

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Gabriel ISPERIAN

L'art religieux aujourd'hui. Difficultés et exigences

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1985, tome 81, p. 37-48

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

L'art religieux aujourd'hui

Difficultés et exigences

Les difficultés, rencontrées aujourd'hui par un artiste qui voudrait créer une œuvre religieuse, sont énormes. On ne peut les saisir qu'en jetant un regard sur les tenants et les aboutissants de notre civilisation. Nous vivons, en effet, dans un monde où l'homme contemporain est un être éclaté, disloqué jusqu'à la racine ; de plus il est fermé, absent de lui-même, souvent sans liens reconnus avec son passé et son moi profond. Nous sommes en présence des fruits d'une longue évolution.

A partir du XVI^e siècle, nous assistons à une progressive séparation, à une progressive opposition de la foi et de la raison. La théologie tend à s'affaiblir, et la science à se durcir: elle n'est plus située dans une intelligence supérieure des choses, qui aurait inclus la réflexion religieuse et mis en lumière les liens entre foi et raison.

Au XVIII^e, siècle des « lumières » et de la déesse raison, la sensibilité livrée à elle-même s'exacerbe : on se pâme, on s'évanouit pour un rien, on exalte la passion ; la sensibilité affolée se fait épidermique et assèche le cœur ; on se précipite au « spectacle » de la guillotine, alors que des décrets de police interdisent aux charcutiers de tuer les porcs sur le trottoir, par respect de la sensibilité des femmes et des enfants ! On se détourne de la culture traditionnelle, pour s'intéresser à l'orientalisme et à l'exotisme.

La crise, le sursaut passionné et passionnel du Romantisme n'a rien résolu : peut-être parce que, fuite dans l'irrationnel, il dépendait de la même conception, réductrice, de l'intelligence. Elle n'est considérée que comme entendement, qui calcule et construit, ou critique et détruit. Elle n'est plus pouvoir de contemplation.

Tout cela s'est encore accusé par le développement des sciences et des techniques contemporaines. La raison se fait de plus en plus autoritaire, dictatoriale et terroriste. Ne compte plus que ce qui est logique, programmé, efficace : la vérité ne peut être que « scientifique ». De plus, nous vivons dans une civilisation de l'énergie et de l'activisme conçu comme un système de pensée, qui pose l'action pour moyen et pour fin. L'homme se prend lui-même en charge, avec le projet de se refaire face à une nature désacralisée — même la sienne (voyez les manipulations génétiques, etc.), qui n'est plus que matière première à exploiter, réservoir de matériaux et d'énergie à gérer économiquement, à dominer : « Terrassons la nature, il est temps de devenir les maîtres ! » disait Guillaume Apollinaire au nom des cubistes. Le monde, et l'homme dans ce monde, deviennent une machine, car l'intelligence s'est réduite elle-même à n'être qu'un outil, parmi d'autres.

Tout s'émiette alors, tout se compartimente ; se multiplient les langages, les vocabulaires qui ne s'articulent pas les uns sur les autres.

Il est intéressant de noter qu'à l'heure même où l'homme cherche à désintégrer la matière, il se désintègre, lui-même et son savoir. Il se désintègre intérieurement : il renonce à l'emploi de la plus grande partie de ses pouvoirs à l'avantage d'un seul d'entre eux, rejetant toutes les données immédiates de l'esprit et des sens, rejetant ce qu'il éprouve spontanément, toutes les valeurs spirituelles.

Il se désintègre extérieurement : jamais peut-être, l'humanité n'a-t-elle été si dressée contre elle-même, tout est vécu, pensé en termes de conflit et de lutte : lutte des classes, lutte des sexes, des générations, etc. Si le totalitarisme fascine tant de nos contemporains c'est probablement parce qu'il propose une unité : mais, celle-ci ne se réalise que par coups de force, physique et idéologique. Plus le monde se rationalise et plus il devient cruel, absurde, ennuyeux.

