

# LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Jean-Pierre TORRELL

Théologie et beauté :  
l'art est-il un lieu théologique ?

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1985, tome 81, p. 20-36

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

# *Théologie et beauté*

## *L'art est-il un lieu théologique ?*

Les relations de l'art à la foi et à la théologie ne datent évidemment pas d'aujourd'hui. Elles semblent bien avoir été aussi mouvementées que les rapports de l'intelligence et de la foi. Depuis les origines il y a eu dans l'Eglise suspicion à l'égard de l'intelligence de la part de certains courants : « Qu'y a-t-il de commun entre Athènes et Jérusalem ? demandait déjà Tertullien. Qu'y a-t-il de commun entre la sagesse de ce monde et la folie de la Croix ? » Et pourtant, depuis toujours aussi, il n'a pas manqué de chrétiens pour mettre leur intelligence au service de la foi.

De la même façon, longtemps avant les grandes luttes iconoclastes du VIII<sup>e</sup> siècle, on peut relever ici ou là l'existence de mouvements qui s'élèvent contre les peintures ou les statues dans les églises sous prétexte que ces représentations favorisent l'idolâtrie. Et pourtant, dès le début également — que l'on pense seulement à l'art des catacombes —, les chrétiens ont exprimé leur foi de cette manière.

A la fin du VI<sup>e</sup> siècle déjà, le pape Grégoire le Grand avait défendu la légitimité de cette manière de faire. Contre les entreprises iconoclastes d'un certain Serenus, évêque de Marseille, il avait formulé un principe souvent répété depuis : il ne faut pas détruire les images saintes ; grâce à elles, les illettrés peuvent lire sur les murs des églises les histoires bibliques qu'ils ne peuvent lire dans les livres<sup>1</sup>. Il a donc la conviction que l'art représente une sorte de langage qui permet de rejoindre un public qu'il serait impossible d'atteindre sans lui.

<sup>1</sup> *Lettre IX*, 105: *Patrologie latine* 77, 1027 D-1028 A; voir aussi *Lettre IX*, 52 et XI, 13 : 990 D-991 A; 1128 B-1129 C.

Réfléchir sur les rapports de l'art et de la foi, de la beauté et de la théologie, n'est donc pas une concession faite à l'esthétisme. Il se pourrait que le mot de Grégoire le Grand conserve aujourd'hui sa vérité. Sans doute, il n'y a plus d'illettrés à notre époque — bien que certains pays européens aient éprouvé récemment des surprises à ce sujet —, mais combien ne savent pas « lire » des ouvrages de théologie plus ou moins savante et qui seraient tout à fait capables de comprendre des œuvres d'art qui parleraient de Dieu et de la foi sous une autre forme ?... Pourtant même cette lecture s'apprend ; l'esprit a besoin d'une éducation pour savoir regarder ou écouter, et le théologien qui veut en aider d'autres dans cette tâche doit lui-même y voir clair quant à la manière dont il se situe, lui et son savoir, dans ce domaine. Le titre et le sous-titre de cette communication expriment en fait deux façons différentes de concevoir le rapport de la théologie à l'œuvre d'art — supposée belle pour les besoins de la cause. Nous tenterons de répondre d'abord à la question posée par le sous-titre et nous comprendrons aisément que tout n'est pas dit par cette première approche. Il sera possible et même nécessaire de dire ensuite autre chose sur les relations profondes qui existent entre théologie et beauté.

## **I. L'art est-il un lieu théologique ?**

La réponse à cette question en suppose une autre, préalable : qu'est-ce qu'un lieu théologique ? Au risque de paraître pédant il faut examiner ce problème, sinon la réponse par oui ou par non ne reposerait que sur une approximation subjective et le sujet mérite mieux que cela.

### **Qu'est-ce qu'un lieu théologique ?**

L'auteur de la première élaboration systématique de ce qu'on appelle le traité des lieux théologiques est un dominicain espagnol du nom de Melchior Cano (1509-1560). Elève à Salamanque de François de Vitoria, c'était un théologien réputé et d'une érudition considérable.

Son idée centrale a été de mettre de l'ordre dans l'immensité de la matière théologique dispersée en une multitude d'auteurs et de livres. Il proposa donc divers principes de classification destinés à faciliter l'utilisation de ce donné

théologique en le regroupant sous un certain nombre de rubriques qui s'organisent entre elles d'après leur proximité plus ou moins grande par rapport à la révélation. Suivant un usage déjà reçu, il appela ces rubriques du nom de « lieu » (*locus* : l'expression lui vient de Cicéron et, avant lui, d'Aristote avec ses *topoi dialektikoi*). Selon sa propre définition, ces lieux sont comme des espèces d'entrepôts, des magasins d'arguments théologiques où les théologiens peuvent s'approvisionner selon les besoins de la discussion<sup>2</sup>.

