : elle est produite grâce à des objets matériels créés, à la condition toutefois d'être offerte par l'homme à Dieu afin que celui-ci la transforme en don de sa présence et la rende à l'homme. Mais on reprochera justement aux « *faiseurs d'images* » la présomption de se fabriquer eux-mêmes des icônes du Christ. Comment peuvent-ils prétendre qu'un objet fait par la main de l'homme, « *sans vie et pétri de la terre* », soit une image adéquate du Christ (22) ? La subtile argumentation christologique des adversaires des images repose principalement sur le fait qu'une image faite de main humaine ne peut pas

contenir le Christ. Il ne s'agit pas pour eux, comme le soutient la polémique des défenseurs d'icônes, de nier l'Incarnation ni la réalité humaine du Christ, mais de montrer l'impossibilité qu'il y a d'enfermer et de contenir le mystère de la personne du Christ au moyen de l'art humain. En ce sens, les iconoclastes condamnent la valeur de l'art religieux. Ils ne le font pas par une hostilité absolue, mais parce qu'ils concèdent à l'image religieuse une très grande valeur : elle doit être dans son sens plénier un « *sacrement de la présence de Dieu.* Mais pour eux ce droit n'est réservé qu'à l'Eucharistie.

Dans les écrits théologiques des défenseurs des icônes, la justification des images et de leur vénération est soulignée avec emphase. On montre que l'interdiction de reproduire des images ne vaut que pour l'Ancienne Alliance, et encore de façon limitée ; l'Incarnation sert d'argument pour justifier la représentation picturale du Christ ; on s'appuie scrupuleusement sur la tradition, on collecte de grands florilèges, authentiques ou non, de citations patristiques plus ou moins heureuses, et on essaie de rejeter les arguments que les iconoclastes tiraient de la tradition (23). En revanche, nous ne trouvons pas dans une controverse théologique érudite de réponse aux grandes exigences que les iconoclastes imposent à l'image. Nous ne la trouvons que dans un genre littéraire qui a trop peu souvent attiré l'attention des historiens de la théologie, mais qui ouvre cependant de larges horizons à la compréhension effective et vécue de l'Orient chrétien : en premier lieu, dans les légendes, à première vue bien déroutantes, des « *achirpites* », ces portraits du Christ « *qui ne sont pas faits de main d'homme* » (24). Notre tâche est maintenant de montrer que c'est dans ces légendes que se trouve la clé du culte rendu par l'Église orientale aux images. L'icône obtient le droit de devenir « *sacrement de la présence de Dieu* » parce qu'elle est « *achirpite* », c'est-à-dire « *non faite de main humaine.* Elle peut rendre présent *ce* qu'elle reproduit, parce qu'elle n'est plus une œuvre humaine ; mais le don même de Celui qui est représenté.

Il est impossible d'approfondir ici la plénitude et la richesse symbolique de ces légendes dont la signification est encore trop obscure. Nous n'illustrerons notre thèse que par une citation tirée du cycle de légendes qui a entouré l'icône d'Édesse, la plus célèbre de toutes les « *achirpites* ». Dans une version syrienne de cette légende (vers l'an 800), on peut lire au sujet de l'origine de ce portrait : « *Que fit donc le roi Abgar (d'Édesse) ? Il alla trouver des peintres habiles et leur commanda de partir avec ses émissaires, de peindre et de lui rapporter le portrait du Visage du Seigneur, afin qu'il pût se réjouir de sa vue comme de sa présence physique. Alors les peintres partirent avec les émissaires du roi, mais ils ne parvinrent pas à peindre le portrait de la sainte humanité du Seigneur. Cependant, lorsque le Seigneur vit (reconnut), dans sa science divine, l'amour que lui portait le roi Abgar ; puis lorsqu'il vit l'effort des peintres pour trouver un portrait pour le peindre tel qu'il est ; et lorsqu'enfin il s'aperçut qu'ils ne pouvaient pas y parvenir, Il prit un linge et y imprima son visage, lui le Créateur du monde, et Il y fut représenté tel qu'il est. Et ce linge fut apporté et déposé comme une*

(18) O. Grabar, *op. cit.* (cf. note 5), p. 49. Pour l'Islam, « *l'univers ne contient pas de vrai mystère, et puisque Dieu seul est puissance et réalité, on n'a pas besoin de remplacer les réalités physiques par des représentations* ».

(19) Les textes suivants de Constantin sont contenus dans l'étude critique du Patriarche Nicéphore, P.G. 100, c. 332. D. 337 c. Autres détails dans S. Gero : "The Eucharistic Doctrine of the Byzantine Iconoclasts and its sources", *Byzantinische Zeitschrift*, 68 (1975), p. 4-22.

(20) Cf. en outre Hippolyte de Rome, *La tradition apostolique*, 21.

(21) « *The Spirit of Eastern Christendom* », volume II de l'œuvre *The Christian Tradition (A History of the Development of Doctrine)*, Chicago - Londres, 1974, p. 94.

(22) Cf. P.G. 99, 437 c.

(23) Bonne présentation dans J. Pelikan, *op. cit.* (note 21), p. 97-104.

(24) Pour une collection de matériaux et un jugement de critique historique, cf. l'œuvre monumentale et non encore dépassée de E. von Dobschütz, « *Christusbilder : Untersuchungen zur christlichen Legende* » Leipzig, 1899.

source de grâces dans l'église de Rozaïs (Édesse) où il est encore aujourd'hui » (25).

Texte étrange ! Il dit dans le fond la même chose que les adversaires des images : aucun art « *ne peut peindre la sainte humanité du Seigneur.* » Les défenseurs des icônes, au moins dans le langage symbolique de la légende, savent aussi bien que leurs adversaires que l'art de l'artiste se heurte à l'insaisissable de l'objet. L'artiste lui-même, comme le dit notre légende, doit se laisser offrir le Portrait du Christ.

La grande valeur que l'Orient accorde à l'icône ne peut être maintenue que si l'image n'est pas considérée d'abord comme une œuvre d'art, mais comme un don

(25) Texte dans Dobschütz (*op. cit.* note 24), 195. Saint Jean Damascène explique cet échec du peintre « *par la lumière trop forte qui rayonnait du visage du Christ* » (P.G. 94, 1173).

de Dieu et donc une image porteuse de grâces. Cette conception typique de l'art byzantin est bien exprimée dans la prière récitée par la « consécration » du peintre d'icônes, d'après le manuel de Denis de Fourna :

*« Seigneur Jésus-Christ, notre Dieu,
Insaisissable dans ta nature divine..
Tu t'es rendu palpable dans ton Incarnation, pour notre salut
Tu as imprimé les traits sacrés de ton visage sur le saint suaire
Et guéri ainsi le roi Abgar de sa maladie ;
Tu as illuminé son âme de la vraie connaissance de Dieu..
Éclaire de la même manière,
ô Dieu et Seigneur de toutes choses,
ton serviteur N. ;
Comble son âme, son cœur et son esprit de sagesse
Et dirige ses mains afin que, dans la pureté et la clarté,
Elles peignent les traits de ta Personne,
Ceux de ta Mère immaculée et de tous les saints,
pour la gloire, le rayonnement et la glorification de ta Sainte Église »* (26).

Que l'art religieux soit compris et pratiqué dans cette perspective et il sera libéré du danger (danger que les iconoclastes ont rappelé énergiquement) que l'œuvre d'art religieuse ne devienne une idolâtrie, et l'icône une idole (27).

Christoph von SCHÖNBORN

(traduit de l'allemand par une moniale)

titre original : "Der byzantinische Bilderstreit ein
Testfall für das Verhältnis von Kirche und Kunst ?"

(26) The "Painter's Manuel" of Dionysius of Fourna, traduction de P. Hetherington, Londres, 1974, p.4.

(27) J.-L. Marion a indiqué ce rapprochement dans « Fragments sur l'idole et l'icône » dans *Revue de métaphysique et de morale*, 1979, p. 433-445, particulièrement p. 443. -

Christoph von Schönborn, né à Skalken (Tchécoslovaquie) en 1945 ; entré dans l'ordre dominicain en 1963 ; prêtre en 1970 ; docteur en théologie en 1974 (Paris). Professeur de théologie dogmatique à l'Université de Fribourg (Suisse). Membre de la commission théologique internationale. Publications : *Sophrone de Jérusalem (Vie monastique et confession dogmatique)*, Paris, 1972 ; *L'icône du Christ (Fondements dogmatiques)*, Fribourg, 1978.

Rodolfo BALZAROTTI

La crise de l'art

Depuis la « révolution » du début du siècle, l'art oscille entre l'abstraction et l'hyperréalisme. L'artiste ne semble s'être libéré des pesanteurs socio-culturelles que pour devenir l'esclave de son intellectualité. La gratuité est alors pervertie en tyrannie du hasard et de l'absurde, ou en technique ésotérique. L'artiste souffre de sa solitude et ne peut qu'exceptionnellement faire sentir la saveur du réel et de l'être

UNE réflexion sur les deux catégories de la liberté et de la gratuité nous placera immédiatement au cœur des problèmes de l'art contemporain, et, comme nous le verrons, dans le vif de ses contradictions. L'accent mis sur la *liberté* comme condition première pour « faire de l'art » est certainement un trait typiquement moderne. On en voit toutes les conséquences si on se reporte à la grande « révolution » des années 1910, telle que la décrit un de ses protagonistes : « *Le monde de l'art s'est de plus en plus détaché du monde de la nature... La peinture abstraite abandonne la « peau » de la nature, mais pas ses lois... La peinture abstraite est plus large, plus libre et plus riche de contenu que la peinture objective... Ce regard (de l'art) passe à travers l'enveloppe, à travers la "forme" extérieure, pénétrant jusqu'à l'intime des choses et il nous fait percevoir, par tous nos sens leur pulsion intime... Ainsi frémit la matière "morte". Et plus encore : les voix intérieures de chaque chose ne se font pas entendre isolément, mais toutes ensemble – c'est l'harmonie des sphères" » (1).*

Ces fragments, que nous tirons des écrits de Kandinsky, malgré leur ton mystique et ardent et malgré leur référence à l'« harmonie des sphères » platonicienne, représentent le manifeste le plus significatif de l'art contemporain. Ils sont l'annonce d'une libération sans précédent : il s'agit, d'un bond, d'amener l'art, situé au niveau de la nature, à se conformer aux lois profondes du cosmos. Une telle « libération » suppose toutefois que l'on « saute » la médiation des formes extérieures des choses, considérées comme appartenant à un monde déchu et désormais inutilisable pour l'« imitation » (*mimesis*) que réalise l'art. En effet, si on analyse attentivement les textes cités, on a l'impression que le mot « forme » y reçoit des connotations presque

(1) Wassily Kandinsky : « Ueber die Formfrage », paru dans la *Blaue Reiter*, Munich, 1912, et cité dans W. Hess, *Les problèmes de la peinture moderne*, Milan, 1953, p. 121-122.

exclusivement négatives. On y trouve plutôt un penchant net pour les métaphores musicales, et tout converge vers une « pulsion » insaisissable.

La réalité est – et Kandinsky le déclare ouvertement – que l'art s'est désormais totalement retiré de la nature pour se transférer dans le domaine de l'esprit, où il trouve une liberté jamais vue. Un tel mouvement confirme exactement la thèse hégélienne du siècle précédent (2), sur l'art – et sur la peinture en particulier. S'étant transféré (définitivement ?) dans le domaine du sujet; de l'« esprit », l'art se voit cependant soumis sans ménagement à ses lois dialectiques et déchiré par ses polarités dissolvantes. L'équilibre entre forme et représentation – qui semblait être le présupposé de toute forme artistique valable – se trouve rompu, comme l'affirme le même Kandinsky dans un autre passage qui constitue peut-être la plus importante synthèse des problèmes de l'art contemporain (3).

Nous verrons comment cette rupture d'équilibre, qui semble le résultat de la libération dont nous parlions, aboutit en fait à la contredire au moment où précisément on voudrait tirer toutes les conséquences des prémisses.

Le « réalisme intégral », l' « abstraction totale »

Si l'art contemporain doit « incarner le spirituel devenu révélation » (4), comme le soutient Kandinsky, il ne peut le faire authentiquement que sous deux formes extrêmes : l'« abstraction totale » et le « réalisme intégral ».

Par « réalisme intégral » (ou « hyperréalisme »), il faut entendre la présentation de l'objet au degré minimum – on pourrait dire au « degré zéro – d' « *artisticité* ». On tombe sous le règne du pur *non-moi* », de la « *matière morte* », prise dans sa dimension de simple « *chosalité* », libérée de toute fonctionnalité et de toute signification habituelle. C'est le règne de la non-forme, si par forme on doit entendre ce halo de splendeur, cette « *apparition* » dans laquelle s'offre la présence de tout objet. Ce halo, cette *aura* que les impressionnistes avaient cherché à isoler et à capturer dans leur cage coloriste dans la dernière défense d'une beauté naturelle désormais blessée par l'avancée de la société technicienne – , voilà qu'ils se sont déchirés comme le voile de la Maya pour laisser voir la présence nue des objets, enveloppée par l' « *anti-aura* » (5) du néant, de l'absurde, qui est le frisson avec lequel l'esprit s'ausculte encore lui-même, après s'être transformé totalement (presque magiquement) en son opposé : « *Ainsi la matière morte est esprit vivant* » (6). Comme exemples de cette première voie indiquée par Kandinsky, on peut donner les expériences de « *prélèvement* » (7) de la réalité extérieure effectué

(2) G.-F. Hegel, *Esthétique*, trad. it., Turin, 1967, p. 897 s.

(3) W. Kandinsky, *loc. cit.*

(4) *Ibid.*

(5) Sur la perte de l'aura dans l'art contemporain, cf. W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. it., Turin, 1967.

(6) W. Kandinsky, *loc. cit.*

(7) F. Menna, *La ligne analytique de l'art moderne*, Turin, 1975, p. 37-43 et *passim*.

par le cubisme dans sa phase dite « synthétique » et surtout l'expédient du *ready-made*, depuis le fameux porte-bouteilles de Marcel Duchamp jusqu'au très récent Nouveau Dadaïsme.

La seconde alternative est celle de l'abstraction totale : si, dans l'« *artisticité réduite au minimum* », c'est-à-dire dans le grand réalisme, l'on doit reconnaître l'« *abstrait le plus authentique* », inversement « *dans l'objectif réduit au minimum, dans l'abstraction, on doit reconnaître le réel le plus authentique* » (8). Si l'art veut se poser comme tel, il doit le faire radicalement dans un renoncement total à l'objet. S'il doit pencher du côté de la forme et de la couleur, il doit s'agir de la forme et de la couleur dans toute leur *pureté*. Une fois la réalité objective mise comme entre parenthèses (*epochè*), l'art se replie sur lui-même et sur les éléments qui le constituent et il produit quelque chose qui est une matérialisation de la pure « force » de l'esprit. Le refus de l'illusion et de l'illusionnisme conduit l'art à une totale adéquation avec lui-même, pour reposer dans l'intimité de ses procédés propres jusqu'à se produire comme *objet* totalement autosignifiant. C'est pourquoi l'art « abstrait » pourra tout aussi légitimement se dire « concret », si on s'en tient à la pure étymologie du terme. C'est ainsi que trouve sa pleine signification l'expression de Kandinsky selon laquelle c'est dans l'art abstrait que s'offrirait « *le réel le plus authentique* ».

L'on peut facilement reconnaître dans cette seconde perspective ce que l'on a appelé « *la ligne analytique* » (9) de l'art contemporain, celle qui comprend les tendances de suprématisme, du constructivisme et qui trouve sa formulation peut-être la plus systématique chez Mondrian et dans le néoplasticisme. Il est clair que, s'il se pose comme équivalent absolu et parfait de la réalité - c'est-à-dire comme la réalité elle-même -, ou comme objet plein et achevé, non gouverné par des finalités extrinsèques, l'art ne pourra qu'entretenir un rapport problématique et aporétique avec la « réalité-réelle ». Celle-ci ressemble plus alors à une prolifération et à une démultiplication cancéreuse de l'organisme naturel qu'à un prolongement harmonieux de celui-ci, comme on l'entendait dans la théorie classique de l'imitation de la nature. Mais il y a là aussi cette démesure (*hybris*) par laquelle l'art se libère de tout sens et de toute signification *a priori*, de tout, « donné », soit dans la matérialité des objets, soit dans la pure, algèbre et dans la rythmique de l'esprit. Et cette démesure conduit finalement l'art à sa propre autonégation (10). On voit s'ébaucher ici une antinomie fondamentale de l'art contemporain sur lequel il est opportun de s'arrêter un peu.

Autonomie, hétéronomie, « mort de l'art »

« *L'infinité manifeste de ce qui est devenu possible ne compense pas la perte de ce qu'on pouvait faire de manière non réfléchie et sans problèmes... En de nombreuses dimensions l'élargissement des possibilités de l'art se révèle*

(8) W. Kandinsky, *loc. cit.*

(9) F. Menna, *op. cit.* – Du reste, dans ce qu'on appelle la « *ligne analytique* » sont inscrites les expériences du *ready-made* et de tout ce qu'on a défini comme « *grand réalisme* »

(10) Sur ce point, voir les analyses définitives de Hans Sedlmayr, *La mort de la lumière*, trad. It., Milan, 1970, dans le chapitre intitulé précisément « La grande réalité et le grand abstractionnisme », p. 147-161.

comme un rétrécissement. Les artistes, au lieu de se réjouir du royaume de liberté récemment conquis, se mirent immédiatement à la recherche d'un prétendu ordre. En fait, l'œuvre d'art restant toujours un fait particulier, la liberté absolue qu'elle représente entre en continuelle contradiction avec l'état permanent de non-liberté qui règne dans le tout » (11). Ces mots, qui ouvrent les écrits sur l'Esthétique d'Adorno, embrassent toute l'ampleur du problème. En effet, il n'y a pas de doute que la libération de l'art par rapport à la représentation objective a été en quelque sorte préparée par l'émancipation de l'art et des artistes cherchant à échapper aux multiples obligations et prescriptions pesant sur eux depuis le début des temps modernes. Cette libération, en somme, a suivi le déclin des fonctions sociales des arts qui, dans une société hiérarchiquement constituée, étaient exercées très naturellement par les artistes et avec un minimum de contradictions.