Pour progresser, la science doit abandonner la vérité des sens expliquée et contrôlée par la vérité de la raison ; elle doit utiliser la machine pour pénétrer dans l'univers de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, impénétrable aux sens ; elle fait appel à la « pensée artificielle » de la machine électronique, qui obtient des résultats que l'on ne peut ni voir ni comprendre, mais que l'on peut calculer. La machine marque ici la défaillance de la raison devant l'infiniment grand et devant l'infiniment petit, devant l'espace et le temps. Le monde n'est plus compatible avec une appréhension normale des sens et de la raison. C'est le triomphe de la mathématique qui réduit les phénomènes au nombre et à la quantité. Erasme parlait déjà de « la barbarie du savoir ».

Ce n'est pas là un vain mot, ni un mot déplacé. Prenons, par exemple, certains artistes du début de notre siècle. Nous le savons, les artistes ont des antennes, ils éprouvent obscurément, mystérieusement et comme par anticipation ce que vit et s'apprête à vivre le commun des mortels. Les premiers, ils ont manifesté le désir de l'homme contemporain de couper les ponts avec toute tradition et toute autorité, le besoin de détruire, de se complaire même dans la destruction (certains voulaient brûler le Louvre !) : véritable tentation du suicide.

Par ailleurs, ils ne cherchaient plus l'exotisme — oriental ou japonais — mais bien l'inculture, le primitivisme, le sauvage. C'est que face à ce monde moderne, ultra-rationnel, face à ses découvertes, l'homme se sent aux origines d'un nouvel univers, inconnu, menaçant, effrayant : l'homme, comme le primitif aux débuts du monde, est pris de peur et d'angoisse. Remarquons que la science-fiction, qui dépend des progrès de la science, aime la représentation de monstres préhistoriques.

Jamais peut-être, dans l'histoire, l'artiste n'a été plus certain qu'aujourd'hui d'une chose : plus il se montre audacieux, iconoclaste, absurde, inaccessible, plus il sera reconnu, gâté, idolâtré.

On attend, on exige de lui qu'il « produise » toujours du nouveau, c'est dans l'art le triomphe absolu de l'activisme et de l'énergie, de la révolution continue. Souvent les œuvres, d'accès difficile parce que constituant des mondes clos, hermétiques, exigent d'énormes efforts pour être pénétrées — si elles le sont jamais. Ces difficultés ressemblent, pour Mircea Eliade, aux épreuves initiatiques des sociétés archaïques. Nous avons le sentiment d'une « initiation » nécessaire et, pour les initiés, le sentiment d'une appartenance à une gnose, qui trahit le désir de découvrir un nouveau sens, secret, inconnu jusqu'alors, du monde et de l'existence humaine. On veut retrouver, dans l'extravagance et l'inintelligibilité des œuvres d'art moderne, la possibilité d'une gnose initiatique et salvatrice. Sommes-nous éloignés des effets de la drogue et des stupéfiants ?

Ainsi donc, l'artiste contemporain vit dans une société — dont il ne peut s'extraire — où l'homme a perdu radicalement son unité, son harmonie intérieure. L'intelligence purement rationnelle, purement conceptuelle suit son chemin propre. Elle n'est plus qu'un outil qui opère. L'engouement pour (non plus **les** mathématiques, mais) la mathématique est significatif ; engouement qui, d'une manière ou d'une autre envahit des domaines qui, à première

vue, devraient lui demeurer étrangers : la littérature, la théologie. Je pense au Nouveau roman : œuvre qui se fabrique elle-même, qui demeure fermée sur soi, ne renvoyant à rien que soi. C'est le règne de l'immanentisme clos. La tentation de l'idéologie menace la théologie qui voudrait, sciemment ou non, maîtriser Dieu et son mystère, en le rationalisant. On oublie alors l'avertissement de Gabriel Marcel disant : « lorsqu'on parle de Dieu ce n'est plus de Dieu que l'on parle ». Face à cela, l'imagination, la sensibilité, le corps — devenus comme orphelins — suivent leur propre chemin, se maltraitant, se dégradant, se niant eux-mêmes. Picasso considérait le corps humain comme un ensemble de formes : il voulait briser et détruire l'harmonie donnée, dans l'espoir de créer le « nouveau » exigé par le temps. De la peinture, il dit qu'elle est un travail d'aveugle, désignant par là, la liberté de l'art par rapport à l'objet.