Nous reviendrons dans un instant sur l'appréciation de cette ambition, mais il est nécessaire de présenter auparavant la manière dont l'intuition centrale de Cano a présidé à sa construction. Pour lui, l'essentiel de l'effort théologique consiste à établir le donné de foi et c'est pourquoi la première place dans sa classification revient à **l'autorité** (de l'Écriture, de la Tradition, de l'Église, etc.), alors que la **raison** ne vient qu'en second lieu. Il a ainsi pu compter dix lieux théologiques : les sept premiers font appel à l'autorité et, pour cette raison, ce sont des lieux **propres**, c'est-à-dire tout à fait aptes à une discussion théologique ; les trois derniers, qui font appel à la raison, ne sont au contraire que des lieux étrangers, **annexes**<sup>3</sup>. Cela se comprend ; quand il s'agit d'établir un point de foi, la raison n'a aucune autorité propre et les constructions des philosophes ou les divers témoignages du génie humain n'en ont pas davantage. On peut seulement se demander si la théologie se réduit à cela et si c'est l'unique manière dont on peut la pratiquer.

<sup>2</sup> Ceci n'est pas une caricature; on pourra s'en convaincre en se reportant à l'article d'A. Gardeil, « Lieux théologiques », dans *Dictionnaire de théologie catholique*, t. IX, col. 712-747.

<sup>3</sup> Voici la liste de ces lieux théologiques :

- |                    |   |
|--------------------|---|
| I. <b>Propres</b>  | a) <u>Fondamentaux</u>                    |
|                    | 1. Écriture sainte                        |
|                    | 2. Traditions apostoliques                |
|                    | b) <u>Déclaratifs</u>                     |
|                    | <i>efficaces</i>                          |
|                    | 3. Église catholique                      |
|                    | 4. Conciles                               |
|                    | 5. Magistère du pape                      |
|                    | <i>probables</i>                          |
|                    | 6. Pères de l'Église                      |
|                    | 7. Théologiens scolastiques et canonistes |
| II. <b>Annexes</b> | 8. Raison naturelle                       |
|                    | 9. Philosophes et juristes                |
|                    | 10. Histoire et traditions humaines       |

L'immense mérite de Cano est d'avoir souligné avec insistance la primauté du donné révélé et donc la nécessité de mettre en œuvre toute une méthode d'enquête pour préciser la proximité plus ou moins grande de telle ou telle vérité par rapport à la révélation. On l'appelle le père de la théologie positive ; c'est à juste titre.

Cependant on peut et l'on doit s'interroger ; qu'en advient-il dans ces perspectives de l'idéal traditionnel formulé par saint Anselme : *Fides quaerens intellectum* ? A supposer que l'on ait fait tous les travaux d'approche de la méthode des lieux, le plus important de la tâche théologique reste encore à faire : **chercher à comprendre**. Or l'explication rationnelle des vérités tenues par la foi est pratiquement absente de cet idéal du savoir. Non seulement chez Cano, mais plus encore dans sa postérité — qui a été nombreuse, car il est aussi le père de la théologie des manuels, dont les méfaits ne sont plus à démontrer.

Plus grave encore : cette accentuation quasi exclusive sur la recherche positive et l'argumentation a fait perdre de vue la dimension contemplative de la théologie. Chez les grands théologiens médiévaux, chez saint Thomas par exemple, l'unique théologie (qu'il appelle d'ailleurs *Sacra Doctrina*) est simultanément positive, spéculative et mystique. Positive, c'est-à-dire attentive à ses documents ; spéculative, c'est-à-dire soucieuse de réflexion et d'intelligence profonde de la foi ; mystique, c'est-à-dire capable de nourrir la vie chrétienne au niveau d'une expérience intime de Dieu. Ces deux derniers aspects sont en étroite corrélation car, pour saint Thomas, « spéculatif » est à peu près identique à « contemplatif », de telle sorte que son intelligence du mystère prend toujours en considération le fait que Dieu est la fin ultime de l'homme, sa béatitude comme l'on dit, c'est-à-dire son bonheur le plus comblant : essayer pour la théologie de comprendre Dieu c'est en même temps travailler à dégager les grandes directions qui permettront à l'homme de le rejoindre.

Selon cette conception traditionnelle, il y a un lien direct entre théologie et beauté ; nous y reviendrons dans notre deuxième partie. Mais après Cano — et sans qu'il en soit l'unique responsable —, on assiste à un éclatement de la théologie : la positive devient de plus en plus érudite, la spéculative de plus en plus raisonneuse, et, comme ni l'une ni l'autre ne peuvent plus nourrir la foi et la vie chrétienne, on assiste alors à la naissance d'une théologie « ascétique et mystique » qui vient surajouter des corollaires pieux à des constructions intellectuelles qui s'en passaient parfaitement. Dans cette

perspective nouvelle, le rapport de la théologie à l'art ne pouvait être que tout à fait extrinsèque : ou bien on le considère comme superflu, ou bien on s'en sert de manière très utilitaire.