Au-delà de ces deux émancipations, il y en a une troisième qui est la fin de l'intégration des différents arts entre eux (intégration de la peinture et de la sculpture dans l'architecture, importance du « sujet » du thème « littéraire » dans la peinture, valeur symboliquement représentative de l'architecture à travers les styles et les typologies, etc.). Sur ces aspects nouveaux, Sedlmayr a fourni des analyses historiques et culturelles d'une rare pertinence : dans cet « *écartement* » des différentes formes artistiques, chacune a cherché à poursuivre un idéal propre de « pureté » (architecture « pure », peinture « pure »), dans lequel est contenu le germe de l'abstraction (12).

Entre-temps, l'autonomie de l'art avait été sanctionnée par la pensée moderne. Mais non sans une insoluble ambivalence. Si en effet, avec Kant et Schiller, on reconnaît l'autonomie de l'art ou mieux du moment esthétique, comme « *finalité sans but* », immédiatement après, avec Hegel, un tel moment se voit inséré dans une spirale dialectique qui s'achève fatalement avec « *la mort de l'art* ». Et de fait, durant ces cent cinquante dernières années, l'art a vécu comme dans une sorte de parenthèse, oscillant entre le moment de son émancipation et de sa prise d'autonomie et celui de sa dissolution. Ou plutôt, les deux moments se sont révélés progressivement dans leur substantielle solidarité : le principe de l'autonomie et de la liberté s'est révélé être aussi celui qui, en opposant et liant en même temps l'art à son opposé, à savoir le fond opaque inesthétique de la réalité, le rend perpétuellement « *anxieux* » (13) et incertain sur sa nature et ses fins. En certains moments cruciaux de la culture contemporaine, un tel conflit entre autonomie et hétéronomie a pris le caractère d'une véritable péripétie tragique : l'histoire de Rimbaud, qui se voulut d'abord Voyant et qui finit sa vie comme trafiquant d'armes dans l'enfer du Harrar, est, à cet égard, profondément révélatrice.

C'est un fait qu'une impulsion irrésistible pousse continuellement l'art contemporain à sortir de lui-même pour se retrouver et se confirmer lui-même dans un perpétuel mouvement oscillatoire. Cette incertitude oscillante a poussé très vite les artistes à entrer dans les territoires de la folie (de Van Gogh jusqu'à l'art brut de Dubuffet), du folklore primitif et extraeuropéen (de Gauguin aux sculptures nègres

(8) Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. It., Turin, 1975, p. 3.

(9) H. Sedlmayr, *La révolution de l'art moderne*, trad. it., Milan, 1964.

(10) Nous employons ce mot dans le sens que lui donne H. Rosenberg dans *L'objet anxieux*, Milan, 1967.

des cubistes), dans ceux de l'inconscient freudien (les surréalistes) et de la psychologie de l'enfant (Klee), comme pour forcer et mettre continuellement en péril un critère esthétique qui, à chaque évolution, risquait d'être trop limité et donc insuffisant pour garantir à l'art son bon droit à l'autonomie.

Il est du reste vrai que même les artistes qui ont poursuivi avec le plus de cohérence l'idéal de pureté de l'art n'ont pas manqué de vouloir donner des justifications extraesthétiques à leur recherche : c'est le cas de Mondrian, nourri de théosophie et de pythagorisme, qui rêvait d'une grande « *révolution de l'esprit* » grâce à l'avènement d'un nouveau langage universel par le néoplasticisme. En attendant, le principe de l'autonomie, même s'il a été malmené pour devenir finalement désuet, n'a jamais été révoqué : « *Indubitablement son autonomie (celle de l'art) reste irrévocable. On a vu échouer toutes les tentatives pour redonner à l'art, par le biais d'une fonction sociale, ce dont l'art lui-même doute ou ce sur quoi il exprime un doute* » (14).

La « *dé-définition* » de l'art

Si l'art, après Hegel, n'est pas mort mais a continué à porter la mort inscrite en lui comme une perpétuelle interrogation sur lui-même, qui rebondit d'une oeuvre à l'autre et d'une génération d'artistes à l'autre, comment pourrait-on caractériser une semblable situation ?

Harold Rosenberg, à ce propos, a parlé d'un processus de « *dé-définition* » (15) auquel serait soumis l'art contemporain. A cause de l'impossibilité de définir un type de canon, et étant donné sa totale indétermination, l'objet d'art, selon Rosenberg, serait devenu un « *objet anxieux* », portant en lui les traits névrotiques de notre temps (16). La limite entre l'oeuvre d'art et la mystification devient très incertaine, et toutes deux semblent destinées à vivre en étroite contiguïté jusqu'à une contamination réciproque : le « *kitsch* », l'objet de mauvais goût ou la banalité standardisée peuvent aujourd'hui servir de support aux expériences esthétiques les plus sophistiquées.

Par ailleurs, la « *dé-définition* » est un processus dans lequel se dissolvent les figures de l'artiste d'une part et de l'oeuvre d'art d'autre part, en un élément nouveau qui est le « *procédé expérimental* ». C'est une évolution de notre époque, même si, de façon implicite, on le perçoit dans les oeuvres d'avant-garde du début du siècle. Celles-ci avaient une orientation marquée vers le construit, en tant qu'elles soulignaient le caractère élaboré, « concret de l'oeuvre d'art, au moment où celle-ci renonçait à toute prise analogique sur le réel. L'art, l'oeuvre d'art, devenaient alors la manifestation de son propre processus constructif. Or, à partir des années trente et de façon plus évidente dans les années quarante et cinquante, les nouveaux courants de l'art - surtout le surréalisme, mais également le vaste phénomène de l'informel avec l'important épisode de l'*Action Painting* — ont manifesté une tendance apparemment opposée qui n'a pas manqué de se répercuter même sur les vingt années qui ont suivi.

(14) Th.-W. Adorno, *op. cit.*, p. 3.

(15) H. Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, trad. it., Milan, 1977 (2).

(16) *Ibid.*, p. 10.

Ce qui frappe, c'est l'accent qu'on met maintenant sur les valeurs d'imprévu, d'aléatoire, sur le refus de la préméditation et du projet, en même temps qu'on abandonne le géométrisme et le mathématisme. A l'opposé, on a une violente réaffirmation des droits de la « matière », présentée dans sa pleine « actualité » à l'intérieur de l'oeuvre. Et puis on voit se dissoudre les frontières habituelles à l'intérieur desquelles l'objet – « oeuvre d'art » paraissait, encore exister sans problème. C'est par exemple la coalescence réalisée dans l'*Action Painting* entre matière, couleur, geste, signe et forme, qui a contribué à dissoudre les éléments traditionnels de l'*ars*, beaucoup plus que ne l'avait fait l'avant-garde des débuts du siècle, restée le plus souvent attachée aux éléments traditionnels du dessin, de la couleur, de la surface peinte et de la composition.

C'est précisément cet aspect que Rosenberg a voulu définir en parlant même de « *dé-esthétisation* » (17) (la prolifération des termes privatifs est par elle-même un symptôme) : il s'agit de l'intégration de plus en plus large, à l'intérieur du « faire » artistique, d'éléments et de procédés dépourvus de finalité esthétique explicite, avec un penchant pour le fortuit, l'aléatoire, l'informe, ou pour tout ce qui par nature excède les dimensions traditionnelles de la toile, du chevalet et de l'atelier : *land art*, *body art*, etc. Par rapport à l'abstraction du début du siècle, on pourrait en un certain sens parler d'un « retour dans le monde », étant donné qu'aujourd'hui l'art semble vouloir intervenir sur le réel, s'y mêler et même le modifier. Toutefois, même dans ces nouvelles directions, on voit réaffirmer les prémisses de l'art contemporain. Le recours à l'aléatoire, au fortuit, au non-prémédité confirmerait le caractère constructif ou processuel de l'art dont nous parlions précédemment, et même il le radicaliserait. C'est encore Adorno qui a observé comment : « *C'est avec raison qu'on a constaté la convergence de l'oeuvre d'art intégralement technique, totalement fabriquée avec l'oeuvre d'art absolument fortuite, et en vérité, ce qui, apparemment, n'est pas "élaboré" l'est en fait tout autant* » (18).

Par ailleurs, en ce qui concerne ce qu'on a appelé la « *dé-esthétisation* », c'est-à-dire cette négation explicite de l'intention esthétique commune aux courants artistiques les plus récents, le recours aux matériaux inesthétiques et « bruts », ou bien l'immersion dans la réalité avec le *happening* ou les différents types de *performance*, ne réussit pas à cacher l'intention esthétique. Et même celle-ci devient l'unique et ultime critère d'esthéticité, comme s'il ne restait à l'artiste qu'à prendre un objet quelconque - mettons une chaise - , en lui appliquant l'étiquette invisible : « Ceci est une oeuvre d'art », ou bien : « Ceci veut être une oeuvre d'art ».

De cela, on peut déduire que l'impulsion à se nier soi-même, comme à nier toute continuité de tradition et à procéder par « *à-coups successifs* » (Adorno), est quelque chose d'inhérent à l'art contemporain, à cause de ce ver intellectualiste qui le ronge (la convergence entre art et critique annoncée par les romantiques), quand l'intelligence, au lieu de descendre, de « s'incarner » dans les choses de la matière, s'oppose à elle dialectiquement ou reste au-dessus d'elles comme une exigence extrinsèque.

(17) *Ibid.*, p. 25-34.

(18) Th.-W. Adorno, *op. cit.*, p. 39.

C'est une situation fort bien décrite par Rosemberg : selon lui, les nouvelles manifestations artistiques ont de plus en plus besoin d'une corrélation verbale de concepts « *L'art est le produit d'un cérémonial, et négliger sa structure intellectuelle pour le réduire à ses éléments physiques est un geste barbare... L'œuvre est la cristallisation d'un moment de ce débat incessant sur la nature de l'art* » (19). On voit bien alors que le style de pensée moderne, analytico-scientifique ou critico-dialectique, est (au contraire de la pensée métaphysique traditionnelle) une pensée an-iconique, sinon résolument anti-iconique : le monde des phénomènes, plus qu'une apparition de... ou une révélation de..., est un matériau à organiser ou à ordonner (20) ; ou bien, il est éruption (et cela de manière idiosyncratique) de pulsions « profondes ». Dans ce second cas cependant, il régresse, de signe ou symbole qu'il était, au niveau du symptôme dont la profondeur se révèle chargée d'ambiguïté. En effet, quand l'art moderne semble retourner aux modes de l'allégorie – et l'on constate quelque chose de ce genre dans le surréalisme –, il n'est plus l'allégorie d'un sens, mais d'un non-sens, ou de l'absurde (21).

Gratuité et aliénation

Le discours que nous avons tenu jusqu'ici nous permet enfin d'introduire le second thème que nous avons suggéré, celui de la « gratuité ». Il est d'abord clair que cette catégorie de la « gratuités se relie étroitement à celle de la liberté et qu'en un certain sens, elle l'exclut et l'éclaire. Dans les deux cas, il s'agit de comprendre le rapport complexe et contradictoire de l'art avec son « autre ». En effet, dans le domaine spécifique de l'art, le concept de gratuité pose la question de l'adéquation du « faire artistique » par rapport à l'objet, à la matière. Le gratuit appelle l'idée d'un « saut », d'un changement de niveau, d'une inadéquation de départ, heureusement et presque miraculeusement dépassée dans l'œuvre réussie quand il apparaît clairement qu'il y a en elle *plus* que ce que son auteur était en mesure de prévoir consciemment.

Même dans les époques où l'art était fondamentalement placé dans la sphère de la *technè*, il y avait obligatoirement invocation à la muse qui inspire, surtout quand la matière à traiter était particulièrement ardue et élevée. De la même façon, les idées de « grâce », de « gracieux » comme conciliation miraculeuse de la liberté et de la nécessité, ou encore le « je-ne-sais-quoi » par lequel une certaine nuance de couleur remplit de vie les formes bien proportionnées, étaient autant de variantes d'une même réalité : ce *quid* non analysable, irréductible, dont parlent les esthéticiens d'origine idéaliste, par exemple, avec les concepts d'« *Intuition lyrique* », de « *synthèse de forme et de contenu* » ou de « *synthèse d'intuition et d'expression* ». L'attention parfois excessive portée par de tels esthéticiens sur ces notions laisse clairement voir comment la dimension du gratuit a fini par être presque totalement « séquestrée » dans la sphère de l'art jusqu'à en devenir la « *différence spécifique* ». C'est dans cette mesure cependant que la dimension de la

(19) H. Rosemberg, *op. cit.*, p. 53.

(20) Cf. H.-U. von Balthasar, *Herrlichkeit*, trad. it., *Gloria*, vol. 5 : *Dans les espaces de la métaphysique : l'époque moderne*, en particulier le chapitre intitulé : « L'esthétique comme science », p. 536 et *passim*.

(21) H. Sedlmayr, *op. cit.*, chapitre intitulé . Sur le sous- et le surréalisme : Breton ou Plotin ».

gratuité n'est plus inhérente au phénomène en tant que déploiement libre et « gracieux » d'une présence, mais rentre au contraire dans le domaine de la créativité et de la spontanéité de l'esprit, risquant ainsi de tomber sous la juridiction de la psychologie et par exemple d'une psychologie du « *génie poétique* ».

Une fois ce pas franchi, il est difficile de ne pas aller encore plus loin, jusqu'à ce que la dimension du gratuit ne soit plus qu'une notion purement formelle et fonctionnelle. L'idée antique d'« *inspiration* », par laquelle on traduisait l'expérience d'un « impondérable A, trouve aujourd'hui des succédanés dans l'attitude dite « *expérimentale* » des arts contemporains. Mais dans ce cas, la marge d'indétermination, d'imprévu, perd son épaisseur de transcendance, se confondant, le cas échéant, avec les dynamiques de la science. Comme nous l'avons déjà expliqué, c'est la nature constructiviste de l'art contemporain comme « *organisation consciente des matériaux* » (Adorno) qui prescrit ceci : « *Le concept de construction... a toujours impliqué le primat des procédés constructifs sur l'imagination subjective... Le sujet a pris conscience de la perte de puissance qui lui vient de la technologie qu'il avait lui-même libérée et il l'a érigée en programme; peut-être par désir inconscient de maîtriser l'hétéronomie menaçante en l'intégrant dans l'instant subjectif du point de départ et en la faisant devenir un moment du processus productif* » (22). Mais ici, l'autonomie esthétique gagne encore la partie, car le principe reste valable selon lequel « *le sujet doit conserver sa puissance esthétique s'il reste maître de lui tout en s'abandonnant à l'hétéronomie, ou bien si par cet acte il ratifie sa propre démission* » (23). En somme, sur ce point aussi, l'art est soumis à la dialectique par laquelle le sujet, sous sa prétention à reprendre possession de lui-même, s'aliène dans ses propres productions.

La gratuité qui est une « bonne » aliénation, dans le divin, dans le surhumain, fait place à un gratuit qui est une « mauvaise » aliénation due à l'impersonnalité des procédés techniques, rachetés seulement par la conscience ironique du sujet qui, une fois encore, s'élève au-dessus du donné préconstitué. L'exemple le plus typique est offert par Picasso et par son procédé créatif comme « *somme de destruction* » (24), en sorte qu'à la fin, toute trace de l'idée initiale est effacée. Il s'agit là d'un procédé purement négatif, qui fait que l'accomplissement de l'œuvre est un événement tout à fait fortuit, confirmant la célèbre boutade de l'artiste : « *Moi, je ne cherche pas, je trouve* ». Nous avons ici une parfaite synthèse de la suprême naïveté et de la science la plus raffinée.

Les voies « non optiques »

Si le gratuit, totalement transféré dans la sphère du sujet et référé à sa productivité intrinsèque, peut ne plus être qu'ironie d'un jeu, d'une gratuité nihiliste pour, à la fin, se perdre dans le hasard scientifiquement géré, il reste que le hasard

(22) Th.-W. Adorno, *op. cit.*, p. 35-36.

(23) Dans W. Hess, *op. cit.*, p. 74.

(24) *Ibid.*, p. 23-24.

ouvre à l'art la possibilité d'une ouverture sur l'autre, d'une occasion de se conformer à lui, trouvant ainsi une valeur et un sens.

En effet, si l'œuvre, comme terme objectif de l'activité artistique, garde encore un sens *et n'est pas* que l'application d'une poétique entièrement a priori, ou bien si elle ne se dissout pas dans l'éphémère du comportement, c'est parce qu'on attend que, dans sa constitution objective, elle dépasse la conscience de l'artiste et que, dans le « plus », elle révèle non seulement un retrait du *moi*, mais aussi quelque chose de cette réalité « en soi » à laquelle il semble aujourd'hui impossible d'accéder par voie directe. Toute la poétique contemporaine, même quand elle a un penchant pour l'abstraction totale – ; on l'a vu aussi dans le texte cité plus haut de Kandinsky – , ne refuse pas à l'art un certain caractère représentatif et une certaine référentialité.

Ce point est fondamental et nous oblige à remonter aux racines mêmes de l'art contemporain. Un témoignage de Cézanne vient confirmer cela : Il est tiré des *Conversations* recueillies par Joachim Gasquet : « *L'art est une harmonie parallèle à la nature. L'artiste lui est parallèle s'il n'intervient pas volontairement. Comprenez-moi bien. Toute sa volonté doit être silence ; il doit faire taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, faire silence, être un écho parfait... La nature vue, la nature sentie, celle qui est là (il montrait la plaine verte et bleue), celle qui est ici... (il se frappait le front),... doivent s'amalgamer pour durer, pour vivre d'une vie moitié humaine, moitié divine, la vie de l'art... Le paysage se reflète, s'humanise, se pense en moi. Je l'objective, je le projette et je le fixe sur ma toile... Peut-être vais-je bafouiller, mais il me semble que je serai la conscience subjective de ce paysage comme ma toile en sera la conscience objective. Ma toile et le paysage, l'une et l'autre sont en dehors de moi, mais alors que le second (le paysage) est chaotique, fuyant, confus, sans vie logique, la première est permanente, catégorisée ; elle participe au drame des idées » (25).*

Qu'est-ce qui frappe dans ce passage ? D'abord la façon dont l'artiste se met *en* relation avec la réalité. Il cherche la « nature », mais en dehors de toutes les significations et de toutes les hiérarchies de valeurs que la tradition lui a assigné. Tout élément « littéraire », jugé académique et conventionnel, est supprimé. C'est la « table rase » déjà annoncée par les impressionnistes. On assiste alors à une régression vers une voie purement « optique », dans la mise à l'écart de toute pensée et volonté – et à un retour aux pures apparences, à la « pure visibilité », pourrait-on dire avec les esthétiques du début du XX^e siècle. Mais dans ce processus, il y a un double mouvement : le retour au chaos, au monde réduit à un fourmillement d'apparences, et en même temps, la redécouverte d'un ordre de valeur grâce au sujet « transcendantalisé » sur la toile. Entre ces deux moments, il y a effectivement un hiatus, un *saut*, une sorte de *pari* dans lequel l'artiste risque une *image* du monde. Mais il le fait pour ainsi dire en tournant le dos au monde. On peut dire que pour lui ce n'est plus la toile qui est une fenêtre ouverte sur le monde, mais le monde qui est une fenêtre ouverte sur la toile (situation représentée dans un tableau célèbre de Magritte).