L'artiste contemporain vit donc dans un monde cassé où règnent crise culturelle sans précédent, perte des valeurs, mutation industrielle, ébranlement et réorganisation sociaux, invitation à « changer la vie ». Mais l'homme se trouve dans un immense chantier sans maître d'œuvre, coupé du passé, coupé de tout, de tous, replié sur lui-même — un lui-même atrophié —, fasciné de ses pouvoirs, de son intelligence décuplée par les machines électroniques qui lui offrent un succédané de l'au-delà dans un ici-bas toujours plus repérable et calculable.

Ramuz avait magnifiquement pressenti le drame qui se jouait : trois brèves citations permettront de faire la transition et d'aborder le thème des exigences d'un art religieux contemporain : « la force de l'art est de ralliement » aux choses, au monde et aux hommes¹ ;

« faire passer le continu dans le discontinu et opérer le passage de telle manière que le discontinu, tout en étant de tout autre nature, évoque néanmoins l'image du continu »² ;

« essayer d'introduire la qualité qui est en lui (l'homme) dans la quantité qui lui est donnée »³.

¹ C. F. Ramuz : *Œuvres complètes* (Mermod), t. IX, 32.

² *Id.*, t. XIX, 157.

³ *Id.*, t. XV, 285.

L'art nous plonge au sein d'un mystère à respecter: mystère de l'homme et mystère du monde. Pour l'artiste, le monde et pour nous, l'œuvre d'art représente ce vers quoi nous allons, et non ce que nous réduisons à nous-mêmes. Ce qui implique la nécessité de se hausser au niveau de l'œuvre ou du monde, dans une attitude de consentement, de gratuité, de gratitude et finalement d'adoration. Il ne s'agit pas de saisir, mais de se laisser saisir ; non prendre mais donner et recevoir.

Enfant du siècle, l'artiste pour accomplir son œuvre, en vérité, doit accomplir une tâche de pionnier. Il lui faut renouer le lien nuptial qui relie ses facultés intérieures et qui l'unit lui-même à la nature et aux hommes, dans les profondeurs de l'être. S'unifier donc, en s'ouvrant à l'esprit, en se rendant pleinement présent ; se retrouver en sa complexité et en son unité. Du même coup pressentir la complexité et l'unité du monde. Se retrouver dans le monde, inséré en lui ; non plus orphelin.

Je vous disais que, au XVI^e siècle, la raison commençait à se développer de façon autonome. Mais, il y avait déjà des résistances. Saint Ignace, par exemple, insistait sur l'intégration nécessaire de toutes les richesses de l'homme : corps, sens, imagination, raison unifiés par l'esprit humain et en proie à l'Esprit Saint. Pour lui, le Christ de la foi n'est jamais séparé du Christ historique. Par l'Incarnation, le Verbe de Dieu s'est situé dans l'espace et le temps. Il faut donc passer par la représentation de la scène évangélique pour atteindre, dans la foi, le réel du mystère et surtout pour être atteint et transformé par le mystère contemplé. Soutenue par le dynamisme de la foi, « l'application des sens » aux gestes et aux paroles du Verbe incarné (que propose Ignace) fait peu à peu passer des apparences à la réalité du Royaume en croissance.

Un peu plus tard, Montaigne ne sentira pas autrement. Il est un très grand poète de notre littérature française. De toutes ses forces, il refuse une pensée conceptuelle et dogmatique, limitée et limitante. Plus et mieux il se trouve lui-même, et plus son style abonde en métaphores, et plus ses divers « essais » paraissent désordonnés : en fait, ils sont toujours construits, mais Montaigne s'efforce d'en supprimer les apparences et les coutures. Car ce qu'il dit, c'est ce qu'il pense, et ce qu'il pense c'est ce qu'il vit, expérimente en consonance avec le jaillissement perpétuel, multiple et un, avec les perpétuelles mutations de la nature. Une particularité ou un fait de la nature, comme une anecdote racontée ou les aspects divers de son moi : tout est saisi en état d'ouverture et de prégnance. Chaque aspect suggère

mille autres aspects. Nous ne sommes pas dans un univers de signes ou d'algorithmes abstraits, mais bien dans un univers concret et spirituel de symboles.