## **L'art comme lieu théologique**

Si l'on essaie maintenant de préciser quelle peut être la place des œuvres d'art dans la liste des lieux théologiques, il est clair que c'est dans la dixième rubrique. L'expression « histoire et traditions humaines » est assez large pour recouvrir autre chose que la simple histoire écrite ; elle s'étend également aux documents et aux monuments grâce auxquels on peut écrire l'histoire. Cano est très explicite sur ce point et c'est ainsi qu'un théologien du siècle passé a très bien compris cette utilisation possible de l'art au service de la théologie et de la foi.

Jean-Baptiste Franzelin, jésuite et cardinal, théologien de renom qui a joué un rôle de premier plan au moment du Concile Vatican I, est entre autres choses l'auteur d'un remarquable traité *De la Tradition*. Personne mieux que lui n'a dégagé la notion de « monument de la Tradition », c'est-à-dire celle du matériau brut qui véhicule la Tradition et l'exprime de diverses manières : que ce soit sous forme écrite ou non, qu'il s'agisse de peintures ou de sculptures, ou encore d'inscriptions et d'objets divers. D'une manière assez novatrice à l'époque, Franzelin reproduisait dans son livre le dessin de onze fresques des catacombes dont il proposait une lecture théologique. Comme il le dit très bien, il ne faut forcer ni le sens ni l'autorité de ces témoignages et, à eux seuls, ils ne sont pas suffisants ; mais à la période où ils se situent — dès la fin du II<sup>e</sup> siècle et au III<sup>e</sup> siècle —, alors que les documents écrits ne sont encore ni très nombreux ni très explicites, ils apportent une contribution qui n'est pas négligeable. Il illustrait cela notamment par des représentations de la célébration de l'eucharistie grâce auxquelles on voit que le sacrement était conçu non seulement comme un repas, mais aussi comme un sacrifice<sup>4</sup>.

La démonstration de Franzelin était plutôt sommaire. Elle a été reprise il y a quelques années dans un article très documenté qui aboutit aux mêmes conclusions. Dans les catacombes de Calliste (début III<sup>e</sup> siècle) et dans celles

<sup>4</sup> J. B. Franzelin, *Tractatus de divina traditione et scriptura*, Roma, 1896, pp. 148-155.

de Priscille (entre 170-180 et le début du IV<sup>e</sup> siècle selon les experts), le caractère sacrificiel de l'eucharistie semble enseigné très clairement car le sacrifice d'Isaac est toujours représenté dans le même contexte pictural que le banquet eucharistique. Des représentations semblables se multiplient avec le temps et les comparaisons que l'on peut faire avec des scènes païennes de sacrifices et de repas, montrent de façon éloquente l'inspiration différente qui anime les peintures chrétiennes<sup>5</sup>.

On a donné un autre exemple d'utilisation des monuments paléo-chrétiens à propos de la pratique du baptême des tout petits enfants. Le grand exégète protestant contemporain Joachim Jeremias a su faire appel aux inscriptions funéraires des nécropoles chrétiennes pour corroborer les données littéraires (relativement nombreuses pourtant) que nous avons sur ce sujet. Dès le début du III<sup>e</sup> siècle on peut relever toute une série d'attestations du baptême des tout-petits : divers symboles (la colombe, par exemple) sont explicités par la mention du nom et de l'âge des enfants baptisés (de quelques jours à quelques mois). Il s'agit sans doute d'un art relativement rudimentaire, mais cela importe peu. Dans le cas présent nous voulons simplement souligner l'originalité et la possibilité de la démarche : recours à des sources non strictement théologiques pour illustrer et confirmer un aspect de la foi de l'Eglise qui s'exprime par la pratique du baptême des enfants<sup>6</sup>.

Nous donnerons une dernière illustration de cette démarche théologique par un nouvel exemple emprunté à l'art paléochrétien. Dans un article consacré aux « Aspects iconographiques du problème de la Tradition », Georges Tavad a étudié plusieurs sarcophages conservés au Musée du Latran<sup>7</sup>. On lisait habituellement certaines scènes comme de banales représentations de l'enseignement de la philosophie sur des tombes païennes ; il a montré de façon convaincante qu'il fallait plutôt y voir des scènes de catéchèse chrétienne, la transmission même de l'Évangile, c'est-à-dire la Tradition dans son acte essentiel. Dans certains cas, il est même possible de préciser sur quoi

<sup>5</sup> L. M. Martinez-Fazio, « La eucaristia, banquete y sacrificio, en la iconografía paleocristiana », dans *Gregorianum* 57 (1976), 459-521.

<sup>6</sup> Voir J. Jeremias, *Le baptême des enfants dans les quatre premiers siècles*, Le Puy-Lyon, 1967, pp. 107-113, 123-132, notamment.