(25) *Ibid.*, p. 118-119.

L'importance de ce témoignage de Cézanne, c'est qu'on peut y lire les deux grandes lignes de force de l'art du XX^e siècle dont on a parlé plus haut : le moment du retour au chaos et à la matière informe, de l'abolition de la conscience et de la volonté « normales », et par ailleurs le moment constructif, rationnel, mais livré à une conscience en quelque sorte suprasubjective, et qui n'est rendu possible que par l'objectivité de la toile. En un certain sens, on cherche à établir un court-circuit entre un subconscient prélogique et un supraconscient supralogique.

Cette dynamique est exprimée de façon encore plus explicite par un texte de Klee où la terminologie « kantienne » de Cézanne est remplacée par une terminologie vaguement spirite ou occultiste : « *L'objet s'étend au-delà de son apparence de phénomène, à cause de la conscience que nous avons que les choses sont plus que n'en laissent voir leur aspect extérieur. Les expériences ainsi faites mettent le Moi en mesure de conclure en rejoignant l'intériorité des choses et leur appréhension de façon instinctive... C'est par ici que passent les voies qui amènent à une fusion de l'objet, amenant le Moi à avoir avec l'objet un rapport de résonance qui va au-delà des bases optiques.* » On peut alors distinguer deux voies : « 1) *La voie non optique issue de la commune racine tellurique qui, dans le Moi, monte d'en-bas pour atteindre la totalité de l'univers.* 2) *La voie non optique de la communauté cosmique qui vient d'en-haut* » (26).

ON trouve donc ici, formulées de façon beaucoup plus explicite, les deux lignes de force de l'art contemporain qu'on a évoquées pour commencer. Ce dont il est ici question, c'est de cette mystérieuse médiation entre deux profondeurs, par laquelle l'artiste, dans sa fonction de tronc « passif » qui laisse circuler les sèves vitales, réalise le « *saut* », l'opération quasi magique et alchimique d'une saisie sur la totalité des choses, opérée sous la forme de l'art. Cette dynamique, du reste, trouve une autre formulation et une confirmation ultérieure dans les esthétiques du début du XX^e siècle : d'un côté, on a élaboré le concept de la « *pure visibilité* », et par ailleurs, grâce au concept complémentaire de 1'« *intuition* » (*Einführung*), on a précisément voulu indiquer ce « *saut* » par lequel le sujet attire l'objet dans sa propre sphère et inversement se place au cœur de l'objet.

C'est dans cette direction que les œuvres les plus authentiques de l'art moderne, en certains moments privilégiés, ont su rendre une certaine saveur de l'être, une certaine senteur de la richesse de sens du réel. Mais le plus souvent, ceci n'a été possible que dans une atmosphère d'ambiguïté et d'obscurité initiatique. Comme si, à chaque fois, chaque auteur et chaque œuvre devaient, par leurs propres forces, reconstruire depuis le commencement toute une image du monde, sans le secours d'une tradition et d'un style dans lesquels se situer. C'est pourquoi les formes se perdent dans l'énigme du chiffre et d'une écriture presque cabalistique, comme on le voit par exemple chez Klee qui, de ce point de vue, a fait école. C'est un symptôme

(26) C'est surtout J. Maritain qui a dénoncé les dangers qui menacent l'art moderne à partir du moment où il aspire à devenir une forme de connaissance « *supérieure* » en perdant les caractères précis de l'art. Cf. *L'intuition créatrice dans l'art et la poésie*. Sur le risque de *pythagorisme* » dans l'art moderne, cf. H.-U. von Balthasar, *op. cit.*, p. 535.

de la solitude profonde de l'artiste contemporain, sur lequel pèsent des tâches trop lourdes : coupé en même temps de la nature et de la tradition, il a également brisé les liens avec le sacré, avec le culte et avec la société, tout en étant en même temps obligé d'en assumer et d'en garder toutes les dimensions dans la sphère toujours précaire de sa propre autonomie.

De ceci résulte une autre oscillation très caractéristique, à partir de laquelle on pourrait peut-être hasarder une lecture historique d'une grande partie de l'art du XX^e siècle : la tendance à identifier de façon *immédiate* la *praxis* artistique à une forme de connaissance spirituelle « *supérieure* » (27), avec le risque de l'ésotérisme et de la régression magique qui, par la suite, chez les esprits les plus faibles, revient à ne plus compter que sur les procédés de l'art, mais cette fois-ci aspirés dans la sphère de l'hétéronomie technologique.

Rodolfo BALZAROTTI

(traduit de l'italien par Mireille, Beaup)

(titre original : • Sulla libertà e la gratuità dell'arte del Novecento .)

Rodolfo Balzarotti, né en 1944. Etudes à l'Université catholique du Sacré-Cœur de Milan. Collabore à différents périodiques comme critique littéraire et critique d'art. Co-auteur d'un essai, *William Congdon* (Jaca Book, 1969). Travaille actuellement au siège italien de la « Fondation pour une meilleure compréhension des Arts » avec Mario Cancelli (de l'Université de Bologne), dont les recherches et les suggestions ont été essentielles pour la rédaction de cet article.

Le dix-huitième ouvrage de la collection « Communio » (Fayard) est paru :

Jean-Luc MARION

Théologiques

DIEU

SANS L'ÊTRE

Hors-texte

Toute représentation conceptuelle de Dieu risque de sombrer dans l'idolâtrie, soit par la représentation négative de la « mort de Dieu », soit par la représentation positive proposée dans la métaphysique, quand elle pense Dieu comme κ étant suprême ».

Comment accéder à une pensée de Dieu qui ne soit ni illusoire, ni idolâtrique ? En quittant le domaine de la représentation, donc le domaine de l'être, pour accéder au domaine de l'amour, ou de la charité. Car, finalement, Dieu n'a peut-être pas à être, si c'est en aimant qu'il se révèle et si c'est à aimer qu'il se donne.

69,00 FF T. T.C., chez votre libraire

Guy BEDOUELLE

Le sacre du cinéma

Le cinéma ne montre pas ce qui se voit, il révèle ce qui ne se voit pas. D'où la possibilité de filmer la seconde naissance des hommes, la naissance selon l'esprit. Réflexions sur le livre récent d'H. Agel.

« **LE** cinéma, en tant que système symbolique se développant à travers la totalité du monde créé, est une des voies les plus riches pour nous mener au cœur du Mystère enclos dans l'épaisseur de la réalité...

Dans la mesure où le cinéma mobilise tout notre appareil audio-visuel et le convie à entrer en action pour percevoir plus profondément ce qui lui est présenté, il peut apparaître investi d'une fonction vraiment révélatrice. Et les grands maîtres de l'écran peuvent dès lors nous sembler, au sens le plus rigoureux du terme, des initiateurs. » C'est de cette manière qu'Henri Agel conclut une enquête qui l'a mené à confronter, avec une ambitieuse simplicité, l'œuvre cinématographique tout entière à une histoire comparée des religions et des mystiques (1).

Après tant de livres chargés de manifester que le cinéma a bien une âme, Henri Agel choisit une voie royale avec le thème de la nouvelle naissance. Alors qu'on en trouve des traces, des préparations, des traductions dans presque toutes les traditions religieuses, la doctrine de la régénération revêt pour les chrétiens des accents révélés par le secret manifesté à Nicodème. A l'étonnement de ce maître en Israël : « Comment un homme peut-il naître une fois qu'il est vieux ? », Jésus réaffirme : « En vérité, en vérité, je te le dis, à moins de naître d'eau et d'Esprit, nul ne peut entrer au Royaume de Dieu » (*Jean*, 3, 3-6).

CE thème si vaste et si riche peut tout couvrir du manteau de sa splendeur. Il fallait opérer un discernement entre l'accessoire et l'essentiel, entre le factice, ou le fallacieux, et l'authentique, ce que M. Agel entreprend avec fermeté. Quelle que soit leur beauté formelle, les films du premier cinéma soviétique sont trop au service d'une idéologie matérialiste, jusque dans leur panthéisme, pour libérer

(1) Henri Agel, **Cinéma et nouvelle naissance**. Paris, Albin Michel, 1981, 302 p. (citation, p. 279).

l'Esprit. A l'inverse, certains films comme *La montagne sacrée* de Jorodowski ou *Milarepa* de L. Cavani, lourdement et laborieusement « mystiques », ne sont qu'involontaires et malheureuses mystifications. La découverte ne pourra se faire qu'à la jointure du vrai et du beau, dans l'authenticité de l'art cinématographique.

Comme dans le récent *Stalker* de Tarkovsky, le voyageur doit savoir qu'il est invité à un long voyage et qu'il aura à accepter les détours, les épreuves et les fatigues. M. Agel sert de guide en nous proposant une démarche phénoménologique où alternent des analyses d'histoire des religions et des réminiscences littéraires, qui s'appuieront sur des méditations filmiques, si on peut ainsi parler.

En effet, la « nouvelle naissance » ne s'opère qu'au terme d'un cheminement initiatique, qu'après une quête qui ne se confond pas avec l'errance mais souvent s'en dégage comme le poème peut jaillir de l'écriture. Le western (qui n'est un genre mineur que pour ceux qui n'y perçoivent pas la rigueur de canons analogues à la tyrannie des règles du tragique classique) est le lieu privilégié de cette quête. Il implique la mobilisation des énergies, le danger d'où viendra le salut, le destin à surmonter. A l'état pur chez John Ford, le western reste véritablement odyssée chez John Huston ou chez Nicholas Ray et a su se métamorphoser dans le film « noir », sublimé encore récemment par Wim Wenders dans *Hammert*.

L'âme égarée, à la recherche de la conversion et de la renaissance, se heurtera comme dans *La flûte enchantée* aux épreuves qui deviennent crise, jugement et choix presque inévitablement douloureux. H. Agel évoque ici des films « groupés sous le signe d'une souffrance rédemptrice, tantôt (en) un graphisme dominé, un tragique distancé, tantôt (en) un frémissement non continu qui est, au sens le plus rigoureux du terme, celui de la compassion » (p. 67). Cette gravité sera la marque des grands films japonais (Mizogushi, Kurosawa), américains (Vidor par exemple). On la trouvera chez Bergman, chez Fellini, parfois comme un cri chez Pasolini.

Les cinéastes français semblent rarement attirés par le thème de la souffrance qui sauve, et les critiques encore moins nombreux à le reconnaître. Avec finesse, H. Agel le détecte dans le *Carrosse d'or*, étonnante étape d'un Renoir à l'itinéraire sinueux, dans la *Marquise d'O* de Rohmer ou dans le méconnu et singulier *Martin et Léa* d'Alain Cavalier.

La nouvelle naissance débouche sur une autre vie, ou plus exactement sur une vie transfigurée, celle qui mène de l'eros à l'agapé, qui donne un nouveau regard sur la création et l'intègre sans fusion ni confusion. Cette vie théologique – même si le mot n'est pas utilisé par M. Agel – est résumée par l'esprit d'enfance qui seul permet d'entrer une seconde fois dans le sein de sa mère (Jean 3, 4). Tel est le sens de l'exclamation que Shakespeare prête à Miranda dans *La tempête* : « *O brave new world* », mais aussi de la jubilation du *Cantique du printemps* de Milosz (cité p. 153) : « *Que le monde est beau, bien-aimée, que le monde est beau !* ».

Cette réconciliation avec le monde ne signifie pas pour autant que le combat contre le Mal soit définitivement achevé. Le témoin privilégié est ici Robert Bresson dans toute son oeuvre, mais particulièrement *Un condamné à mort s'est échappé*, qui porte en sous-titre la suite du discours à Nicodème : « Le vent souffle où il veut » (Jean 3, 8) : « *L'évasion de Fontaine... est simplement, aux yeux du cinéaste, et*

aux nôtres si nous avons été attentifs, le produit d'une intervention des pouvoirs créateurs, libérateurs et rédempteurs de l'Esprit Saint (p. 261).

ON le voit, Henri Agel, par ce livre d'une grande richesse dont le foisonnement fait parfois peur, ne craint pas de s'engager dans une réflexion théologique. Par ce déchiffrement, il éclaire bien des films de réalisateurs méconnus, oubliés ou, pire, banalisés : ainsi fait-il redécouvrir Frank Borzage, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Jean Grémillon, Carl Dreyer, Jean Cocteau et l'immense Rossellini. Il y a une étonnante page sur l'aura spirituelle de Greta Garbo, qui est peut-être le sens ultime de sa séduction. Comme dans toute anthologie, on regrettera de ne pas rencontrer tel film favori, telle oeuvre chérie le problème n'est pas là puisqu'il apprend à les reconnaître par soi-même.

Sans aucun souci d'une récupération des oeuvres qui seraient foncièrement étrangères à une démarche spirituelle, sans le syncrétisme qu'on aurait pu craindre en raison de l'approche plurielle du phénomène religieux, Henri Agel, en cohérence avec ses livres précédents, confère au cinéma une sorte de fonction prophétique. Il nous enseigne son caractère sacré, dans la mesure et dans la mesure seulement, où il nous fait découvrir le cinéma comme porteur d'un sens, comme ouvert au regard du croyant, merveilleuse icône moderne, afin que « celui qui agit dans la vérité puisse venir à la lumière » (Jean 3, 21.).

Guy BEDOUELLE, o.p.

Guy Bedouelle, né en 1940, dominicain. Professeur à la Faculté de théologie de Fribourg (Suisse). Membre du bureau de rédaction de *Communio* en français. A publié sur l'anglicanisme, sur l'humanisme et la réforme. Dernier ouvrage paru : *Dominique ou la grâce de la Parole*, Paris, Fayard, 1982.

Envoyez-nous des adresses de personnes susceptibles de s'intéresser à Communio. Nous leur adresserons un spécimen gratuit.

Sayed Haider RAZA

Voir au-delà de savoir

L'expérience d'un peintre contemporain, enracinée dans la tradition spirituelle de l'Inde, confrontée à l'histoire de l'art et poursuivie dans une recherche non-figurative.

TOUTE question concernant l'art semble une indiscretion. En effet, il est difficile pour un peintre, dont le langage est celui de la forme et de la couleur, de décrire avec des mots la complexité de l'expression artistique. Ce phénomène reste mystérieux pour lui-même, surtout parce qu'il fait partie intégrante d'une activité où de puissants pouvoirs s'accumulent et opèrent en perpétuels rapports entre l'intelligence et les tendances latentes. La partie mentale qui détient la connaissance et le savoir n'est qu'un faible partenaire parmi l'ensemble des forces d'instinct et d'intuition, en pleine action au moment de la création. Les meilleures œuvres sont réalisées dans ce climat d'état second, et l'analyse consciente se fait au détriment de la bonne réalisation de l'œuvre.

La tâche devient encore plus difficile lorsqu'il s'agit du « sacré dans l'art. » La notion de « divin » est aussi inexplicable et le sens qu'on peut donner aux mots varie. Les critères de la raison exigent le témoignage, l'évidence, les preuves et une logique incisive. Toute constatation s'apparente à une formule arithmétique suivie de C.Q.F.D. Pourtant, il y a d'autres perceptions tangibles, directes et palpitantes, qu'il faudra aborder sans préjugé et avec une grande souplesse d'investigation. Certains aspects de l'expérience humaine sont familiers et peuvent être communiqués. Mais d'autres restent encore inconnus et appartiennent aux domaines obscurs où reposent mille énergies potentielles prêtes à se réveiller.

Dans l'Inde antique, la création artistique était considérée comme la manifestation du pouvoir divin. L'intuition était le moyen le plus élevé de l'esprit. Pour l'atteindre pleinement, il fallait d'abord faire l'apprentissage de la vie, du savoir et de la connaissance. Cette étude de base était indispensable pour toute recherche de vérité, aussi bien dans le domaine de l'esprit que dans l'expression artistique. Une discipline rigoureuse était imposée au départ tant pour la technique et la pratique que pour orienter la vision. Et ce n'était qu'un commencement. Une fois l'apprentissage terminé, il fallait revenir à soi et chercher sa propre vérité. Toute connaissance éclectique était mise en question. Cette période d'assimilation et d'effort personnel assidu était primordiale. Et puis un jour naissait la vérité. L'artiste commençait à voir avec une lumière intérieure. Les grands chefs-d'œuvre créés avec cette optique, dans cet état d'esprit, ne sont même pas signés, car l'auteur était la puissance supérieure, l'artiste n'étant qu'un exécutant.



S.H. RAZA : Bindu (Acrylique sur toile), 1981

L'histoire de l'art mondial démontre aussi que l'expression artistique atteignait la plénitude dans les périodes de croyance en la vérité d'une religion, en son dieu et en ses dogmes. L'oeuvre était la réalisation spirituelle d'une foi inébranlable. Les thèmes traités obéissent alors à une double exigence, celle de la doctrine religieuse et d'une parfaite connaissance plastique. Les créateurs sont émancipés, leur ferveur manifeste la transcendance propre à l'art. L'oeuvre est un acte de foi, un état d'exaltation, une plénitude.

Certes, il y a d'autres périodes de grandes expressions artistiques, dues à l'évolution perpétuelle de la pensée humaine ainsi qu'à la recherche plastique. L'art s'éloigne de l'absolu, tend vers un réalisme humain, subit maintes transformations, comme en témoigne l'art européen des derniers siècles depuis la Renaissance. Son retentissement est grand, car cette forme d'expression est plus accessible à la conscience générale universelle. L'artiste découvre la beauté du monde visible : le corps humain, les animaux et la nature sous toutes ses formes vers lesquelles les yeux sont braqués avec un nouveau pouvoir d'observation. Et puis il y a la grande découverte de la lumière chez les impressionnistes en France, dont l'évolution logique nous amène à Cézanne, aux cubistes, et finalement à la peinture abstraite.