Péguy, comme Ramuz, avait lui aussi bien compris le drame de notre civilisation. Présentant une de ses œuvres, et se faisant à lui-même sa propre publicité — il en avait bien besoin, le pauvre ! — il écrivait : « De même qu'en matière de foi, Péguy était redescendu à ces profondeurs où la liturgie et la théologie, c'est-à-dire la vie spirituelle et la proposition spirituelle ne sont pas encore distinguées, de même et comme écrivain, il était redescendu ici à ces profondeurs où l'image et l'idée sont jointes d'une liaison elle-même charnelle et non encore résolue. Nulle trace de placage, nulle impression que l'image vienne jamais au secours de l'idée, l'image et l'idée ensemble jaillissent de la même fécondité. (...) »

Ainsi, à tous les niveaux — intérieurs et extérieurs, objectifs et subjectifs — la synthèse doit être assurée : elle est première et originelle. « Non, l'art — écrit J. Samson — n'est pas fait pour exprimer des idées ou des sentiments ; il est fait pour traduire en des formes accomplies l'amour de l'artiste pour l'objet qui s'offre à son regard, à sa contemplation »⁴. Il ajoute un plus loin : « l'art exprime une énergie, une attraction de l'être vers l'être »⁵. La perte du sens profond de l'art, aujourd'hui, me semble devoir être mise en relation avec la perte de l'ontologie.

L'art naît à un point de rencontre et de communion : l'artiste approche avec tout ce qu'il est, humblement, passionnément, de la matière. Il la choisit, il élit telle ou telle matière dans la mesure où il sent qu'elle est là pour lui, devant lui, prégnante d'appels, de dons et de promesses. Plongé dans la matière mais ouvert à l'esprit, il permet que ses mains deviennent un lieu de rencontre, de lutte et de communion, un lieu où le sensible renaît, magnifié, transfiguré. L'artiste en fait jaillir peu à peu telle possibilité spirituelle. La matière pour lui a quelque chose de sacramentel : présence en elle-même, elle tend à se révéler allusion à plus qu'elle, et conduit à l'esprit qui la hante. L'art religieux ne peut se comprendre autrement qu'à la lumière de l'incarnation, où l'Esprit Saint travaille, pétrit la matière jusqu'à en constituer le corps du Verbe, de la Parole divine.

⁴ Joseph Samson : *Musique et vie intérieure* (La Colombe, 1951), p. 62.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

Les savants explorent la matière, cherchent à se rendre maîtres de l'infiniment grand et petit. Les artistes pressentent que cet infini est une Présence, qui cherche à se donner dans le grand comme dans le petit. Mais, tous doivent se soumettre aux exigences et aux lois inscrites dans la matière. Pour l'artiste, le monde est vécu comme un Buisson ardent où se révèle Quelqu'un qui révèle l'artiste à lui-même et le pousse à faire le pas, dont la raison s'inquiétera toujours, du moi dispersé, du moi de surface au moi profond. Son art pourra, alors, rendre sensibles les réalités spirituelles, et spirituelles les réalités sensibles.

Descendant au cœur de lui-même, il descend au cœur du monde : de part et d'autre, il découvre une béance : comment alors, son œuvre ne serait-elle pas elle-même ouverte, tendue vers autre chose qu'elle-même ? L'art revêt une dimension eschatologique. Il est anticipation et imploration. Anticipation fragile du « paradis », du Royaume, anticipation de la Présence glorieuse du Seigneur de gloire qui se donne toujours à connaître ici-bas sous les livrées du serviteur. Imploration, car sa fragile beauté, son incomplète beauté est toujours un cri lancé : « Viens, Seigneur, ne tarde plus. » L'œuvre d'art s'enveloppe donc d'une sorte d'au-delà. Elle est ouverte, elle s'épanche, elle pointe le doigt vers un ailleurs d'elle-même et de nous-mêmes par l'émotion qu'elle fait naître.