<sup>7</sup> Ces sarcophages se trouvent maintenant dans les Musées du Vatican où ils sont admirablement mis en valeur. Quant à l'article de G. Tavad, qu'on ne saurait trop recommander pour apprendre à déchiffrer cette forme d'art, on le trouvera dans la revue *Eglise et Théologie* (Ottawa), 2 (1971), 309-320.

porte l'enseignement délivré au moment représenté sur le sarcophage (par exemple la rencontre eschatologique du Sauveur avec le fidèle qui meurt à ce monde). Dans d'autres cas, on peut identifier nettement les apôtres Pierre et Paul, qui apparaissent ainsi comme les témoins privilégiés de la Tradition. Mieux encore, on repère très bien la présence du baptême et de l'eucharistie dans certaines de ces représentations de la Tradition. De telle sorte que l'auteur peut conclure à juste titre que ces données confirment tout à fait une notion, perdue de vue dans la controverse antiprotestante et que nous retrouvons de nos jours, selon laquelle « la Tradition est la transmission de l'Evangile dans l'Eglise, et l'acte de transmission, l'*actus tradendi*, n'est autre que la vie même de l'Eglise dans la totalité de son expérience liturgique et sacramentaire non moins que dans l'ensemble de son enseignement formel » (p. 320 de l'art., cité).

Les trois exemples que nous avons évoqués sont tous pris de l'art chrétien primitif. Ce n'est évidemment pas un hasard. C'est une époque où les documents écrits sont encore peu nombreux ; ces peintures, ces inscriptions et ces sculptures constituent donc une précieuse attestation complémentaire. C'est pourquoi elles peuvent être utilisées comme des lieux théologiques au sens où nous venons de les définir : elles apportent des éléments qui peuvent entrer à titre de parties intégrantes, annexes mais valides, dans une argumentation théologique. Quand les sources écrites seront plus nombreuses et plus explicites, le recours aux œuvres d'art ne pourra plus être tout à fait du même type.

## **Un instrument de catéchèse**

Nous essaierons de montrer cela en faisant appel à une autre forme d'art chrétien. Après avoir pris nos premiers exemples en Occident, nous nous tournons maintenant vers l'Orient avec l'icône de la Nativité. Sans nous attarder aux caractères spécifiques de l'art des icônes, nous accorderons notre attention au contenu de cette icône et à ses variations dans la suite des temps, car ce sont elles qui sont significatives pour notre propos<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Pour ce paragraphe nous utilisons à plusieurs reprises le livre de Georges Drobot, *Ikône de la Nativité, Un corollaire et un moyen de formulation du dogme de l'incarnation*, Abbaye de Bellefontaine, 1980.



La plus ancienne représentation connue de la naissance du Sauveur n'est pas une icône, mais encore une fresque des catacombes (Priscille, première moitié du III<sup>e</sup> siècle). On y voit la Vierge et l'Enfant surmontés d'une étoile ; à côté d'eux un homme, un prophète, montre l'étoile. Il s'agit probablement de Balaam dont la prophétie était connue de tous : « Une étoile sortira de Jacob » (*Nombres* 24, 17). C'est à cette prédiction que font allusion les Mages du récit évangélique : « Nous avons vu son étoile à l'Orient » (*Matthieu* 2, 2). La scène pouvait être déchiffrée sans aucune peine car, depuis longtemps déjà, les auteurs chrétiens avaient fait le rapprochement entre ces deux textes<sup>9</sup>.

Il ne s'agit encore là que d'une première allusion symbolique à la Nativité. Pour trouver quelque chose de plus précis, il faut attendre le IV<sup>e</sup> siècle et l'apparition de la fête liturgique de la Nativité. Jusqu'alors on ne célébrait que l'Epiphanie, évoquée comme étant essentiellement le baptême du Christ — que la voix du Père désigne comme étant le Fils bien-aimé (*Marc* 1, 9-11 et parallèles). Parmi les raisons qui ont poussé l'Eglise à dissocier la fête de la naissance du Christ de celle de sa manifestation, il y a, semble-t-il, l'interprétation que donnaient les gnostiques de la scène du baptême du Christ. Selon ces hérétiques, Jésus n'avait été qu'un homme comme les autres, capable de pécher, jusqu'au jour où l'Esprit descendit sur lui sous la forme d'une colombe<sup>10</sup>. L'Esprit n'habitait dans cet homme que de façon provisoire et il le quittait au moment de la Passion. Dans cette perspective on ne pouvait évidemment pas parler d'une véritable incarnation, ni de naissance du Verbe dans la chair, encore moins de sa souffrance et de sa mort sur la croix. L'institution de la fête liturgique de la naissance du Sauveur doit donc être considérée comme l'expression d'une volonté de promouvoir la vision vraiment orthodoxe de l'incarnation. Les premières représentations figurées de cette même scène de la Nativité suivirent bientôt ; elles sont animées de la même intention : la mère couchée, l'enfant enveloppé de langes, témoignent du réalisme de l'incarnation. Les textes ne manquent pas pour souligner avec force cette visée première : « La représentation de l'image du Seigneur sous sa forme corporelle sur les icônes démasque les hérétiques qui prétendent qu'il n'était devenu homme que d'une manière irréaliste et non véritable »<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> On peut voir Irénée de Lyon, *Contre les hérésies* III, 9, 2, et Justin Martyr, *I<sup>re</sup> Apologie* 32, 12-13.

<sup>10</sup> Voir Clément d'Alexandrie, *Stromates* 4, 83.