Aujourd'hui, l'art vacille entre la toile blanche et l'hyperréalisme. C'est un phénomène propre à notre époque. Entre les deux extrêmes se situe une très importante recherche formelle dite « non-figurative. » Qu'on le veuille ou non, l'art contemporain pénètre notre vie, est présent partout, dans l'architecture, les meubles, les livres, les tissus, le cinéma, la télévision, dans les villes comme dans les campagnes. La photographie accentue la conscience de la réalité optique, et en même temps libère et stimule l'imaginaire. On est désorienté par l'abondance d'images, de renseignements et de connaissances faciles. En plus, les préoccupations matérielles et les obligations quotidiennes laissent peu de temps à la réflexion pure, destinée à prendre conscience des valeurs réelles.

Le propre de l'art est de donner à voir pour donner à réfléchir. Avec le temps ou malgré le temps, l'artiste authentique reste en perpétuelle quête de la vérité. Il brûle toujours de la même ferveur, la même passion pour aller jusqu'au bout. Certes, le langage a évolué, les moyens d'expression aussi, le rythme s'est accéléré. Certaines forces génératrices sont remplacées par d'autres. Mais l'artiste reste en contact permanent avec les forces nouvelles qui lui sont contemporaines. Il a le discernement, le pouvoir de perception et la volonté d'un total épanouissement. Car rien n'est changé intrinsèquement dans le processus de l'art. Et apparemment tout semble nouveau, ce qui implique une nouvelle prise de conscience pour retrouver l'essentiel.

LE sacré dans l'art, c'est l'esprit qui l'anime. Un thème religieux traité sans ferveur ou peint sans connaissance plastique suffisante ne serait ni sacré ni de l'art. Par contre, un paysage (Greco, Bonnard), une chaise (Van Gogh), un visage (Georges Rouault) ou une toile abstraite (Rothko, Tapiès) peuvent contenir la flamme sacrée à l'état pur. L'art et la vie demeurent étroitement liés. Dans l'antiquité

où presque toute activité humaine était sacrement, les chemins étaient mieux tracés. En notre époque de science et de réalisme dialectique, remplie de confusions des valeurs, d'ambitions matérielles et humaines inutiles, un effort colossal est indispensable pour retrouver les racines.

L'art représente un espoir, à condition de se recueillir, en silence, au-delà du savoir.

Sayed Haider RAZA

Sayed Haider Raza, né en 1922 dans le Madhya Pradesh (Inde). Études à Bombay, puis aux Beaux-Arts à Paris (1950-1953). Prix de la Critique en 1956, invité à enseigner à l'Université de Berkeley en 1962, S.H. Raza vit à Paris et Gorbio (Alpes Maritimes) et est marié à l'artiste peintre Janine Mongillat. Ses œuvres sont exposées dans de nombreux pays d'Europe et d'Amérique du Nord, ainsi qu'en Inde.

**Les volumes de la collection « Communio » (Fayard)
sont disponibles chez votre libraire**

A défaut, dans les librairies où la revue est en dépôt : voir page 48.

Denys COUTAGNE

Ecrire sans péché mortel ? Julien Green

Pour écrire, faut-il sonder le péché ? Et l'écriture même, prométhéenne et futile à la fois, ne constitue-t-elle pas un péché ? Mais la grâce aussi se laisse écrire (et lire) – et d'abord dans la Bible.

Le piège diabolique

Les rapports touchants l'art et la foi apparaissent chez Julien Green sous une forme conflictuelle que peu d'écrivains ou d'artistes ont connus avec un tel paroxysme. L'œuvre, dont l'existence dépend de la réponse même que l'écrivain apporte au conflit, se développe autour de ce thème comme autour d'un noyau fondamental. Pour l'écrivain, il en va de son salut ou de sa perte. Le romancier pose le problème en des termes nets et sans équivoque. On pourrait résumer sa position à travers ce syllogisme : les romans sont des péchés et les saints n'écrivent pas de romans. Or, je veux être un saint, donc, je ne dois pas écrire de romans ; dans le cas où j'en écrirais, j'atteste que je ne suis pas un saint. Si nous identifions sainteté à salut, le romancier ne peut être que perdu.

Écoutons Green lui-même (16 février 1945) : «*Je pose la question sans pouvoir y répondre. L'indifférence religieuse donne au romancier une liberté plus grande. Quel scrupule l'arrêtera lors de la création du monde qu'il fait tenir dans les pages de son livre ?.. Un livre sans péché mortel ? Il faut être Péguy pour le faire et Péguy n'était pas romancier. Le vrai romancier ne domine pas son roman, il devient son roman et s'y plonge. Entre lui et ses personnages, la complicité est plus profonde même qu'il ne le croit et s'ils pèchent, il pêche de quelque manière. Je voudrais savoir si le fait d'écrire un roman est compatible avec l'état de grâce. A cette question je ne puis ni ne veux répondre*».

Reste alors au romancier à composer son œuvre de péché. Les réflexions se multiplient dans le *Journal* : «*La source du roman est impure*» (29 mars 1948). «*Tirez l'écrivain de son péché et il n'écrit plus. C'est là, j'en conviens, quelque chose d'horrible à formuler. Le péché est-il nécessaire à l'œuvre, qui osera dire cela ? Mais ôtez le péché et vous ôtez l'œuvre.* Le dilemme peut se résoudre par la suppression de l'une des références. D'une certaine manière, la première coulée romanesque de Green, (jusqu'à *Varouna*) se situe en dehors de ce conflit dans la mesure où la référence ecclésiale reste lointaine, quoique ces années voient vécues dans «*la*

nostalgie de la grâce ». Mais la tentation de ne plus écrire ne peut être évitée, à partir du moment où la question religieuse redevient explicitement prioritaire, et à partir du moment où la pratique ecclésiale devient effective.

Déjà, *Varouna* trahit ce conflit à l'intérieur de l'œuvre romanesque : la troisième partie de l'ouvrage se veut le journal d'une romancière, Jeanne, à qui le personnage principal interdit l'écriture romanesque. Ce phénomène se manifeste dans la sensation qu'éprouve Jeanne d'écrire des romans fabriqués : *e Tu t'es mentie, ma petite Jeanne. Ce livre que tu donnes à ton éditeur, rien ne t'obligeait à l'écrire. C'est le premier d'une série d'ouvrages fabriqués. Mais un jour viendra où tous ces mots, alignés sans art et sans conscience te donneront la nausée... je n'ai plus de talent* ». Mais Jeanne, loin de voir se dissoudre le personnage de son roman (Hélène Lombard), découvre sa présence dans sa propre vie, comme si cette vie devenait elle-même un roman. Jeanne, qui n'a pas la foi, fait l'expérience alors de la présence de Dieu, grâce à ce personnage. Si l'ouverture romanesque n'est pas possible, – je sais bien qu'Hélène s'achemine vers la lumière, et que le blanc n'est pas de ces couleurs dont le romancier puisse faire un très grand usage, – l'aventure spirituelle, elle, est possible : Jeanne se confie à son journal, *r qui prend peu à peu la place de son roman, et qui est son roman* *p* en ces termes : « *Oui, c'est moi, Hélène Lombard. Quand je m'assois à l'église près du gros pilier, je recule sans heurt de trois cent cinquante ans et c'est tout juste si je ne dis pas mes prières. Mensonge ! Je dis mes prières, je joins les mains... et je récite des paroles auxquelles je ne crois plus, mais dont la fraîcheur me fait du bien. Il n'est pas nécessaire de croire à l'existence de Marie pour lui dire qu'on la salue...* » Si *Varouna* reste un roman, il trahit les incertitudes de l'écrivain face à l'acte d'écrire. Quelques années plus tard, Green pense quitter la littérature. La question d'Hélène Lombard, personnage de roman, devient celle de l'auteur, qui va jusqu'à confier à son journal, le 13 novembre 1948 : « *Dans les ténèbres, ne sachant plus du tout ce qu'il veut de moi, mais consentant. S'il ne veut plus que j'écrive, je n'écrirai plus, quoique j'en souffle. De tout cela, je ne puis rien dire. Parfois le silence est demandé. Un silence profond, absolu* ». Le passage n'est pas de la vie au roman, mais du roman à la vie.

Cette crise permet surtout au romancier de sonder sa vocation d'écrivain, vocation qui ne se justifie pas au simple niveau d'un besoin psychologique d'écrire. Les romans sourdent d'un abîme insondable, et si les livres ne sont rien, qu'importe, le romancier est tenu d'écrire : « *Même si son livre n'est rien, ce livre doit être écrit et paradoxalement ce rien doit exister, car l'écrivain n'est créé que pour créer lui-même. Ce serait même un très grand péché que de ne pas écrire* » (20 février 1945). Voilà le romancier pris au piège, condamné par vocation divine à errer de personnage en personnage, comme Fabien dans *Si j'étais vous*, lequel obtient d'un subalterne de Satan la faculté de rentrer dans un autre, de s'identifier à lui jusqu'au crime. L'acte d'écrire est peut être obéissance à Dieu. L'écriture n'en est pas moins en connivence avec le péché, au point d'en être imprégnée.

Les porteurs de mauvaises nouvelles

Dans le conflit même de l'art et de la foi, la littérature n'est pas seule concernée. Plus qu'elle peut-être la peinture et la sculpture portent la trace satanique, et distillent un poison d'autant plus pernicieux qu'elles se présentent sous le masque de la beauté. Et qui nous dirait que la beauté n'est pas d'essence divine ? Le premier tableau que Green retient des visites qu'il fit

sous la conduite de sa mère au musée du Luxembourg est dû au pinceau de Lecomte de Noüy : « Les porteurs de mauvaises nouvelles ». « *Là se trouvait une toile qui retenait l'attention de ma mère parce que, disait-elle, on entrainait dans les sentiments de pharaon indigné qui venait de mettre lui-même à mort deux esclaves porteurs de fâcheuses nouvelles... Après onze ans je ne la revis plus, mais de six à onze ans, je fus amené devant elle à bien des reprises, et elle me ravagea. Le mot n'est pas trop fort. Ma vie n'eut peut-être pas été ce qu'elle fut sans cette toile* » (1). A cette découverte originelle, il faut associer encore celle des dessins de Gustave Doré, à propos de « L'enfer de Dante » dans lesquels l'enfant découvre « *l'effrayante magie de l'art* ».

Et l'enfant Green de s'emparer d'un crayon pour calquer l'un des corps, première tentation du *graphêin*. Le dessin en effet et l'écriture se situant dans la même coulée, Green passera de l'un à l'autre dans une continuité absolue. A quarante ans de distance, le même phénomène se reproduira. Le déclic magique qui libère l'écrivain pour composer *Moira* lui est donné par une visite qu'il fait de l'exposition David (2). La sculpture va participer largement de ce jugement, plus que la peinture même. Jamais elle n'est décrite en dehors de sa force émotionnelle dont l'origine est essentiellement érotique. A ce propos, Green fait l'aveu : « *Je cherchais l'éternel Olympe que je portais en moi depuis mon enfance* » (Pléiade, V, *Jeunesse*, p. 1348). L'une de ses premières impressions sculpturales lui est donnée au musée de Naples. Le jeune homme arrive à la statue remarquée de loin, un Narcisse (attribué à Phidias) : « *Elle me scandalisa. Le*

(1) Green rappellera à plusieurs reprises le souvenir de ces visites et le tableau prend une sorte de signification proprement symbolique, comme le fait remarquer Jacques Petit. Le titre même du tableau n'est pas sans signification, puisqu'il porte un message contraire à celui des « porteurs de la bonne nouvelle » que sont les évangélistes. Le tableau est évoqué dans *Terre Lointaine*, Pléiade, p. 960, 1123 ; le *Journal* y fait référence les 17 mai 1957, 2 janvier 1963, 1^{er} février 1963, 8 janvier 1968. De nouveau le souvenir en est noté dans le livre *Ce qu'il faut d'amour à l'homme*, p. 33. Il est à noter que le tableau montre au premier plan deux personnages tués par le pharaon. L'attention de Green se concentra sur les corps nus.

(2) *Moira* est la réponse à la crise que traverse Green, dont un des aspects est la remise en cause de l'art romanesque lui-même. Green adolescent passe du dessin à l'écriture. C'est le même geste et le même besoin. En 1948, l'Exposition David libère sa puissance créatrice retenue : « *Devant ces grandes toiles, j'ai cru sentir sur moi le souffle même du démon (30 juin 1948)* ». Pour la première fois, une œuvre romanesque de Green aborde alors de manière délibérée et, pourrait-on dire, de manière exclusive le problème de la foi chrétienne en corrélation avec la beauté charnelle et la fascination qu'un corps peut exercer. Joseph Day est un personnage davidien dont la foi protestante trahit un fanatisme religieux à la Wesley (volonté de sauver tous les autres auprès de lui, fanatisme du prédicateur...). Derrière le drame qui oppose Joseph à Moira, on pourrait lire le conflit même qui agite Green, à savoir le conflit de l'art et de la foi. Moira pourrait signifier l'art dans son côté arrogant, parfois choquant, toujours sensuel. La violence meurtrière de Joseph traduirait la fascination qu'exerce l'art enraciné dans la vie charnelle et sexuelle et cette volonté de le détruire. Green paraît écrire le roman de Moira avec férocité, comme s'il voulait, par l'écriture même, détruire son propre roman. A ce drame non apaisé répond la sérénité de *Chaque homme dans sa nuit*. Ici l'art, la beauté, la sensualité ne sont plus considérés comme devant être étouffés, mais sont acceptés d'emblée. Wilfred est un débauché. Le problème n'est pas d'écarter cet art, cette beauté ou cette sensualité, mais d'assister à l'œuvre de la grâce jusqu'à le reconnaissance d'un autre monde de paix et de lumière, qui nous est donné par celui-même dont la vie se révélait comme passion, désir.

mot n'est pas trop fort (3). Je lui trouvai d'abord quelque chose de monstrueux, puis d'une façon que je ne saurais décrire, elle me séduisit. On pourrait la croire inoffensive... J'étais dans un musée, l'expression d'oeuvre d'art couvrait tout, innocentait tout... » (*Ibid.*, p. 1029). On pourrait reconnaître ici le processus même de toute séduction satanique : attrait, déculpabilisation, envoûtement. D'ailleurs Green, dont l'oeuvre sur ce point témoigne d'une unité constante, remarque en 1945 (14 décembre) à propos d'une visite au Louvre : « *Les Hermès et les Aphrodites et les Dionysos passent pour des démons dans l'esprit des Pères de l'Eglise, qui voyaient plus clair que nous et dont les yeux savaient distinguer le réel des apparences. Tout ce marbre, si beau soit-il, n'a jamais rapproché de Dieu une âme chrétienne* ». Mais, dans ce domaine comme dans celui de la littérature, le jugement de Green se nuance, ou plutôt se dédouble : « *Je ne vois même pas que le débat soit possible. L'artiste (peintre ou romancier) fait un mal à peu près incalculable et demeure à mes yeux innocent* » (6 décembre 1945). Car la beauté du monde de l'homme reste oeuvre divine s'il en est. Ici encore, Green est pris au piège de l'art et de la beauté, et l'on serait bien près de reprendre ce mot de Léon Bloy : « *L'art est un parasite aborigène de la peau du premier serpent... il peut se rencontrer d'exceptionnels infortunés qui soient en même temps des artistes et des chrétiens, mais il ne saurait y avoir un art chrétien* ».

Nous voilà conduit alors à une question primordiale : quelle est la foi de Green, puisqu'il apparaît que c'est elle qui donne à l'oeuvre d'art son caractère satanique ou du moins peccamineux ? Paradoxalement, il n'y a pas l'art d'un côté, la foi de l'autre, et, les deux partenaires étant définis, une opposition, un compromis, dont le peintre ou l'écrivain chrétien se contenterait. Non. L'art sur lequel Green voit le sceau du mal et du péché est innocenté dans le même mouvement, et ce, au nom d'une même référence : Dieu qui donne vocation de romancier ou d'artiste, Dieu qui a créé le monde beau. Notre propos ici n'est pas d'analyser les modalités particulières de l'expression catholique de la foi de Green dans le temps. L'attachement de Green à la foi de l'Eglise est totale et sans partage. Ces quelques remarques n'entendent en rien élucider le mystère de la relation d'un être à Dieu. Mais, dans la mesure où Green a rendu public certains événements de sa vie et certaines intuitions, nous nous permettons d'y faire référence. Nous pensons de manière privilégiée à son ouvrage *Ce qu'il faut d'amour à l'homme*.

L'énorme présence

Au risque de simplifier, nous voudrions rappeler sous ce titre trois intuitions du jeune Green, en rapport avec l'espace, le temps et plus globalement le monde sensible. Nos références mériteraient bien sûr d'autres développements.

(3) Le récit de cette découverte rejoint celle des « Porteurs de mauvaises nouvelles ». On trouve parfois les mêmes phrases ou du moins les mêmes expressions : « *S'il ne se fût pas trouvé là, le cours même de ma vie en eût peut-être été changé* » (Pléiade, V, p. 1030). Une découverte analogue aura lieu à Savannah quelques mois plus tard (Pléiade, V, *Terre Lointaine*, p. 1233 ; voir la note de J. Petit). On retrouve cet événement transposé dans « L'autre sommeil » (Pléiade, I, p. 843).