Cela ne signifie pas du tout que l'art religieux doit être « léché » et ne rendre que ce qui est déjà objectivement beau. Le plus souvent, au contraire, l'artiste travaille au creux de notre misère, de notre désordre et de notre détresse essentielle. Mais il le fait de telle sorte que quelque chose d'autre rayonne : une manière de création nouvelle. En présentant la nuit et les ténèbres, il fait resplendir une « obscure clarté ». Songeons, ici, à l'épisode de l'aveugle-né, selon saint Jean. Aux disciples lui demandant : « Rabbi, qui a péché, lui ou ses parents, pour qu'il soit né aveugle ? » Notre Seigneur ne répond pas : « c'est afin qu'en lui se manifestent les œuvres de Dieu » ; il n'utilise pas une proposition finale, mais bien une consécutive ; cet homme est plongé en de telles ténèbres que la gloire de Dieu ne peut pas ne pas s'y manifester. L'artiste éprouve si profondément telle détresse qu'il ne peut pas ne pas la transfigurer de son art.

Son regard n'est pas celui du savant, qui regarde pour ainsi dire du dehors, de l'extérieur ; le regard de l'artiste contemple, il participe, il est animé de cette espèce de « tendresse ontologique » dont parle Evdokimov. En 1967,

Paul VI disait aux artistes : « C'est un fait que lorsque vous savez tirer des vicissitudes humaines aussi humbles et tristes qu'elles soient des accents de bonté, votre œuvre se trouve tout de suite illuminée d'un rayon de beauté. On ne vous demande pas de vous ériger en moralistes systématiques, mais on fait crédit à votre pouvoir magique de laisser entrevoir le champ de lumière qui se trouve derrière le mystère de la vie humaine. »

S'il est vrai que l'art est appelé à rendre accessible, émouvant et compréhensible le monde de l'esprit, de l'invisible et de l'ineffable — tout en lui conservant son halo de mystère insondable — cela implique une authentique sincérité chez l'artiste. Le fait se trouve également souligné par Paul VI, aux yeux de qui, par ailleurs, « métaphysiquement, nous sommes tous religieux dans une certaine mesure » (23/6/73) : « Il faut entrer dans la cellule intérieure de soi-même et donner au moment religieux artistiquement vécu, ce qui s'y exprime : une personnalité, une voix qui monte vraiment du fond de l'âme, une forme qui ne soit pas du théâtre, ni pure extériorité ; c'est le " moi " qui doit s'exprimer dans sa synthèse la plus parfaite, la plus pénible si l'on veut, mais la plus joyeuse. Il faut ici que la religion soit vraiment spirituelle, et alors il vous arrivera ce qu'évoque la fête de l'Ascension. Lorsqu'on entre en soi-même pour trouver toutes ses énergies et monter vers le ciel — ce ciel où Jésus s'est rendu — on se sent tout d'abord immensément, infiniment éloigné. » Et, après avoir indiqué que la vraie religion ne peut faire l'économie de cette expérience de la transcendance divine, le Pape poursuit : « Celui qui ne décèle pas cette supériorité de Dieu, son caractère ineffable, son mystère ne sent pas l'authenticité du fait religieux. Mais celui qui le sent fait l'expérience presque immédiate que ce Dieu lointain est déjà là. (...) Quand nous cherchons le Christ vraiment là où il est, dans le ciel, nous voyons son reflet, nous le sentons palpiter dans notre âme » (7/3/64).

Voilà pourquoi nous pouvons concevoir l'art comme l'instrument, en puissance, d'un message religieux : « l'homme étant doué d'une capacité innée d'entrer en contact par la splendeur de la beauté avec la dimension transcendante de l'Être, en témoignant par là de l'ouverture de l'esprit humain aux appels de l'Absolu » (21/7/76).

L'œuvre d'art suppose donc une vie intérieure, unifiée, ordonnée, active qui rayonne sensiblement et communique quelque chose de cette grâce et de cet esprit qui l'anime.

Peut-être arrivés à ce point de l'exposé, sommes-nous tous, largement insatisfaits. J'ai parlé d'artiste et d'art religieux, sans grande précision, avec un flou volontaire, reflet d'un point d'interrogation, dont, pour terminer, je voudrais vous faire part.