<sup>11</sup> Germain de Constantinople, à Thomas de Claudiopolis : *Patrologie Grecque* 98, 173 B.



Il est inutile de décrire cette image de la Nativité ; il suffit de regarder celle que nous reproduisons ici et qui est assez proche du modèle canonique. Pour notre sujet, il est intéressant de retenir deux modifications significatives qu'elle a subies au cours des temps. Bien qu'elles affectent toutes deux la scène du bain de l'Enfant Jésus, la première est mineure et ne semble pas avoir eu une grande diffusion. Selon une tradition venue d'un évangile apocryphe, Salomé, une des sages-femmes qui auraient aidé la Vierge Marie dans son accouchement, aurait douté de la virginité de cette femme. En punition de ce doute, le bras de la sage-femme enfla démesurément ou même devint paralysé, et elle ne put en recouvrer l'usage que par un acte de foi explicite en la naissance virginale du Sauveur. Certaines images montrent Salomé qui tend son bras infirme vers Marie ou vers l'Enfant pour implorer sa

guérison. C'est un premier exemple d'utilisation de l'art pictural pour inculquer explicitement une vérité de foi.

La deuxième modification de cette image de la Nativité est beaucoup plus importante et elle réside dans la présence ou dans l'absence de la scène du bain de l'Enfant. Ce détail a beaucoup choqué les esprits délicats qui préfèrent ne pas s'y attarder. D'autres n'y voient qu'une simple illustration anecdotique et soulignent le geste d'une des sages-femmes qui s'assure que l'eau est à la bonne température. En réalité, la scène du bain est destinée à accentuer le réalisme de l'incarnation : cet enfant a besoin d'être lavé car il est passé par la même voie que n'importe quel autre fils d'homme. La preuve a *contrario* de cette visée dogmatique est peut-être donnée par le fait que cette scène du bain est inconnue dans les représentations coptes de la Nativité. L'Eglise copte, en effet, largement marquée par la persistance de tendances monophysites, inclinait davantage à mettre en valeur la divinité du Sauveur que son humanité. Mais dans cette ligne on a un exemple encore plus fort ; cette même tendance monophysite poussa les moines du mont Athos à faire disparaître la scène du bain de toutes les peintures de la Nativité qui se trouvaient sur la sainte montagne. Une explication-alibi fut d'abord donnée de cet iconoclasme si particulier : les bras nus des sages-femmes auraient été jugés indécents pour les moines. Mais la vraie raison est tout autre : la scène tout entière était jugée « inconvenante » et ne pouvait s'appliquer au Christ dont la naissance avait été immaculée<sup>12</sup>.

Ces deux exemples suffiront pour notre propos. Les variations qu'a subies cette image illustrent bien cet autre rapport de l'art à la théologie : non plus lieu théologique à proprement parler, mais suite et illustration de l'affirmation dogmatique, dont elle est en même temps un moyen d'expression, ou, si l'on veut, c'est l'image comme moyen d'une efficace catéchèse populaire. Grâce à l'image, on peut mettre en évidence un aspect central de la foi chrétienne, d'une façon beaucoup plus frappante qu'on ne peut le faire par des paroles. Il reste cependant que, dans les deux cas — lieu théologique ou instrument de catéchèse —, cette manière d'envisager les relations de l'art et de la théologie n'est pas entièrement satisfaisante pour l'artiste. Il ne pourra s'empêcher de trouver cette conception très pragmatique, pour ne pas dire purement utilitaire. A vrai dire, cette conception n'est pas très satisfaisante non plus pour le théologien. Il faut donc essayer un autre discours.

<sup>12</sup> Cf. G. Drobot, *Icône de la Nativité*, pp. 277-278.

## II. Théologie et beauté

### Art et théologie

Cet autre discours passe par la rectification de l'intention théologique, c'est-à-dire du propos, et, en définitive, de la finalité poursuivie par le théologien. Cette finalité est d'ailleurs la même que celle de la théologie ; dans ce cas, l'objet de la science et celui du savant ne représentent pas deux réalités différentes, mais bien une seule et même réalité. Si nous la définissons comme intelligence de la foi (*intellectus fidei*) — ce qu'elle est vraiment —, la théologie tout entière se situe entre deux actes « simples » : celui de l'adhésion de foi au point de départ, celui de la vision de Dieu face-à-face au point d'arrivée. L'une est obscure, l'autre claire, mais dans les deux cas nous avons affaire à un acte de simple intellection qui trouve sa joie dans la contemplation de son objet.