1. UNE des premières expériences, disons métaphysique, de Green est en corrélation avec la perception de l'espace et plus particulièrement du ciel étoilé. « *De ces années obscures, je garde le souvenir d'une minute de ravissement, tel que je n'en ai jamais connu depuis. Il y eut un moment dans cette chambre, où, levant la tête vers la vitre, j'aperçus le ciel noir dans lequel brillaient quelques étoiles. Cette minute fut peut-être la plus importante de ma vie, et je ne sais qu'en dire. J'étais seul dans cette pièce sans lumière et, le regard levé vers le ciel, j'eus ce que je ne puis appeler qu'un élan d'amour... Je savais qu'il était là et que me voyant il m'aimait aussi* » (Pléiade, V, *Partir avant le jour*, p. 653-654). Ce même événement sera rappelé dans *Ce qu'il faut d'amour à l'homme*, Green parle de « *présence à la fois énorme et douce qui emplissait le ciel et descendant jusqu'à moi m'enveloppait d'amour* » (p. 14). Le ciel étoilé exercera sa fascination sur l'écrivain. S'il sort de ce propos de citer toutes les allusions que Green peut faire à ce thème, nous devons signaler encore ce fragment tiré du *Journal*, et daté de mai 33 « *Plus je regardais le ciel, moins notre vie sur terre me semblait avoir d'importance ; mais j'étais heureux ; j'aurais voulu tomber dans le ciel comme on se jette "à la mer"* ». Ce vertige se retrouvera dans plusieurs personnages de roman. Le cas d'Elisabeth dans *Minuit* souligne avec une intensité exceptionnelle l'importance de cette vision et ce vertige qui ouvre sur la rencontre. D'abord prisonnière dans son débarras chaotique, Elisabeth ne doit son salut qu'au ciel : « *Un cri de joie s'échappa de ses lèvres, la lune se levait derrière un toit... Ce fut pour la petite fille comme si le soleil effaçait la nuit et elle sourit à la face rongée qui semblait la voir du fond du ciel* ». Le roman se termine sur la chute d'Elisabeth dans le vide, présentée comme une ascension. Une conclusion ici s'impose : Sans doute Green ne chercha-t-il pas trop vite à identifier cette présence à celle même de Dieu. Mais le caractère religieux de ce sentiment paraît évident (4).

2. LA perception du temps va donner à Green d'une façon analogue ce vertige de l'infini qui, plus que l'espace même, ouvre sur Dieu perçu comme éternel, Dieu perçu comme l'Eternel. « *A ma mère... je lui demandais encore quand Dieu avait commencé et elle me disait qu'il avait existé avant tout. Et avant ce moment-là ? Avant le moment où il avait commencé d'exister qu'y avait-il ? Lui. Et avant cet avant-là ? Avant, avant ? Encore lui. Il était avant tous les avants possibles... Cette émotion était même si forte qu'elle marqua par la suite toutes les idées que je pouvais me former du Créateur. Je conçois très bien que les Juifs lui aient donné le nom d'Eternel et que de cette notion d'éternité procède la notion de crainte à l'origine de la sagesse...* » (*Ibid.*, p. 687) (5).

3. CORRÉLATIVEMENT à cette intuition du temps et de l'espace comme relatif mais ouvrant sur un infini, Green fait l'expérience de la réalité même du monde, comme d'une réalité non pas illusoire mais apparente : au-

(4) Sans vouloir être exhaustif, nous pouvons évoquer ici les dates suivantes dans le *Journal* : 11 août 1938 ; 25 août 1940 ; 24 juillet 1941 ; 21 octobre 1942 ; 22 novembre 1942 ; 18 janvier 1945 ; 8 février 1948 ; 25 août 1950 ; 15 décembre 1956.

(5) Là encore, les allusions à cette expérience primordiale se multiplient. Sans être exhaustif nous pouvons noter : Pléiade, V, *Partir avant le jour*, p. 689 ; *Journal*, 26 juillet 1937 ; 29 janvier 1939 ; 6 novembre 1948 ; 17 janvier 1965.

delà existe un autre monde infiniment plus vrai, dont le nôtre, dans le meilleur des cas, est un reflet merveilleux, quoique dans la majorité des cas, ce monde, ce « mauvais lieu », correspond à une prison (Voir le thème de la vitre à travers laquelle le ciel est perçu) (6). Green vit cette sensation de *Voyageur sur la terre*. Sans doute sa soif de savourer la beauté du monde (Voir le dernier volume du *Journal : La terre est si belle*) le pousse à toujours repartir, mais c'est aussi pour plonger son regard dans la fracture de la création toujours ouverte sur un ailleurs. Ecarter un peu le voile, entr'ouvrir la fenêtre. Si les expériences se renouvellent constamment, elles ne sont que l'écho d'une expérience originale, c'est-à-dire unique, première et fondatrice : « *J'étais assis en classe près d'une fenêtre ouverte d'où je pouvais voir un petit toit en tôle recouvrant une galerie à colonnette de fer... Pendant plusieurs minutes, j'eus la certitude qu'il existait un autre monde que celui que je voyais autour de moi, et que cet autre monde était le vrai. Un bonheur que je renonce à décrire, car je le crois au-delà des ressources du langage humain... Bien des fois j'ai réfléchi à cette minute extraordinaire, pendant laquelle il me sembla que tout devenait immobile, comme si le temps eût cessé d'exister, et je ne pensais à rien, ni à moi, ni à personne, ni à Dieu* » (*Ibid.*, p. 697 s.). A noter que, dans cette expérience, dans l'expérience de « *l'énorme présence* » donnée par le ciel étoilé, Green constate l'impossibilité qui est la sienne d'exprimer par les mots le bonheur éprouvé. Les moyens dont dispose l'artiste ne permettent pas d'atteindre la réalité pressentie, même si cette réalité surpasse toutes les autres et mérite, seule, l'attention. Si nous pouvons remarquer que cette intuition d'un monde invisible ne s'identifie pas avec la rencontre même de Dieu, elle la permet et rejoint les sensations que Green a pu éprouver concernant le temps ouvert sur l'éternité, et l'espace sur le ciel étoilé dans sa transparence et son ordre mystérieux. Dans tous les cas, il y a eu extase, c'est-à-dire sortie de soi. Green parle de « *vertige* », d'« *abîme* », de « *gouffre* ». Le moi est comme dilaté et envahi d'un bonheur indicible. « *Simplement j'étais, encore le "je" est-il de trop dans cette histoire* ».

Sans vouloir ici définir le roman greenien, dont les harmoniques se développent au-delà de tel ou tel thème, nous pouvons remarquer que l'auteur reprend, à travers les personnages, ces expériences primordiales. Tous ont reçu ce goût de l'absolu, cette aspiration à cet autre monde dont ils

(6) Le sentiment du monde comme irréel ou du moins frappé d'une réalité relative est une constante de l'oeuvre de Green : l'attrait pour le ciel étoilé s'explique par la transparence que la nuit apporte. La lumière solaire, au contraire, obscurcit et aveugle en jetant une clarté éblouissante qui, loin d'éclairer, cache. La lumière aveugle au sens propre du terme. Cette expérience d'un monde nouveau et d'une fenêtre à ouvrir pour sortir de celui dans lequel nous sommes prisonniers se retrouve fréquemment. Nous pouvons citer comme dates dans le *Journal* : 15 octobre 1931 ; 10 mars 1933 ; 15 octobre 1943 ; 4 avril 1955 ; 28 décembre 1932 ; 28 août 1933. Un roman mériterait à ce sujet une étude privilégiée : je pense ici à *Minuit* dont la tentative est de toucher par l'oeuvre romanesque elle-même ce monde invisible. Mais le thème apparaît avec le visionnaire du *Malfaiteur*, avec *Varouna*, *Moira*, *Chaque homme dans sa nuit*... La référence proprement chrétienne de cette intuition n'appartient pas à *Minuit*. Une seule allusion y est faite à propos de la trace d'une croix restée sur le mur : « *Vous vous souvenez que, lors du départ des sœurs grises chassées d'ici par les lois, l'une d'elle s'est retournée sur le seuil de cette pièce et elle a dit en montrant sur le mur la trace que le grand crucifix y avait laissée : "Cette maison durera tant que durera sur ce mur la trace de cette croix"* » La pièce de théâtre *L'ennemi* donne un contenu plus spécifiquement chrétien à cette intuition d'un autre monde.

portent la trace comme une nostalgie. Et nous pouvons conclure cette réflexion par cette confiance de Green en 1949 « *Jacques Maritain a toujours soutenu que mes livres étaient ceux d'un homme vivant sur le plan mystique (il entendait cela d'une façon large) et je crois qu'en effet, il y a dans tous mes livres une inquiétude profonde qu'un homme irréligieux n'eût jamais éprouvée...* » Ce qu'il importe de remarquer à ce point de notre présentation, c'est que l'oeuvre de Green ne se définit pas comme catholique (« *je n'essaie pas de faire des romans catholiques. Cela me fait horreur* ») La première période romanesque d'ailleurs, depuis le *Pamphlet* jusqu'à *Varouna*, écarte une référence trop nette (seule la dernière partie de *Varouna* trahit le long retour de Green à la vie ecclésiale : « *Jeanne se dit guettée* ». Le piège diabolique devient salutaire). C'est seulement après la guerre que l'oeuvre romanesque, née du conflit explicite opposant l'art et la foi, prend pourrait-on dire à bras le corps le drame chrétien sous la forme d'une question : « *Suis-je sauvé ?* ». *Chaque homme dans sa nuit* pourrait porter comme sous-titre « *Le roman du salut* ».

Il était inévitable que le romancier accorde à la Bible une place unique et découvre, au-delà de la foi révélée dans le texte sacré au cours de l'histoire du salut, un livre normatif pour sa propre création. La référence à l'Écriture est d'un autre ordre que chez Bloy ou Claudel. Aussi devons-nous nous attacher à relever quelques aspects fondamentaux des rapports de Julien Green à la Bible, avant de revenir au roman.

La Bible est une personne

Notre propos n'entend ici qu'aborder le rapport de Green à la Bible sous l'angle du rapport de l'art à la foi. Sans doute touchons-nous à un aspect essentiel, dans la mesure où la découverte de la Bible est conjointement une découverte artistique et religieuse. La lecture de la Bible, à laquelle Green n'a jamais renoncé de manière quasi-quotidienne (même lors de son éloignement de l'Eglise), est source d'un émerveillement analogue à celui d'un roman dont il subit l'envoûtement. A cette différence que le contenu de la Bible est vrai, le roman restant une fable : « *Longue lecture de la Bible en hébreu. Depuis plusieurs mois, je ne peux penser à autre chose qu'à ce livre dont je subis volontiers l'envoûtement* » (2 janvier 1937). « *Ce que je voudrais dire en tout cas, c'est que la Bible a été la source où j'ai bu largement aux heures d'angoisse l'eau rafraîchissante, au bord de laquelle je me suis étendu pour rêver à je ne sais quels splendides ailleurs d'où la souffrance est bannie* » (1941). (Remarquons que Green attend de certains tableaux le même émerveillement et la même perspective sur un ailleurs où se reposer). La beauté proprement littéraire de la Bible impressionne l'artiste. Un texte du 5 août 1946 exprime ce point admirablement : « *C'est là un des secrets de la beauté littéraire de la Bible : rien n'est que ce qui compte, mais de temps à autre, il y a le luxe inattendu d'une notation très précise dont s'enrichit toute la page et où la mémoire trouve comme un point d'appui.* »

Les grandes traductions de la Bible, particulièrement la traduction anglaise dite King James Version, prennent un caractère monumental et Green ne peut que regretter l'absence de grande traduction française. Ici, l'attention de Green ne porte pas sur l'aspect esthétique. Son argumentation est beaucoup plus profonde : « *La Bible en France n'a jamais été le monument littéraire qu'elle est en Angleterre et en Allemagne. Il y a ceci de grave : elle n'est pas citable dans les traductions*

françaises. Quand un anglais cite un verset des Écritures, il reproduit, avec un scrupuleux respect des mots et de l'ordre des mots, une traduction de génie » (16 octobre 1946). Green avoue avec nostalgie : « *Le protestant sait sa bible par cœur...* » (7). L'ordre des mots eux-mêmes, qui ne peut être autrement qu'il est, comme les étoiles ne peuvent au ciel suivre un autre cours que celui tracé par le Créateur (8), devient un caractère tellement privilégié qu'il prend une signification sacramentelle : « *La Bible dont saint Jérôme disait, ô catholiques, que le texte en est si Saint que jusqu'à l'ordre des mots dans ce livre est en soi comme un sacrement* » (9). Si les références bibliques sont trop nombreuses ici pour être étudiées (10), nous devons signaler l'importance qu'a pris un psaume dans ce rapport de Green à la Bible, parce que ce texte condense, pourrait-on dire, tout ce que Green trouve dans la Bible. Il se trouve d'autre part (hasard, certainement pas) que c'est par ce texte que Green a connu la Bible, et que c'est encore ce texte-là qu'il étudie parmi les premiers lorsqu'il apprend l'hébreu. L'émerveillement initial, loin de se dissoudre, rejaillit sans cesse : il s'agit du psaume XXII dans la Vulgate qualifié par l'écrivain de « *Évangile en petit* ». « *Je commençais à parler un peu l'anglais quand elle (ma mère me fit apprendre par cœur le psaume XXII dans l'incomparable version dite de King James. Ces phrases simples, ces phrases d'enfant, se logèrent sans difficulté dans ma mémoire, et si mystérieux que fût leur sens, il ne me venait pas à l'esprit de rien mettre en question, ni l'huile répandue sur ma tête, ni le banquet préparé pour moi en présence de mes adversaires... je voyais le berger, je voyais la vallée de la mort, je voyais la table dressée* » (Pléiade, V, *Partir avant le jour*). Cet apprentissage de la Bible par le cœur lui révèle l'intimité avec Dieu : « *Ce livre était beaucoup plus qu'un livre, devenait quelqu'un, devenait une personne* » (Ce qu'il faut d'amour à l'homme, p. 42).

La Bible et le roman

Qu'en est-il alors de cette page d'écriture qui s'appelle roman ? Green ne peut que faire sien le jugement qu'un religieux émet devant lui à propos de la

(7) Green portera un intérêt privilégié au problème des traductions de la Bible, regrettant que la Bible n'ait pas trouvé, au moment de la formation de la langue française, une traduction analogue aux monuments littéraires que sont la *King James Version* et la bible allemande. Cf. *Journal*, octobre 1945 ; 17 mars 1950 ; 23 avril 1959 ; *Ce qu'il faut d'amour à l'homme*, p. 17.

(8) « *Dans la Bible il était dit que la figure de ce monde passait tout bougeait, tout fuyait, mais dans ce tourbillon et cette fantasmagorie, les paroles de l'Écriture demeuraient à jamais. On ne pourrait pas changer un point sur un iota ; on ne pouvait pas non plus changer la place d'une étoile dans le ciel noir que ma mère m'apprenait à bien regarder avec elle. Regarde les étoiles, me disait-elle simplement et je sentais son bras autour de mes épaules. Nous restions ainsi de longues minutes sans échanger une parole et il me semblait que j'étais dans un autre monde* » (Ce qu'il faut d'amour à l'homme, p. 32).

(9) Green trouve le 12 avril 1945, dans un livre sur la Bible, cette citation de saint Jérôme : « *Dans la Sainte Écriture, jusqu'à l'ordre des mots est un sacrement (mysterium)* ». Cf. « *Génèse du roman* » (Conférence, Pléiade, III, p. 1458), et *Journal*, 4 janvier 1947.

(10) Nous renvoyons à l'index des noms que J. Petit a établi à la fin du cinquième volume de la Pléiade, p. 1719-1720.

(11) Cf. *Journal*, 2 mai 1936 ; 17 novembre 1955. La première nouvelle de Green, *Christine*, parue en 1924, fait allusion à ce psaume. Cf. Pléiade, I, p. 9 ; II, p. 118 ; IV, p. 224, 368, 403, 508, 938, 1458 ; V, p. 958, 687, 810.

littérature : « *La moindre parole de la Bible a plus d'importance que n'importe quoi sorti de la plume d'un écrivain quel qu'il soit...* ». (30 novembre 1946). Confirmation de ce que Green avait retenu de ses premières lectures bibliques : « *Elle seule (la Bible) était le livre immuable et parfait, le seul qui existe vraiment, alors que tous les autres livres du monde, du meilleur jusqu'au plus médiocre, n'avaient d'existence que relative* » (Pléiade, III, « *Génèse du Roman* », p. 1458). Faut-il alors revenir à notre point de départ et demander sans fin : « *L'art de la création est-il un piège pour le chrétien ?* » (Discours de réception à l'Académie française », Pléiade, V, p. 1487), car Green maintient la nécessité de ce rien qu'est l'oeuvre d'art et le roman, maintient que le livre doit être écrit. Conflit sans doute. Mais un point est acquis : l'oeuvre d'art (ici le roman) ne se pose jamais en rival de la Bible (12). L'artiste n'a pas à se mesurer à Dieu dans un conflit prométhéen. Son oeuvre ne lui est pas un gage d'éternité et ne se pose pas en « *temps retrouvé* ». Green en ce sens s'oppose totalement à la démarche proustienne qui veut trouver dans l'oeuvre d'art la preuve d'un Salut. Pour Green le salut ne viendra que de la foi (voir *Chaque homme dans sa nuit*).

Mais quelque chose de fondamental rapproche le romancier de l'écrivain sacré : « *Il y a un peu de l'évangéliste en chacun de nous, dès que nous essayons de dire simplement ce qui est à l'exclusion de ce qui n'est pas* » (« *Génèse du roman* », Pléiade, III, p. 1458). Ici s'opère le jugement qui permet de distinguer les mauvais romans (souvent édifiants) des bons (souvent marqués par le vice ou le péché). Dans son *Pamphlet* déjà, Green faisait remarquer que le débauché l'emportait sur les autres dans la mesure où il parlait de son vice avec vérité et persuasion (13). Aussi, ce que Green demande au prédicateur, il l'exige du romancier (14). Si le risque est grand, l'aventure romanesque rejoint l'aventure spirituelle, qui, loin d'être une aventure tranquille, peut conduire aux portes de l'Enfer. La qualité de l'oeuvre se mesure alors au risque encouru.

(12) Green n'a pas toujours échappé à cette tentation. L'écriture profane étant marquée du sceau du péché, comme le dessin d'ailleurs, Green compose une parabole évangélique quelque peu païenne. Mais l'écriture témoigne aussi de sa foi. Il cherche à imiter le style évangélique jusque dans l'abandon des adjectifs : « *Par un excès de rigueur, j'allais même jusqu'à supprimer tous les adjectifs* ».

(13) Le clergé « *parle de ce qu'il ne ressent pas. Le débauché parle avec chaleur de son vice, et il en parle bien parce qu'il est possédé de son sujet. Parlez comme lui* » (*Pamphlet contre les catholiques de France*). Green fait remarquer ailleurs que le débauché et le mystique sont de la même race parce qu'ils sacrifient tout à la recherche d'un absolu. Inévitablement, Green devait rencontrer ce personnage étonnant qu'est le débauché mystique : cf. Edme dans *Minuit* : le débauché devient mystique, il y a succession ; avec Max, dans *Chaque homme dans sa nuit*, on rencontre un personnage qui est débauché et mystique (cf. note 19). Par ailleurs, nous pouvons noter que Green fait cette remarque que le grand mystique qui tomberait dans la débauche ne serait pas un petit, mais un grand débauché, parce que d'une certaine façon, parallèlement en lui a vécu le pécheur. Inversement, le grand débauché qui se converti devient un grand mystique. N'oublions pas que Green a écrit un article sur le P. de Foucauld, et prépare un livre sur saint François dont la jeunesse a été perturbée...