Entre ces deux termes, il y a évidemment place pour tout le labeur de la recherche avec ses multiples phases d'investigation, de raisonnement, de vérification... C'est tout le travail de l'intelligence comme raison discursive qui est notre lot et notre « peine » notre vie durant. Ce travail est si long et si important qu'on finit pas croire que c'est l'essentiel ; en réalité ce n'est que le moyen ; tout cela est d'ordre instrumental. La fin, pour le dire avec saint Thomas, c'est la contemplation de la vérité première dans la patrie (*contemplatio veritatis primae in patria*), acte d'intelligence et d'amour par lequel la personne entre en possession définitive de l'objet de son désir — désir qui la dépasse et la meut au-delà de tout autre. Le vrai moteur de la recherche théologique réside dans l'actualisation consciente et renouvelée par la prière de cette fin suprême dans l'esprit du théologien. Faute de cela, son entreprise dégénère en une technique comparable à celle d'une quelconque discipline humaine : il devient un érudit ou un raisonneur, à moins qu'il n'en reste à une médiocrité banale ou à un simple amateurisme.

Avec les quelques transpositions nécessaires, on peut faire des réflexions semblables à propos de l'œuvre d'art. Au point de départ, il y a l'intuition de l'artiste qui « voit » d'un premier regard simple de son œil intérieur « l'idée » de ce qu'il veut réaliser (ou qui « l'entend » s'il s'agit d'un musicien — que l'on songe au Mozart de l'*Amadeus* de Milos Forman). Au point d'arrivée, il y a ce même regard simple posé sur l'œuvre réalisée qui procure la joie de qui la contemple. Entre les deux termes, ici aussi, il y a la longue phase

d'élaboration, de recherche, de combat avec une matière qui résiste ou qui, tout au moins, n'est pas immédiatement apte à transmettre ou à recevoir la forme que l'artiste veut communiquer.

Si l'art consiste à faire que la matière parle le langage de l'esprit, on conçoit que l'entreprise soit malaisée et qu'elle demande — comme pour la théologie — une maîtrise parfaite des moyens mis en œuvre et une conscience toujours vive — sinon toujours absolument claire — du but poursuivi. Laissons de côté la déception fréquente de l'artiste qui n'arrive pas toujours à réaliser exactement ce qu'il souhaitait. Laissons aussi de côté le fait que, dans sa première visée, l'art veut « faire » quelque chose, poser dans l'existence un « objet » qui n'est pas encore — alors que, au contraire, l'objet du théologien lui est donné et échappe totalement à toute prétention de remodelage. Si nous prenons l'art et la théologie en leur visée ultime, de part et d'autre nous avons la même invitation à la contemplation de la beauté. L'analogie la plus profonde et la plus singulière entre l'art et la sagesse, c'est qu'ils sont ordonnés l'un et l'autre à une fin qui les dépasse et qui vaut par elle-même, une fin dont l'amplitude est sans limite et qui maintient ceux qui la poursuivent dans une quête perpétuelle, car la Beauté est infinie comme l'Etre.

Ce premier parallèle fondamental mériterait d'être affiné par une quantité d'autres précisions, mais si l'on garde présente à l'esprit cette ordination dernière de l'art à la beauté et à la contemplation qu'elle appelle, il est désormais possible de concevoir autrement son rapport à la théologie. Au lieu d'en rester à une perspective utilitaire qui, à la limite, peut très bien se satisfaire d'un art sans beauté — pourvu qu'il soit didactique et serve le propos d'enseignement —, et qui ne peut que conduire à l'art « édifiant » dont on connaît les horreurs, le théologien ne peut que souhaiter l'existence d'un art libéré de toute contrainte — ou de toute finalité, cela revient au même — autre que celle de l'art lui-même.

Ce n'est pas le lieu de définir quelles sont ces contraintes, mais tous les travailleurs sérieux — en quelque domaine que ce soit — savent que le spontané est le résultat d'une longue conquête et que la liberté en apparence débridée de l'artiste est le fruit d'une maîtrise chèrement acquise. La seule chose que peut souhaiter le théologien — et c'est peut-être le service propre qu'il peut rendre à l'artiste — c'est que l'artiste « nourrisse » la « contemplation » qui est à l'origine de son œuvre. Il semble évident, en effet, que la beauté ou/et la vérité d'une œuvre d'art ne saurait être au terme de l'effort de

l'artiste si elle n'est en quelque manière présente au départ. En particulier, quand il s'agit d'un sujet qui a rapport à la foi — le Christ ou la Vierge, ou encore saint François —, il est évident que la réalisation d'une peinture, d'une sculpture ou d'une pièce de théâtre — dans ce domaine comme dans tout autre — ne peut que refléter le monde intérieur de l'artiste et l'expérience intime et savoureuse qu'il a de son sujet. La technique est indispensable pour traduire dans la matière cette intériorité et rien ne peut y suppléer. Comme disait spirituellement Etienne Gilson en glosant saint Paul : « La piété est utile à tout, mais elle ne remplace rien. » Mais ceci étant dit, la technique ne suffit pas non plus à elle seule à donner à l'œuvre d'art cette âme qui ne peut lui venir que de l'âme de l'artiste.

Par contre, si ces deux choses sont réunies — le métier au service du talent et de l'inspiration, ainsi que l'intériorité spirituelle requise par la beauté —, alors on peut raisonnablement espérer qu'un artiste qui s'attaque à un sujet religieux peut rejoindre le même but que vise le théologien : parler de Dieu et de sa beauté, mais il le fera dans son langage propre. Il se pourrait même que son langage soit plus apte à dire certaines choses que le théologien lui-même ne saurait exprimer de façon parfaitement adéquate. En effet, quand le théologien a épuisé toutes les ressources de l'analogie (selon la triple voie de causalité, d'éminence et de négation), il ne lui reste qu'à se taire et à inviter à la contemplation. La parole ne peut que suggérer l'ineffable ; le dire est limité par l'indicible. L'art peut donc prendre ici le relais et conduire l'esprit au-delà de ce qu'il voit et de ce qu'il entend, en invitant lui aussi à la contemplation par la stimulation que constitue la communion de deux expériences spirituelles : celle de l'artiste et celle de celui qui regarde ou entend.

L'expérience esthétique peut être un substitut dévoyé de l'expérience mystique ; elle peut aussi être un obstacle à la véritable expérience mystique ; mais elle peut également être une voie vers cet approfondissement de l'expérience chrétienne, en apprenant au regard — le regard étant pris ici comme tenant lieu de toute une attitude d'âme — à voir au-delà de ce que voient les yeux du corps. Comme la parole du théologien, l'œuvre de l'artiste est un signe qui conduit au-delà de lui-même et c'est en cela qu'elle trouve sa vérité dernière. Baudelaire l'avait bien saisi : « C'est à la fois par la poésie et à **travers** la poésie, par la musique et à **travers** la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau... »<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Baudelaire, *L'art romantique*, cité par J. Maritain, *Art et Scolastique*, nouvelle éd., Paris, 1927, pp. 51-52.

## L'icône de l'Eglise

Par un phénomène inattendu il pourrait se produire ici comme un renversement du processus dont nous avons dénoncé l'insuffisance. Au lieu d'utiliser l'œuvre d'art au service de sa démonstration au risque de méconnaître



complètement sa spécificité, le théologien pourrait au contraire se mettre à son service pour aider à faire percevoir la visée profonde de l'artiste. Dans un pareil cas, il apparaîtrait clairement que les deux voies — celle de l'art et celle de la théologie — ne sont pas seulement parallèles, mais bel et bien convergentes dans leur façon de parler de Dieu et des réalités divines. Cela ne se vérifiera peut-être pas de façon universelle, mais il semble possible d'en donner un bon exemple à partir de l'icône de l'Eglise reproduite ci-dessus.

Incontestablement cette image est belle. D'un genre de beauté trop peu familière à nos yeux d'occidentaux, mais qui n'est guère discutable. Son harmonie et sa force sont impressionnantes et elles agissent inévitablement sur quiconque prend le temps de poser sur elle son regard. Sans nous attarder sur ses qualités esthétiques, essayons d'en faire une lecture théologique inspirée de ce renversement d'attitude que nous voulons suggérer. Mettons-nous au service de l'œuvre ; nous devrions aboutir à la contemplation du mystère que le peintre a voulu exprimer.

Certaines choses sont très claires. L'édifice est porté par Pierre et Paul. Ce sont les deux colonnes, les deux piliers. Le premier porte les clés, signe de sa suprématie, rappel de la promesse de Jésus qui en a fait son intendant muni de tout pouvoir (*Matthieu* 16, 18-19). Il est le symbole de l'**unité** du groupe apostolique récapitulé dans son chef. Quant au second, il représente ici la **catholicité**, la multitude des païens qu'il est allé convoquer par ses voyages infatigables (*Actes des Apôtres* 9, 15 et 26, 16-18). On peut à leur propos penser au célèbre passage de saint Irénée : « l'Eglise... que les deux très glorieux apôtres Pierre et Paul ont fondée... » — à Rome, mais aussi ailleurs (*Contre les hérésies* III, 3, 2).

Autour de Pierre et de Paul s'ordonne le groupe des Douze : non seulement apôtres, mais aussi évangélistes. Ces derniers sont reconnaissables au second rang grâce à leur livre. Tout cela est parlant et l'on croirait entendre saint Paul : « La construction que vous êtes a pour fondations les apôtres et prophètes, et pour pierre d'angle le Christ Jésus lui-même... » (*Ephésiens* 2, 20).

Mais justement, demandera-t-on peut-être, où donc est le Christ ?... C'est moins évident au premier abord. Pour le trouver, il faut pénétrer dans l'édifice ; la porte grande ouverte nous y invite d'ailleurs. On aperçoit au centre un autel sur lequel est déposé un livre : l'autel où l'eucharistie est célébrée et d'où nous recevons la Parole qui pour nous s'est faite chair (*Jean* 1, 14) ; le livre, celui de l'Evangile dont les paroles sont Esprit et Vie (*Jean* 6, 63). Voilà le cœur de l'Eglise. Voilà la double forme sous laquelle le Christ Jésus est présent dans son Eglise.