(14) Dans le *Pamphlet contre les catholiques de France*, Green apostrophe le clergé ainsi : « *Si vous ne sentez pas que des paroles vous échappent que vous n'avez pas méditées, que votre sermon prend un tour inattendu, que votre plan est faussé tout à coup par une sorte de poussée intérieure, arrêtez-vous au plus tôt, vous endurcissez le cœur des autres...* ». Du romancier, Green exige qu'il n'écrive que ce qu'il voit, non pas dans une référence réaliste, encore qu'il ne faille pas écarter cette vérité objective, mais surtout ce qu'il voit par le regard intérieur.

La Bible devient la référence dernière du roman greenien, de tout roman, de tout art.

Il y a donc cette œuvre unique qu'est la Bible, où la beauté d'une œuvre d'art rejoint l'aventure spirituelle de tous et de chacun, Green ne peut manquer en ouvrant la Bible de lire aussi bien les événements du monde que ceux de sa propre vie (15). Écrire alors peut rejoindre mystérieusement le projet même de Dieu composant la Bible. L'œuvre d'art, loin d'être d'essence satanique, se révèle marquée du sceau divin. Les saints n'écrivent certes pas de roman, parce qu'ils ont mieux à faire. Mais les damnés non plus ne composent pas de roman, car ils n'ont aucune part à la création. Par contre, les saints peuvent atteindre la plus haute création (Fra Angelico) et à la plus profonde poésie (saint Jean de la Croix). Faut-il ici remarquer que Green porte le regret de n'être pas uniquement poète ? Faut-il rapprocher ce désir de celui exprimé par lui d'être saint ? On pressent l'attachement que Green porte à saint François d'Assise, chez qui poésie, amour de la nature et sainteté ne sont qu'un. On comprend alors mieux l'horreur de Green (et de Mauriac) pour le roman édifiant : ce type de littérature manque d'authenticité et ne dit pas la vérité ; ce qui est un péché primordial, sinon capital (16).

Le romancier est chargé de dire ce qu'il voit ; or ce qu'il voit porte l'empreinte du péché, car en tant que romancier, c'est le péché plutôt que la sainteté qu'il voit. Dans *L'Autre*, Green n'est pas à l'aise, lorsque Roger revient voir Karin après sa conversion. Le converti pieux ne l'intéresse pas. Le pécheur travaillé par la grâce le fascine. Si le blanc pur n'est pas une couleur de romancier, le noir seul non plus, et la Bible est loin d'être, en ce sens, un livre innocent et moral. Au-delà d'une référence immédiate à la Bible, Green compose une œuvre dont l'accord avec l'Écriture se situe à un degré de profondeur autre. Sans doute le risque est-il grand de se prendre à son propre jeu et le salut de l'écrivain est à la mesure de la grâce qui traverse son œuvre de péché – mais Bernanos le disait lui-même : « *tout est grâce* ». A ce moment, l'œuvre littéraire ou artistique a chance d'être œuvre spirituelle et d'être baignée par la grâce.

L'aventure romanesque comme aventure spirituelle

L'itinéraire spirituel du P. Surin, tel que Green le présente dans sa « Préface » aux *Lettres* du P. Surin (Pléiade, III, p. 375), manifeste une identité profonde avec ce qui me paraît être l'œuvre romanesque même de Green. Le P. Surin est envoyé pour exorciser les Ursulines de Loudun au début du XVII^e siècle. A propos de la rencontre du P. Surin et de Jeanne des Anges, Green ne manque pas de relever le caractère romanesque de la situation. « *La scène est d'une grandeur qui laisse très loin derrière elle tous les romanciers catholiques* » (*Ibid.* p.

(15) En 1970, Green confie : « *Je ne peux pas ouvrir la Bible ou lire des psaumes sans trouver des versets qui s'appliquent à moi et au moment où je les lis, c'est comme un livre magique, chaque mot, j'en ai l'impression, a été écrit pour moi...* » Cf. *Journal*, 18 mars 1948.

(16) « *J'ai rêvé qu'un homme arrosait de pétrole toutes les librairies pieuses de mon quartier et y mettait le feu. Peut-être la conséquence d'une lecture, juste avant de m'endormir. L'au-delà béatifique, livre écrit dans ce style inventé par le démon pour éloigner le plus possible de la foi. Il y est parlé du paradis et de ses "perspectives alléchantes"* » (*Journal*, 21 juillet 1947)

1379). Ici se situe cette phrase qui pourrait servir d'exergue à l'œuvre entière : « *Surin ne sait pas encore que ce lieu de désordre est en réalité un lieu de beaucoup de grâces et que la rencontre avec le prince de ce monde peut être aussi la rencontre avec Dieu* ». Combien de personnages de Green n'ont ils pas connu telle aventure ! Surin, pour obéir à l'ordre même de Dieu est condamné à partager le sort des religieuses : « *Pour obéir à Dieu, il ne peut vouloir que le mal et ayant pris sur lui de pénétrer jusque chez le démon, il sauvera Jeanne des Anges en se damnant lui-même s'il était possible. Surin subit l'épreuve de se croire damné, et il se trouve que le fou est peut être un saint...* » (17). On pourrait dire que le P. Surin est un « *élu damné...* ». Libéré par Dieu de cette croyance en sa propre damnation, il devient un « *autobiographe impénitent* » : « *Il est pareil à un soldat qui raconte ses campagnes ou comme un voyageur qui arrive de loin, de là-bas* ». Green fait-il donc autre chose lorsqu'il écrit ses romans ? Le romancier comme l'écrivain spirituel est alors un « *visionnaire* », selon le titre même d'un roman de Green.

Voir, croire à ce que l'on voit avec naïveté, écrire ce qui est vu : voilà le fondement de l'œuvre romanesque ; alors le romancier a comme vocation de rendre visible la vérité. Il ne fabrique pas ses personnages, il les invente au sens du latin : il les trouve. D'une certaine manière, le romancier n'a pas à hésiter. L'ordre des mots doit devenir inévitable chez lui (comme l'ordre des mots dans la Bible, comme l'ordre des étoiles dans le ciel) et loin de connaître ses personnages par avance, Green découvre son œuvre après l'avoir écrite. Elle lui est donnée. Le vrai romancier se doit d'être d'une grande humilité. Nous pouvons mieux saisir alors l'un des aspects du conflit intérieur de Green. En effet, ce dernier inscrit son œuvre dans une conception de l'art en contradiction intrinsèque avec la foi. Pourquoi ? Parce qu'on fait de l'artiste (peintre ou homme de lettres) un homme seul, révolté prométhéen, qui doit poser son œuvre contre la création, contre la société, contre Dieu. Et ce, depuis la Renaissance essentiellement.

D'artisan, d'imitateur, de continuateur de ce que la nature a d'inachevé, l'artiste est alors devenu « *homme de génie* ». C'est-à-dire qu'il ne doit trouver plus qu'en lui-même le fondement de son art : « *Poète, frappe-toi le cœur* » etc. Le drame essentiel des personnages de Green (et de Green lui-même), au-delà du problème psychologique de la solitude et de l'incommunicabilité est de vouloir retrouver la beauté, l'art dans l'harmonie originale. Saint François apparaît, au cœur de l'histoire et du monde occidental, comme le prototype de cette synthèse dans la grâce : le problème est de passer de la situation de l'artiste défini comme homme de génie (au sens moderne du terme), à celui de l'artiste comme « *imitateur* ». Faut-il s'étonner que Green ait une prédilection pour le XIV^e et le XV^e siècle, et qu'il associe la Renaissance à l'enivrement illusoire que le monde peut donner ? Curieusement, au moment d'abandonner sa vocation religieuse, Green fait l'aveu de sortir du Moyen-Age et de déboucher dans la Renaissance.

(17) Que la Foi chez Green soit corrélative de la folie, plusieurs pages l'attestent dans le *Pamphlet* (§ 64, 65, 68, 101, 107). A propos du personnage de Joseph Day dans *Moira*, Green dit : « *L'homme qui vit sa foi est nécessairement isolé; à toute heure du jour il est seul et d'une certaine manière, il fait figure de fou*, (Pléiade, III, p. 1537). Voir aussi Wilfred et Max de *Chaque homme dans sa nuit* (*Ibid.*, p. 606, 640, etc.).

CE travail reste une ébauche. Il faudrait reprendre ici les principaux romans de Green pour y dégager le cheminement intérieur de l'auteur, puis les personnages qui y trouvent leur salut : soit dans le feu (*Mont Cinère*), soit dans la folie (*Adrienne Mesurat*), soit dans l'eau (*Epaves*), soit dans le rêve (*Le visionnaire*), jusqu'à ceux qui, plus humblement, se rendent à la justice (Joseph Day dans *Moira*), ou meurent en donnant le pardon (Wilfred dans *Chaque homme dans sa nuit*. Aladin ou saint François : Green est écartelé entre ces deux pôles. N'oublions pas en effet que Wilfred cherche à imiter saint François. La solution n'est pas dans l'exclusion de l'un ou l'autre terme. Le psaume XXII s'achève dans l'émerveillement devant la table dressée, et saint François pourrait apparaître comme l'Aladin de la foi, parce que, ayant renoncé, à tout, tout lui est donné au centuple. Le Père comble le fils prodigue et tue pour lui le veau gras.

Denys COUTAGNE

Denys Coutagne, né en 1947. Maîtrise de philosophie. Conservateur des Musées Nationaux. Conservateur-en-chef du Musée Granet à Aix-en-Provence depuis 1979. Il prépare l'édition d'un volume collectif sur Cézanne, et une exposition sur « Le musée imaginaire de Julien Green ». Marié, deux enfants.

Et pourquoi ne pas souscrire un abonnement de soutien ?

René GALLET

L'au-delà de la violence William Golding

Double analyse du mécanisme de la création artistique, décrit ici par William Golding dans son roman La nef, et révélé dans l'œuvre même du romancier : l'artiste doit dépasser la violence mortelle de l'affirmation de soi pour laisser s'exprimer quelque chose de l'infinie « créativité » divine.

PRESQUE au même moment où paraissait en français *Parade sauvage*, l'avant-dernier roman de William Golding (1), la collection « l'imaginaire » vient de republier *La nef* qui occupe une place particulière dans la création de l'auteur. Le cadre n'en est pas contemporain ou « utopique », comme dans les autres romans, mais le XIV^e siècle anglais, sans qu'on ait pourtant là un roman historique. Il s'agit de la construction d'une « flèche » (2), destinée à parachever une cathédrale (en fait, celle de Salisbury, familière au romancier). La mise en œuvre est décidée par le doyen, Jocelin, contre tous les avis autorisés, car le terrain marécageux prive des fondations nécessaires. L'action réfléchit, sans narcissisme, l'entreprise de l'artiste en avivant la question de son sens. Le roman concentre en même temps l'essentiel de l'art et de la vision de Golding. La tension dramatique est associée à une richesse symbolique où se recueille (selon un terme cher à l'auteur) le « mystère » de l'homme et des choses.

(1) Puisqu'il est méconnu en France, rappelons que le premier roman de William Golding, *Sa majesté des mouches*, date de 1954 et est vite devenu un classique dans les pays anglo-saxons. La traduction en a été publiée chez Gallimard, ainsi que les romans suivants en français. Pour la même raison, il n'est peut-être pas inutile de rapporter le jugement d'un critique réputé : « *L'opinion selon laquelle c'est le plus important romancier de langue anglaise en activité... est devenue presque monnaie courante* » (F. Kermodé, *Modern Essays*, Londres, 1971, p. 238).

(2) C'est le titre original (*The Spire*, et non *The Nave*) du livre, dont la parution remonte à 1964.

WILLIAM Golding est souvent donné comme un romancier du mal (3) qui étalerait, avec une insistance condamnable, le tableau de notre déchéance. Ayant connu et combattu le nazisme, il a, il est vrai, quelque excuses à se soucier d'un tel « problème ». Mais il serait peut-être plus juste de voir dans son œuvre une réflexion sur la condition violente de l'homme et les exigences d'un dépassement de cette violence.

Les deux premiers romans de Golding *Les héritiers* et *Pincher Martin* présentent avant tout des groupes. Ils décrivent des mécanismes brutaux – comme encore le troisième, *La nef* avec le sacrifice du boiteux Pangall et finalement la quasi-mise à mort de l'étranger qu'est devenu Jocelin. Ces mécanismes ne sont pas sans faire penser aux analyses de René Girard, certaines sources d'inspiration étant probablement communes.

Pour Golding, la victime émissaire sert surtout à objectiver et exorciser un mal intérieur, assez proche d'une « pesanteur » (4) au sens de Simone Weil. Et ce mal manifeste en définitive la violence du moi. Jocelin est plusieurs fois associé à des oiseaux de proie, selon un effet grossissant qui relève, comme souvent chez le romancier, plus de la typologie que la psychologie.

Le dynamisme conquérant du moi comporte un nécessaire effacement ou sacrifice de ce qui n'est pas lui-même. Ainsi, Jocelin changera symboliquement le nom de l'humble Père Adam en Celui de « Père Anonyme ». Dans cette logique, Dieu même est « défiguré », et l'ouver-

(3) Dans sa conférence du 26 avril 1982 au Centre Culturel Britannique (à laquelle renvoient ici les citations sans référence), William Golding se qualifie lui-même de « pessimiste universel », mais d'« optimiste cosmique », en donnant aux deux termes une acception assez personnelle. Univers signifie « ce que nous connaissons par la vue, le télescope, le microscope... » ; cosmos désigne les réalités visibles et invisibles : « Dieu et l'homme, tout ce qui existe aux différents degrés et niveaux d'être. » S'il se reconnaît comme écrivain religieux (citant même saint Augustin : « Malheur à moi si je parle des choses de Dieu, mais malheur à moi si je n'en parle pas »), il ne se réclame pas explicitement du christianisme. Mais en même temps certaines des réalités chrétiennes les plus essentielles sont placées au centre de ses œuvres.

(4) Comme l'indique le titre du roman *Chute libre – au double sens physique et métaphysique* –, publié en 1959, cette « pesanteur » n'apparaît pas constitutive de l'homme, mais liée à sa volonté. Ce n'est pas la chair, mais une chute qui est source du mal. Et le salut ne se confond pas avec une désincarnation, en dépit du sentiment assez net du poids du corps chez les personnages déçus. Dans certaines déclarations de l'auteur, c'est l'affirmation du moi qui serait chute. Le héros de *Chris Martin* (1956), Pincher, « ne cesse de fuir, n'a cessé de fuir (la réalité divine) depuis le moment où il a acquis une "persona" et a pu dire "je"... » (Lettre citée dans *W. Golding's Lord of the Flies*, éd. W. Nelson, New York, 1963, p. 34). Cette dernière remarque en particulier évoque Simone Weil : « Le mot "persona" a acquit dans les temps moderne une connotation respectable, mais elle est, au fond, identique avec le "moi" ou le "je", termes suggérant directement l'égoïsme, l'égoïsme, une certaine brutalité et rapacité » (M. Veto, *La métaphysique religieuse de S. Weil*, Vrin, 1971, p. 25). Le terme n'a évidemment rien de commun avec le sens que retient, par exemple, V. Lossky dans son essai : « La notion théologique de personne humaine », *A l'image et à la ressemblance de Dieu*, Aubier-Montaigne, 1967. En revanche, les références freudiennes, mises en évidence dans le roman, ont surtout valeur de « grille » hâtive ou partielle, sinon de « leurre ». Pour Golding, la violence du moi paraît plus décisive que le désir qui peut exister en dehors d'elle, comme dans *Les héritiers* (1955), quoiqu'il soit généralement « contaminé » par elle.

ture du roman peut être comprise comme une catastrophe initiale de cette nature. Jocelin « riait, menton levé, et secouait la tête. Dieu le Père éclatait à sa face en un feu de rayons qui traversait le vitrail, feu qui se déplaçait avec ses mouvements pour, tour à tour, consumer et exalter Abraham et Isaac, puis Dieu encore ».

La réalité de Dieu est niée, dissipée (l'anglais dit même « explosait »), dans un excès illusoire de présence qui cache mal un primat égocentrique. La fermeture de la volonté induit une incapacité à voir : dans le vitrail, Jocelin ne perçoit que la « gloire » débordante, et non le sacrifice d'Abraham, préfiguré de la Croix. Finalement, la réalité divine est transformée en menace ténébreuse que l'on est obligé de fuir pour demeurer soi-même (6). La tentative d'effacement de l'Autre n'aboutit, en effet, le plus souvent qu'à une « défiguration » qui laisse subsister comme la hantise d'un sens ou d'une présence inappropriables.

CONTRAIREMENT au héros « noir » de *Chris Martin*, Jocelin, aussi animé par une foi ardente, sinon violente, n'incarne pas une perversion radicale de la volonté. Il se trouve pris dans le mécanisme sacrificiel qu'il a contribué à mettre en mouvement. C'est dans l'expérience de la souffrance que la réalité du mal, de son mal, lui devient intérieure et que sa volonté peut commencer à se défendre d'elle-même. Le tournant décisif se produit lorsqu'il appelle à l'aide (7) et se fait ainsi dépendant d'une volonté autre et gracieuse. C'est en réalité le moment où il peut échapper à son emprisonnement volontaire (8), cette latitude nouvelle correspondant à une métamorphose du moi qui, d'abord conquérant et négateur, accepte maintenant de s'effacer et inverse ainsi le jeu de la violence.

Le modèle auquel renvoie l'auteur est celui du Christ, présent dès le premier paragraphe du livre. Et l'itinéraire de Jocelin est marqué de

(5) Le phénomène se retrouve dans presque toutes les autres œuvres.

(6) Toujours à propos de *Chris Martin*, Golding explique, dans la lettre citée note 4, que la cave (qui a pour équivalent dans *La nef* une fosse) « représente plus que les terreurs de l'enfance, et en fait tout une philosophie, suggérant que Dieu est la réalité dont nous nous détournons en entrant dans la vie; par conséquent, nous le haïssons, le craignons et créons des ténèbres à sa place ».