Cette présence n'est pas de l'ordre du simple souvenir. Il suffit de poursuivre notre lecture — ou mieux, notre contemplation — pour le comprendre. Au-dessus de l'Eglise plane le demi-cercle bleu de la divinité. En son centre, on distingue une petite croix — minuscule en vérité : sa couleur rouge rappelle



que c'est par sa passion que le Christ s'est acquis l'Eglise, « par son propre sang » (*Actes des Apôtres* 20, 28). Les rayons qui émanent de cette croix symbolisent à leur tour l'envoi de l'Esprit qui maintient toujours actuelle l'efficacité de l'acte sauveur. Ce n'est pas jadis, c'est aujourd'hui que le Christ rassemble son Eglise : « Je suis avec vous pour toujours jusqu'à la fin du monde » (*Matthieu* 28, 20).

Une question surgit inévitablement : cette église est vide ! Où sont donc les fidèles ?... Le langage du symbole est autrement plus subtil. Rappelons-nous la première épître de saint Pierre (2, 5) : « comme pierres vivantes, prêtez-vous à l'édification d'un édifice spirituel... ». Les fidèles ne sont pas à l'intérieur du bâtiment ; ils sont les éléments mêmes dont sont faits les murs, ils sont la construction elle-même (voir *Ephésiens* 2, 20, ci-dessus). Nous ne sommes pas **dans** l'Eglise ; **l'Eglise c'est nous** — au sens le plus précis du terme. En christianisme il n'y a pas d'autre Temple que le Corps du Christ et nous sommes les membres du Christ, son Corps avec lui notre Tête.

On n'en finirait pas de déployer les richesses de cette image. Relevons un dernier détail : au-dessus de l'autel il y a un encensoir ; mais ce n'est pas de la gomme ordinaire qu'on y brûle. Il est là pour rappeler « les sacrifices spirituels d'agréable odeur » que nous devons offrir à Dieu par Jésus-Christ (1 *Pierre* 2, 5). Ce n'est pas par hasard ni pour une simple raison esthétique qu'il est placé au centre. Cela signifie que c'est « la Cité rachetée tout entière, c'est-à-dire l'assemblée et la communion des saints qui est offerte à Dieu comme un sacrifice universel » par Jésus-Christ notre Grand-Prêtre. Saint Augustin, à qui nous empruntons ces mots, l'a dit mieux que personne : « Tel est le sacrifice des chrétiens : à plusieurs, n'être qu'un seul corps dans le Christ. Et ce sacrifice, l'Eglise ne cesse de le reproduire dans le Sacrement de l'autel... où il lui est montré que dans ce qu'elle offre, elle est elle-même offerte » (*La Cité de Dieu* X, 6).

Ce commentaire soulève peut-être une interrogation : n'avons-nous pas prêté à l'artiste des intentions qu'il n'a jamais eues et n'avons-nous pas mis dans son tableau plus qu'il n'a voulu y mettre ?... A cette question nous croyons pouvoir répondre ceci : l'artiste n'a peut-être pas eu une conscience claire de tout ce que notre commentaire a dégagé et peut-être ne serait-il pas lui-même le meilleur commentateur de son œuvre. L'artiste « voit » plus qu'il ne « raisonne » son œuvre, il la « fait » et laisse à d'autres le soin de l'expliquer. Pour lui, elle se suffit à elle-même. Il est peu douteux pourtant que tout ce que nous avons explicité se trouve dans cette image, et cela s'y

trouve parce que l'artiste l'y a mis, parce qu'il le vivait dans sa foi. Il faut d'ailleurs ajouter que tout n'est pas dit avec ce commentaire. Il reste au théologien — et à son lecteur — à se taire et à contempler le mystère. C'est-à-dire à finir par où il a commencé, par ce regard simple et profond à quoi le provoque l'artiste. Au-delà de la parole commence le chant.

Pour conclure brièvement, revenons à la question posée par le sous-titre de cet article. La réponse ne fait aucun doute : l'art **peut** être un lieu théologique, mais il est aussi et à la fois **moins** et **plus** que cela. Il peut l'être, nous l'avons montré, mais ce n'est qu'un lieu annexe, qui ne remplit pas toutes les conditions pour entrer de plein droit dans une argumentation théologique rigoureuse, et c'est pourquoi il est **moins** que cela. Mais il est aussi **mieux** que cela et ce serait une erreur de vouloir l'y réduire à tout prix ; ce serait méconnaître profondément la gratuité de l'œuvre d'art. Comme le jeu — l'activité ludique — l'art a sa fin en lui-même et l'œuvre d'art est belle à la mesure de son désintéressement. C'est là, paradoxalement, que se nouent avec la théologie ses liens les plus profonds. Bien faite, la théologie ne s'épuise pas dans la recherche ou dans l'argumentation — tout cela n'est que de la paille, disait saint Thomas mourant ; elle s'achève en contemplation. Comme l'art, elle provoque celui qui la pratique à fixer son regard sur la Beauté suprême. Sinon l'une et l'autre manquent totalement leur objectif dernier. Loin donc de représenter une concession à l'esthétisme, la réflexion que le théologien consacre à l'art et à la beauté peut être une occasion rêvée de raviver en nous le sens de l'essentiel.

Jean-Pierre Torrell