(7) « Dans un cri, il s'adressa au visage, avant même de savoir qu'il allait le faire. — Aidez-moi ! Ce fut comme si ces mots avaient été une clé. Ils le secouèrent de même que le Père Adam avait été secoué » Des épisodes identiques existent dans des œuvres antérieures. Il est à souligner qu'un tel appel est présenté dans *Le nuage d'inconnnaissance* (ouvrage mystique anonyme du XIV^e siècle) comme la meilleure prière, illustrée par l'attitude de qui se trouve dans une situation d'intense détresse et « s'écriant dans sa terreur n'utilise qu'un mot bref, d'une seule syllabe, qui peut être "Au feu" (fire) ou "A l'aide" (help) ». Si, dans ce cas précis, on ne peut parler d'influence directe (cette attitude se trouvant déjà dans *Chute libre*), il est vraisemblable que l'auteur se réfère, dans le roman, aux grands spirituels anglais du XIV^e siècle, comme Richard Rolle, Julienne de Norwich ou Walter Hilton, et notamment au chapitre X de *L'échelle de la perfection* (traduit en partie dans *Mystiques anglais*, Aubier, 1954).

(8) On voit alors apparaître l'image de la porte qui fait partie d'un ensemble de symboles médiateurs (la fenêtre ouverte de la dernière page, par exemple).

nombreuses références à la Passion. Au contraire du héros de *Chris Martin*, qui perd son prénom de Christophe, Jocelin devient véritablement « christophore ». Les autres romans comportent également presque toujours ce que Golding nomme, à propos de *Sa Majesté des mouches*, un « personnage christique » allant jusqu'au sacrifice total de soi. L'auteur prend soin ici de distinguer les « saints » des « boucs émissaires » (Pangall dans *La nef*) choisis malgré eux : « Un saint n'est pas simplement un bouc émissaire. En dernière analyse, c'est quelqu'un qui accepte volontairement son destin, qui n'est pas un destin facile, et il est pour les gens sans instruction une preuve de l'existence de Dieu » (9).

QUEL peut être alors le rôle de l'art ? Il n'est nullement de répéter et perpétuer la noirceur humaine, c'est-à-dire de la fixer en destin tragique. Le souci du romancier est de faire voir la condition humaine commune. Ceci présuppose une distance révélatrice – ce qui ne signifie pas, bien sûr, que lui-même et son œuvre échappent à la violence. Golding exprime à diverses reprises l'idée que les schémas intellectuels qu'il juge imposés au réel représentent déjà une mainmise. C'est ce qu'illustre la flèche qui domine, en plus d'un sens, le paysage environnant : « En un éclair, Jocelin comprit que la tour s'emparait du paysage tout entier, qu'elle le changeait, qu'elle le dominait, qu'elle lui imposait un modèle qui s'étendait au plus loin d'où l'édifice pouvait être vu, par la seule force de sa présence. »

Mais l'effort de construction stricte est également l'un des traits les plus constants de l'art du romancier, même si celui-ci se déploie dans le temps au lieu de l'espace. On peut d'ailleurs se demander si l'enchaînement implacable du récit ne répercute pas la catastrophe ou la chute qui caractérise souvent son commencement. Le rythme dramatique (moins frappant dans *La nef* mimerait alors une logique déifuge – ce qui justifierait en partie la remarque fréquente selon laquelle Dieu serait absent des romans de l'auteur.

Pour échapper à la fermeture du récit sur lui-même, il faut que soient marquées dans l'œuvre une ouverture et comme un au-delà de la forme (10). De tels signes, qui sont à lire en termes de franchissement, sont effectivement présents, par exemple dans les dernières pages qui traduisent l'expérience de Jocelin entrevoyant, à l'instant de mourir,

(9) *Books and Bookmen*, oct. 1959.

(10) Toutes proportions gardées, cette tension (de même qu'une certaine *terribilité* de Golding) peut rappeler le parcours de Michel-Ange qui va, dans sa sculpture, d'une maîtrise formelle sans défaut à une vérité autre, servie par une imperfection apparente, comme l'explique C. de Tolnay en décrivant la *Pietà* de Florence : « Il semble que Michel-Ange ait consciemment laissé ici les surfaces non finies : il a trouvé dans leur rugosité un moyen approprié pour exprimer la spiritualité de ces figures et leur lumière intérieure. » Et à propos de la *Pietà* de Milan : « Le torse mince du Christ, qui ne peut cependant pas être soutenu par ses jambes fléchissantes, s'élève, bravant les lois de la pesanteur, tandis que la figure de Marie doit chercher un appui contre lui et semble tirer de ce corps inerte la chaleur de la vie » (Michel-Ange, Flammarion, 1970, p. 175).

une lumière insoupçonnée. Ici le langage n'a d'autre ressource que de se nier (« un cri muet », « une cascade ascendante »), confirmant le but avoué de l'auteur : « Il est de notre tâche de décrire l'indescriptible. »

Plus radicalement, la linéarité et l'unité du récit se brisent, puisque dans le dernier paragraphe, décalé par rapport au reste du roman, le point de vue adopté est celui de l'humble Père Adam, alors que nous n'avions depuis le début que la vision de Jocelin : « Le Père Adam se pencha ; il n'entendit plus rien. Mais il vit sur les lèvres un frémissement qu'on pouvait peut-être interpréter par le cri de : "Dieu ! Dieu ! Dieu !" Aussi, de par la charité où il pouvait atteindre, il posa l'hostie sur la langue du mort. »

Et tandis que le rythme dramatique tendait jusqu'ici, en un sens, à assujettir le lecteur, la conclusion pose ouvertement (comme dans d'autres romans de Golding) le problème de l'interprétation, laissant place à une liberté et une attention à naître. Au lieu que l'Autre soit effacé, ainsi que dans la scène d'ouverture, le récit travaille désormais à ce qu'il puisse paraître, jusque dans son propre renouvellement (11).

En outre, il n'y a pas, dans le roman, une seule figure de l'artiste, mais deux. La seconde est représentée par un énigmatique sculpteur muet, presque toujours associé à Jocelin. Diverses indications semblent faire de lui le « *messenger* » (12) d'un sens étranger et proche, qui échappe à la réflexion critique – contrairement à ce qui se produit pour l'entreprise ambiguë de Jocelin.

SI, dans l'expérience de l'auteur, l'artiste n'a pas, « *comme le mystique, la pratique de la présence de Dieu* », il reçoit, en de brèves occasions, comme l'intuition d'une beauté ultime (13) que son travail, révélant et transfigurant, tente d'établir pour nous dans la durée. Dans ce travail, il découvre aussi une possibilité imprévisible de dépassement, qui actualise en lui, à son degré, l'image de la « *créativité* » infinie de Dieu : « *Nous sommes, dit-on, créés à Son image. Et si nous pouvions comprendre nos éclairs de créativité individuelle, nous pourrions entrevoir la créativité du Créateur ultime.* »

(11) L'attention est le pendant de l'expansion initiale du *moi*. Son importance dans l'œuvre rappelle celle que lui attribue S. Weil.

(12) Il y a peut-être une allusion au double sens (*messenger* et *ange*) du mot grec. L'auteur en effet est passionné de grec ancien. Le personnage est si étroitement associé à Jocelin qu'ils pourraient former des aspects partiels et complémentaires (et ceci vaut pour d'autres personnages) d'un être unique ou de la nature humaine accessible à la lumière divine. C'est une des raisons pour lesquelles l'interprétation calviniste donnée par Certains des premiers critiques n'est guère convaincante.

(13) Cette beauté est suggérée, à l'avant-dernier chapitre, dans la vision fugitive d'un pommier en fleurs et d'un martin-pêcheur, illustrant la nostalgie ou l'anticipation paradisiaque qui sous-tend l'œuvre. La scène est analogue, jusque dans les détails, à celle du premier roman, *Sa majesté des mouches*, où le personnage de saint qu'est Simon se retire dans une clairière pour prier. Il y a d'ailleurs plusieurs exemples de scènes-types, reprises d'un roman à l'autre de Golding.

L'art selon Golding paraît en définitive intermédiaire entre la violence et la sainteté dont l'éclat caché habite presque tous les romans. C'est vrai, en particulier, de *La nef* en la personne du Père Adam, dont le visage d'une extraordinaire « calligraphie » (que Jocelin, devenu capable d'attention, découvre émerveillé) témoigne en silence par une présence tacitement pentecostale (14).

René GALLET

Servais-Théodore PINCKAERS

Le Sermon sur la montagne et la morale

On parle souvent des béatitudes comme somme et fondement de la morale chrétienne. Saint Augustin et saint Thomas d'Aquin l'avaient déjà bien vu. Et ils ont montré que le Sermon sur la montagne n'autorise pas à séparer la morale de la prière, de la spiritualité et donc de l'action de l'Esprit Saint, comme si, pour le chrétien, elle pouvait se fonder sur la seule raison.

LE Sermon sur la montagne est incontestablement une pièce maîtresse de l'Évangile. Tel que nous le présente *Matthieu* (ch. 5), ce discours est un condensé de l'enseignement de Jésus sur la manière dont doivent vivre ses disciples, ou sur la justice nouvelle, selon le terme de l'Écriture qui désigne la qualité morale. C'est à bon droit qu'on l'a nommé la charte de la vie chrétienne. Il est effectivement devenu au cours des âges un des grands textes inspirateurs des renouveaux spirituels dans l'Église et son influence s'est même exercée largement en dehors d'elle.

Il faut pourtant bien constater que le Sermon n'occupe plus guère de place dans la présentation habituelle de la morale catholique, cela pour diverses raisons qu'il serait trop long d'exposer ici. Notre propos sera plutôt de montrer quel rôle a joué le Sermon sur la montagne dans l'élaboration de la morale chrétienne faite notamment par saint Augustin et saint Thomas d'Aquin, les représentants les plus autorisés de la grande tradition théologique originelle, du côté latin. A l'heure actuelle, où la morale catholique est secouée jusqu'en ses fondements, où l'existence même d'une morale proprement chrétienne est mise en cause, l'exemple d'une présentation de la morale basée sur le Sermon sur la montagne nous offre un modèle qui peut certainement nous être utile dans notre réflexion et dans notre vie morale.

A notre avis, on n'a pas assez remarqué l'importance, ni relevé l'influence historique du commentaire de saint Augustin sur le « Sermon du Seigneur », comme il aime dire, qui vient heureusement d'être publié en traduction française dans une édition accessible à tous (1). Rhéteur de renom devenu prêtre à son corps

(14) Il est remarquable que le dernier mot du texte (anglais) soit « *langue* » par-delà le poids de la mort. Il y a là une image de la flèche, mais aussi un écho de quelques lignes plus haut : « *Nos pierres, elles aussi, crient* » (citation de *Luc* 19, 40, qu'éclaire celle, déjà mentionnée, de saint Augustin).

René Gallet, né. en 1944. Marié, deux enfants. E.N.S. Saint-Cloud, agrégation d'anglais, doctorat ès-lettres. Assistant à l'Université de Caen.

(1) Saint Augustin, *Explication du Sermon sur la montagne*, Traduction et présentation par A.-G. Hamman, collection « Les Pères dans la foi », DDB, Paris, 1978.

défendant, Augustin, qui atteint la quarantaine, est chargé par son évêque, Valère, de prêcher à sa place à Hippone. Comme sujet, son choix se porte sur le Sermon, où il voit l'enseignement le plus autorisé sur les mœurs chrétiennes et le plus adapté aux besoins de ses auditeurs. Premier prêtre africain à assumer la prédication, jusque là réservée aux évêques en Occident, il sera le seul Père de l'Église à commenter le Sermon pour lui-même, en dehors d'une explication continue de l'Évangile. Ce qu'il va dire est donc personnellement réfléchi et mûri, d'autant plus qu'il a obtenu de son évêque une préparation de plusieurs mois consacrés à l'étude, à la méditation ainsi qu'à la mémorisation de l'Écriture.

Nous n'allons évidemment pas suivre pas à pas le commentaire de saint Augustin. Nous exposerons simplement les cinq intuitions principales qui l'inspirent, qui feront ensuite école et qui seront reprises d'une façon originale par saint Thomas.

Le Sermon du Seigneur est la charte de la vie chrétienne

La première intuition d'Augustin commande le choix de son sujet. Voici comment il l'exprime dès la première phrase : « *Celui qui méditera, avec piété et sobriété, le Sermon que le Seigneur a prononcé sur la montagne, je pense qu'il trouvera en lui le modèle parfait de la vie chrétienne.* » Il le redira à deux reprises : « *J'ai dit cela pour montrer que ce Sermon est parfait* (en ce qu'il rassemble) *tous les préceptes* (nécessaires) *concernant la direction* (« l'information ») *de la vie chrétienne.* » On peut donc dire que le Sermon est vraiment pour lui la charte ou même la constitution fondamentale de la vie chrétienne dans l'Église.

Cette idée a une première dimension pastorale et catéchétique. Augustin veut enseigner au peuple des baptisés comment vivre l'Évangile. Le Sermon apporte la réponse du Christ aux grandes questions que chacun se pose : celles du bonheur et des règles de vie, des préceptes et des vertus qui conduisent à Dieu et permettent de résoudre les problèmes de l'agir quotidien. Augustin offre à ses auditeurs une catéchèse morale qui correspond bien à l'intention catéchétique de l'évangéliste lui-même. A ce propos, nous pouvons nous demander s'il ne serait pas opportun aujourd'hui de réintroduire, en bonne place, le Sermon sur la montagne dans les cours de catéchisme qui préparent les enfants à leur profession de foi :

La pensée d'Augustin possède aussi une dimension théologique. Si le Sermon fournit le modèle achevé de la vie chrétienne, contenant tous les préceptes utiles pour la conduire, on peut le considérer comme le premier texte de base de la théologie morale. Ce qui correspond assez à l'intention de l'évangéliste lui-même quand il substitue aux préceptes du Décalogue l'enseignement de Jésus avec la formule caractéristique : « On vous a dit... Et moi, je vous dis... ». Le Sermon passe donc avant le Décalogue, comme son principe et sa perfection. Il devient, aux yeux d'Augustin comme le point de concentration de tout l'enseignement moral évangélique de la même façon, comme il dira plus tard dans sa lettre à Proba, que toute la prière chrétienne doit s'ordonner au Notre Père comme à son modèle et à sa perfection. C'est qu'en effet le Sermon et le Notre Père sont l'œuvre du Seigneur et nous font communier à sa vie et à sa prière.

Saint Thomas, huit siècles plus tard, comprendra parfaitement l'intuition de saint Augustin. On peut montrer, d'ailleurs, qu'il a relu spécialement son commentaire du Sermon pour composer la Somme théologique. Dans son traité sur la Loi nouvelle, en effet, dont le Sermon sur la montagne est le texte propre, saint Thomas reprend dans ses termes mêmes, l'intuition de saint Augustin : « *Comme le montre l'autorité d'Augustin*, écrit-il, *le Sermon que le Seigneur a prononcé sur la montagne renferme*

toute l'information » (c'est exactement le mot latin d'Augustin pour désigner les préceptes moraux) *de la vie chrétienne. Il ordonne ainsi parfaitement les mouvements intérieurs de l'homme* » (l-I ae, qu. 108, a.3). Ainsi les deux plus grands théologiens de l'Église latine se rencontrent-ils, et d'une façon personnelle, pour faire du Sermon sur la montagne la base principale de la morale chrétienne.

Les béatitudes décrivent les sept degrés de la vie chrétienne

La lecture de l'Évangile ne se limite pas chez Augustin à l'étude du texte et à la réflexion ; elle se développe par la méditation sur l'expérience de vie procurée par la pratique de l'Évangile, d'où procède une connaissance riche et savoureuse qu'il nomme la sagesse. Le commentaire des béatitudes est un remarquable témoin d'une telle lecture féconde.

Augustin discerne, en effet, dans les béatitudes les sept degrés qui composent la vie chrétienne, comme un itinéraire qui nous conduit de la pauvreté ou humilité, au départ de la conversion, jusqu'à la sagesse, signifiée par la paix intime des enfants de Dieu. Ce chemin passe par la douceur et la docilité envers les Écritures, par la pénitence à cause des fautes que celles-ci nous découvrent, par l'effort de renoncement, par la miséricorde et le pardon envers autrui, par la pureté de cœur nécessaire pour voir Dieu. Or quand on examine cette interprétation d'un peu près, on s'aperçoit qu'elle exprime point par point l'expérience même d'Augustin telle qu'il la racontera un peu plus tard dans les *Confessions*. Les béatitudes décrivent donc selon lui un cheminement chrétien typique, tel qu'il a pu l'observer dans sa propre vie. Ainsi nous invite-t-il à réfléchir à notre expérience à la lumière de l'Évangile pour comprendre sa propre lecture des béatitudes et en tirer profit.

Un des traits particuliers de l'interprétation du Sermon par Augustin est l'utilisation répétée du nombre sept, qui signifie traditionnellement la perfection et qui lui est inspirée par la parole du psaume 11 : « *Les paroles du Seigneur sont des paroles chastes, de l'argent de la terre, éprouvé par le feu, purifié sept fois.* » Augustin va exploiter ce symbole à plusieurs reprises dans son commentaire, ce qui n'est pas si artificiel que nous pourrions le penser, car, comme le note la Bible de Jérusalem à propos du Notre Père, ce chiffre est cher à saint Matthieu : sept béatitudes, sept demandes du *Pater*, sept parties de l'Évangile, etc. Quoi qu'il en soit, c'est la signification qui importe : ce chiffre indique la perfection et l'achèvement. Les béatitudes désignent donc l'entièreté et la perfection de l'itinéraire du chrétien en cette vie. Quant à la béatitude des persécutés qui vient en huitième lieu dans la lecture d'Augustin, elle ne s'ajoute pas aux autres, mais reprend et confirme l'enseignement des sept béatitudes. On perçoit ici qu'Augustin suit plutôt le rythme de la vie et de l'expérience que la logique des idées rationnelles dans sa lecture.

L'interprétation augustinienne des béatitudes comme les degrés de la vie chrétienne sera reprise tout au long du Moyen Âge, par exemple par Raban Maur, au IX^e siècle, par saint Pierre Damien, au XI^e siècle, par Anselme et Hugues de Saint-Victor au XII^e siècle. Saint Thomas, quant à lui, laissera de côté cette explication, mais sans commettre d'infidélité à Augustin, car il bâtit son interprétation propre en liaison avec une autre intuition dont nous allons parler : il verra dans les béatitudes la réponse du Christ à la question du bonheur, où sont écartées successivement les réponses fausses ou imparfaites que les hommes ont apportées à cette interrogation morale fondamentale. Là aussi, on peut discerner un itinéraire, mais différent, allant des biens extérieurs comme la richesse, aux biens intérieurs comme la vertu ou la science humaine, pour atteindre à la vision aimante de Dieu par grâce.

La liberté dont use ici Thomas d'Aquin nous indique notre propre liberté spirituelle dans la lecture des béatitudes : une liberté qui ne rejette pas les explications différentes, mais qui en assume les richesses (2). Aucune interprétation ne peut, en effet, épuiser la Parole évangélique ; mais nous pouvons retirer un réel profit du commentaire des béatitudes par Augustin grâce à une méditation reliée à l'expérience.

L'interprétation du Sermon à partir des béatitudes

Comme un grand artiste, Augustin se plaît à pousser et à exploiter à fond ses intuitions et ses thèmes. Pensant toujours au verset du psaume 11 sur la parole de Dieu sept fois épurée, il va diviser le Sermon tout entier en sept parties d'après les sept béatitudes, afin de montrer ainsi qu'il constitue la perfection de l'enseignement du Christ, contenant tous les préceptes nécessaires à la vie chrétienne. Les béatitudes ne sont donc pas un préambule ou une première partie du Sermon placée au même niveau que les autres. Elles sont comme la tête qui dans le corps commande à toutes les parties.

Cette façon de voir repose sur une idée qui n'est pas exprimée ici, mais qui se rencontre chaque fois qu'Augustin veut, dans d'autres œuvres, exposer la morale chrétienne : la question morale première, celle que tout homme se pose et qui ne reçoit sa vraie réponse que dans l'Évangile, est de savoir quelle est la vie heureuse, quel est le vrai bonheur recherché par l'homme tout spontanément, dont le désir est même à l'origine de la philosophie. Citons un texte visant les Manichéens :

« Cherchons par la raison de quelle manière l'homme doit vivre. Tous, certainement, nous voulons vivre heureux, et dans le genre humain il n'est personne qui ne donne son assentiment à cette proposition avant même qu'elle soit pleinement énoncée... »

(3). Suit la présentation de la morale chrétienne sur la base des principales vertus transformées par la charité.

Ce point de départ de la morale, commun aux chrétiens et aux philosophes, est de la première importance pour établir les liens entre l'Écriture et la morale. Car manifestement les béatitudes, où sont concentrées toutes les promesses divines, apportent une réponse directe à cette question et introduisent à leur suite le reste du Sermon dans le cœur de la morale chrétienne. La différence avec les philosophes viendra de la qualité de la réponse : la béatitude vient de Dieu et non de l'homme. Et même la position du problème devient plus sérieuse et profonde : il ne s'agit plus de chercher le bonheur en fuyant la douleur, mais en acceptant la souffrance elle-même (pauvreté, pleurs, faim et soif, persécution, etc.), qui forme l'envers de la question et lui donne toute son acuité et sa réalité. La souffrance va être intégrée d'une façon unique à la quête chrétienne de la béatitude, comme le montre saint Ambroise dans le *De Officiis* qu'Augustin connaissait bien. L'évêque de Milan, s'appuyant précisément sur les béatitudes, écrit que « la béatitude réside dans les douleurs mêmes que domine une vertu pleine de douceur », qui nous fait porter la croix à la suite du Christ.

Nous avons vu que saint Thomas fait de la question du bonheur le principe de son interprétation personnelle des béatitudes. Il prépare ainsi directement la grande synthèse morale de sa Somme qui s'ouvre par le traité de la béatitude et se poursuit

(2) Nous l'avons nous-même commenté différemment les béatitudes en nous aidant des ressources de l'exégèse moderne dans notre livre *La Quête du bonheur*, Paris, 1979.

(3) *De moribus Ecclesiae cattolicae*, III; 4. Cette œuvre est intérieure au commentaire du Sermon. Elle date de 387-388, alors que ce dernier est sans doute de 394.

par l'exposé des voies qui y conduisent, soit les principales vertus en conformité directe avec le Sermon sur la montagne tel qu'il a été lu par les Pères.

Les béatitudes et les dons du Saint-Esprit

L'esprit de saint Augustin est plein d'invention. Le trait le plus original de son commentaire du Sermon - et, en même temps, le plus évangélique, est le rapprochement qu'il fait entre les béatitudes et les dons du Saint-Esprit énumérés au chapitre 11 d'*Isaïe* d'après le texte de la Septante. Augustin a conscience d'innover en cela, comme l'indique un discret « *Il me semble donc que...* » (4, 11).

Cette idée procède d'une intuition profonde et l'illustre. Elle vient directement de saint Paul, longuement médité par Augustin : la vie chrétienne est essentiellement une vie selon l'Esprit ; elle est placée tout entière sous la mouvance de l'Esprit Saint (cf. *Galates* 5 et *Romains* 8). Les Pères grecs avaient déjà beaucoup commenté ces textes, mais Augustin sera le premier à les réunir pour exprimer son idée et son expérience : le disciple du Christ ne peut pas parcourir le chemin des béatitudes sans l'aide constante de l'Esprit Saint, sans son intervention à chaque étape de l'itinéraire.

Et de nouveau Augustin va développer son thème jusqu'au bout en établissant un parallélisme, membre à membre, entre les béatitudes et les dons du Saint-Esprit, non sans retourner la liste d'*Isaïe* pour établir sa correspondance. Aux sept béatitudes vont s'accorder les sept dons : à la pauvreté et à l'humilité répondra le don de crainte, à la douceur le don de piété, à la béatitude des pleurs le don de science, à la faim et soif de justice le don de force, à la miséricorde le don de conseil, à la béatitude des cœurs purs le don d'intelligence, enfin à celle des pacifiques le don de sagesse.

Nous ne pouvons pas entrer dans le détail de ce parallèle. Observons seulement que, pour le comprendre et en retirer du profit, il convient de garder toujours devant les yeux l'idée-mère, si l'on peut dire, qui appartient à la tradition chrétienne primitive : la vie chrétienne est une vie selon l'Esprit (4). Ensuite il faut méditer ces textes en contact avec l'expérience de la vie chrétienne dont ils procèdent plutôt qu'au niveau des concepts. Cette doctrine d'Augustin est l'une des belles expressions de la spiritualité chrétienne des premiers siècles, étant entendu qu'à cette époque on ignorait totalement la distinction moderne entre la morale et la spiritualité. Elle pourrait nous aider aujourd'hui dans la redécouverte de l'action de l'Esprit Saint dans la vie des croyants.

La connexion entre les béatitudes et les dons, exactement telle qu'Augustin l'a exposée, va être reprise par tous les auteurs du Moyen Âge qui expliqueront le texte du Sermon sur la montagne et par les théologiens des XII^e et XIII^e siècles. Mais c'est certainement saint Thomas qui a procuré aux idées de saint Augustin leur statut théologique le plus achevé, tout en les adaptant à sa propre systématisation. Saint Thomas part non des vertus indiquées dans les béatitudes, mais des vertus théologiques, foi, espérance et charité, et des vertus cardinales, prudence, justice, force et tempérance, qui forment la base de sa morale et qui ont d'ailleurs été pareillement utilisées par Augustin dans d'autres œuvres. Puis il développe à son tour ce que nous avons nommé l'idée-mère d'Augustin en établissant un lien vital entre les principales vertus et les dons du Saint-Esprit et en montrant comment à

(4) Saint Irénée disait déjà au II^e siècle : « L'Esprit Saint (qui est) la confirmation de notre foi et l'échelle de notre ascension vers Dieu » (*Adversus Haereses*, 3, 24, 1).

chacune d'entre elles correspond un don spécial, approprié : à la foi, l'intelligence et la science ; à l'espérance, la crainte ; à la charité, la sagesse ; à la prudence, le conseil ; à la justice, la piété ; au courage, le don de force ; à la tempérance, de nouveau le don de crainte. C'est la grande idée de la vie morale chrétienne comme vie selon l'Esprit dans une expression théologique améliorée. Mais ce n'est pas tout ; dans l'étude de chaque don, saint Thomas introduira la mention d'une béatitude exactement selon la correspondance établie par saint Augustin dans son commentaire du Sermon, si bien qu'on ne peut pleinement comprendre ici saint Thomas sans faire référence à cette œuvre.

De nouveau nous voyons nos deux Docteurs se rencontrer et se joindre dans l'édification de la morale chrétienne et cela d'une façon personnelle, car saint Thomas surpasse ici tous les théologiens de son temps dans une élaboration qui suppose une relecture directe de saint Augustin.

Les béatitudes et le Notre Père

Nous ne dirons qu'un mot, pour terminer, de la dernière intuition d'Augustin. Parvenu au Notre Père, dans le texte de *Matthieu*, il a l'idée de mettre, à son tour, la prière du Seigneur en relation avec les béatitudes et avec les dons du Saint-Esprit tels qu'il les a exposés : les sept demandes de la prière parfaite vont répondre aux sept béatitudes et aux sept dons, de sorte que cette prière accompagne le chrétien à chaque étape de l'itinéraire décrit. Quelle que soit la difficulté de suivre la correspondance ainsi suggérée, l'idée de fond est claire et incontestable : on ne peut parcourir le chemin des béatitudes et recevoir les dons nécessaires de l'Esprit sans la prière, dont le Notre Père est le type. De nouveau, nous recevons une idée riche : la vie morale chrétienne est une vie de prière ; la prière est sa source

Le dix-septième ouvrage de la collection « Communio » (Fayard) est paru :

LE MAITRE DE L'IMPOSSIBLE **L'Esprit Saint, l'homme et l'Église aujourd'hui**

par Claude DAGENS

membre du Comité de Rédaction de Communio
professeur au Séminaire Interdiocésain de Bordeaux
doyen de la Faculté de théologie de Toulouse

Le « spirituel » : qui ne serait « pour » ?, Mais qu'est-ce à dire ? Il faut suivre les chemins qu'emprunte l'Esprit pour venir jusqu'à nous et nous conduire au-delà de ce que nous pouvons, en tant qu'hommes, réaliser ou espérer. Car l'Esprit-Saint, l'Esprit de Dieu, l'Esprit du Christ est le maître de l'impossible. Un livre dédié aux prêtres et aux futurs prêtres, à qui il revient de reconnaître et de faire émerger le travail de l'Esprit au coeur d'un monde en mal d'espérance.

54,00 FF T.T.C. chez votre libraire

première. Augustin ne disait-il pas dans *l'Enchiridion* que la foi, l'espérance et la charité sont essentiellement des vertus priantes ? Thomas d'Aquin sera du même avis quand, à la fin de sa vie, à Naples, il commentera le Notre Père en partant des dons du Saint-Esprit pour expliquer chaque demande selon le parallélisme exposé par Augustin.

Suggestions pour un renouveau actuel en morale

A l'heure où la morale chrétienne paraît ébranlée dans la doctrine et dans les mœurs, où le Concile et les documents de l'Église nous invitent à un effort de renouveau théologique, spirituel et moral, nous ne pouvons pas négliger les richesses que nous présente la Tradition chrétienne et notamment les œuvres de saint Augustin et de saint Thomas que nous avons évoquées. Elles nous suggèrent un profond renouvellement dans l'exposé de la morale catholique des derniers siècles, dont voici quelques traits.

Il faudrait certainement réexaminer la question du bonheur en morale et revoir la critique kantienne de l'eudémonisme, qui est trop facilement admise. La relation même de la morale avec l'Évangile en dépend grandement. Si la question du bonheur est première en morale, comme le pensaient Augustin et Thomas, les béatitudes peuvent en devenir la base comme étant la réponse directe du Seigneur à cette interrogation si naturelle à l'homme. Les béatitudes approfondissent, d'ailleurs, la question en indiquant les épreuves et les purifications qui lui donnent tout son sérieux et sa densité humaine.

Avec les béatitudes, c'est tout le Sermon, comme un résumé de l'Évangile, qui pénètre de plain-pied dans la morale, car il nous décrit les voies qui conduisent au Royaume des cieux sous la forme des principaux comportements, des qualités et des vertus du chrétien : esprit de pauvreté, pureté du coeur, pardon et générosité surabondante, etc. Ainsi le Sermon s'intègre-t-il sans peine à la morale chrétienne comme une réponse divine aux questions humaines fondamentales sur le sens de la vie et sur la conduite droite et bonne face à la souffrance et au mal.

Il serait également nécessaire de rendre à l'Esprit Saint agissant par la foi, opérant par la charité, le rôle principal que lui reconnaissait Thomas d'Aquin, à la suite de Paul et Augustin, quand il définissait la Loi nouvelle parla grâce du Saint-Esprit et en montrait la richesse dispensée par les dons perfectionnant les principales vertus. Ainsi l'actuelle redécouverte de l'action de l'Esprit dans la vie chrétienne trouverait-elle une base théologique solide et un agencement convenable avec la morale.

Le Sermon du Seigneur, avec les autres textes du Nouveau Testament qui expriment la Loi, Nouvelle, pourrait redevenir effectivement la source directe et continue du labeur des moralistes et recouvrer la place principale qui lui revient par rapport au Décalogue et à la loi naturelle, qu'elle assume et parfait, selon l'affirmation si caractéristique de Jésus « On vous a dit... Et moi je vous dis... ».

Tout cela impliquerait le dépassement de la distinction faite à l'époque moderne entre la morale et la spiritualité, qui a instauré une séparation de fait entre une morale formée par des obligations s'imposant à tous surtout au nom de la raison, et une spiritualité où l'on a pratiquement relégué presque tout l'enseignement évangélique, le Sermon entre autres, qui serait réservé à une élite en quête de perfection. Il y a sans doute là une des conditions de réussite du renouveau conciliaire dans la morale catholique : montrer de nouveau comment l'Évangile est constitutif de la morale chrétienne et s'adresse directement à tous les chrétiens, à

tous les hommes même par la puissance universelle de l'Esprit Saint, comme l'indiquait clairement le choix du Sermon par Augustin pour sa prédication au peuple d'Hippone.

Enfin, ne conviendrait-il pas de rétablir une liaison étroite entre l'agir moral chrétien, basé sur le Sermon, et la prière centrée sur le Notre Père et condition de l'action de l'Esprit, et cela jusqu'au plan intellectuel avec les dons de sagesse et d'intelligence et avec celui de conseil qui inspire le jugement pratique ou prudentiel ?

Comme on le voit, un simple regard sur l'enseignement moral de saint Augustin et de saint Thomas peut être extrêmement suggestif pour notre propre réflexion morale dans la crise et devant les problèmes actuels.

Servais-Théodore PINCKAERS, o.p.

Théodore (en religion Servais) Pinckaers, né à Liège en 1925. Entré chez les Dominicains en 1945. Doctorat en théologie à l'Angélique de Rome. Professeur de théologie morale au *Studium de la Sarte* (Huy, Belgique) de 1953 à 1965. Ministère pastoral à Liège, puis professeur de théologie morale à l'Université de Fribourg (Suisse) depuis 1973.. Principales publications : *Le renouveau de la morale*, Paris, 1964 ; *Commentaire du Traité des actes humains*, 2 vol., Cerf, Paris, 1962 et 1966 ; *La faim de l'Évangile*, Téqui, Paris, 1977 ; *La quête du bonheur*, Téqui, Paris, 1979 ; en collaboration : *Loi et Évangile*, Labor et Fides, Genève, 1981.

**Offrez à une personne âgée, à un séminariste, à un missionnaire
un abonnement de parrainage à Communio**
_____ (en plus de votre propre abonnement : tarif réduit) _____

Tables du tome VII (1982)

Classement par ordre alphabétique des auteurs (colonne de gauche), avec indication de leur nationalité (A : Autriche ; B : Belgique ; C : Canada ; CH : Suisse ; CS : Tchécoslovaquie ; D : Allemagne fédérale ; F : France ; G : Guinée ; GB : Grande-Bretagne ; I : Italie ; In : Inde ; NL : Pays-Bas ; URSS : Union Soviétique ; US : Etats-Unis d'Amérique). Avant le titre des articles (colonne centrale), un astérisque (*) indique qu'il s'agit d'une traduction. Dans chaque cas, les lettres E, P, I, A et S rappellent que ces articles ont été publiés respectivement dans les parties « éditorial », « problématique », « intégration », « attestations » ou « signet(s) ». Les chiffres (colonne de droite) renvoient successivement au numéro du cahier dans le tome et à la pagination.

ANDIA Ysabel de (F)	– Encore le mystère d'Eve (A)	4 ; 57-63
AUCAGNE Jean (F)	– La question des chrétiens d'Orient (S)	3 ; 59-65
B. A.-C. (F)	– Une vie consacrée dans l'Église locale (S)	1 ; 90-91
BALTHASAR Hans-Urs von (CH)	– La mort engloutie par la vie (P)	1;10-14
	– • De la haute dignité de la femme (P)	4 ; 24-30
	– • Beauté du monde et gloire de Dieu (P)	6 ; 4-8 6
BALZAROTTI Rodolfo	– • La crise de l'art au XX ^e siècle (I)	; 50-60 3 ;
(I) BARENZ Reinhold (D)	– • Réapprendre le dimanche chrétien (P)	28-35
BEDOUELLE Guy (F)	– • Le sacre du cinéma (I)	6;61-63
BOUYER Louis (F)	– • Notes de lecture (S)	1;92-96
BRAGUE Rémi (F)	– Le chef-d'œuvre de Dieu (P)	6 ; 9-25
BRUAIRE Claude (F)	– Pouvons-nous y croire ? (E)	1 ; 2
	– L'esprit n'est pas l'ennemi de la chair (E)	2 ; 2,3
	– Création et inspiration (E)	6 ; 2-3
CAMELOT Pierre-Thomas (F)	– Confirmation et effusion de l'Esprit (P)	5 ; 33-41
CHANTRAINE Georges (B)	– De quoi parlons-nous ? (E)	1 ; 3-9
	– Erasme et Luther : un autre débat (A)	2 ; 81-87
	– Trois conditions à un « huitième jour éternel » (E)	3 ; 2-8
	– La femme privée de l'Esprit : un aspect de la pensée de Luther (I)	4 ; 45-56
	– Un sacrement distinct du baptême (E)	5 ; 2-7