Avons-nous le droit d'évoquer, d'exiger aujourd'hui un art religieux, un art chrétien ? Pouvons-nous encore distinguer un art sacré d'un art profane ? Remarquons qu'en musique, la distinction est toujours apparue artificielle et vouée à l'impasse : songeons, par exemple, aux cantates de Bach (sacrées, profanes : le texte seul change), à certains airs d'opéra de Mozart, ou aux Madrigaux de Gesualdo ou de Monteverdi. Sans doute, le problème est ici moins définissable, la musique étant de caractère plus affectif, plus subjectif, au moins dès le XVI^e siècle italien.

Mais n'oublions pas les faits historiques. Jusqu'à la Renaissance, l'art comme la vie quotidienne était centré sur la vie ecclésiale. Tout venait d'elle, tout retournait à elle. L'art se mettait spontanément au service de la vie spirituelle, liturgique, théologique. Parlant des cathédrales, Péguy — encore lui ! — écrivait : « Œuvres qui ne se détachent point du culte, de la prière et de l'adoration, au point qu'elles sont comme, qu'elles sont littéralement une inscription charnelle, une inscription temporelle, une inscription lapidaire, pétrée, dans la pierre même, du culte et de la prière la plus intérieure et de l'adoration la plus intime. Le corps de l'adoration... » (Pléiade-Prose II, 897). On ne peut mieux dire.

Mais les choses se transforment, évoluent, se distinguent. Il existait un art religieux, un art chrétien parce qu'il existait une chrétienté, une civilisation de la foi. Nous ne vivons plus ce temps, cette civilisation de la foi : comment alors en vouloir prolonger l'art ? Certes, jusqu'au XVIII^e siècle l'art a conservé, parmi d'autres, une fonction religieuse: les peintres étaient formés par l'enseignement de l'Eglise, par les sermons, les retraites, les livres de piété. Souvent, ils sont guidés de façon précise par quelque théologien. Souvent même, beaucoup d'hommes d'église sont artistes. Mais, se forme et se développe un courant complexe d'art, étranger — au moins apparemment— à toute préoccupation religieuse. Et pourtant : comment n'être pas saisi par telle œuvre de Baugin, telle scène des frères Le Nain ou de Georges de la Tour, de Chardin, ou plus près de nous, par des œuvres de Braque, Villon, Matisse, Cézanne, par tel nu de Bonnard ou de Modigliani ? Ne sont-elles pas, pour reprendre les termes de Paul VI, « instrument d'un message religieux » ? révélation du sens sacré des êtres, des choses les plus humbles, les plus pauvres, les plus silencieuses ? émotion devant le mystère de l'être ?

L'art moderne est certes un art de délectation, mais cela n'implique nullement qu'il n'ait pas un contenu religieux ou spirituel. Je n'ai pas éprouvé le besoin d'opérer une conversion pour exécuter la chapelle de Vence. Mon attitude intérieure ne s'est pas modifiée ; elle est demeurée celle que j'ai eue, celle que j'ai devant un visage, une chaise, un fruit.⁶

Comme autrefois devant les parades foraines ou, à quatorze ans, devant les vitraux anciens, oubliant tout et moi-même, j'ai découvert cette vérité première : un arbre sur le ciel a le même intérêt, caractère, et la même expression que la figure humaine. Il s'agit de le dire : la difficulté commence là.⁷

Aujourd'hui, force est de constater que, pour diverses raisons, l'art se constitue dans notre monde contemporain, sans autre référence que lui-même. L'art trouve en lui-même une justification suffisante pour exister. Il ne veut plus être réduit à une destination pratique.

Or, d'une manière ou d'une autre, l'art religieux, l'art chrétien est là pour donner langage aux actes liturgiques, par lesquels une action divine s'accomplit historiquement, une divine présence se réalise concrètement. Il va donc de pair avec un enseignement religieux, une catéchèse. Aujourd'hui, il refuse de se laisser inféoder. Peut-être est-ce là qu'il faut chercher une raison profonde — à côté de celles que j'évoquais en commençant — de la quasi-inexistence d'un authentique art religieux contemporain.

Mais s'il nous demande de consentir à sa revendication d'autonomie, nous pouvons en attendre, et exiger de lui, en contrepartie, qu'il reste fidèle à l'homme, à l'homme intégral, ne serait-ce qu'en creux, pour ainsi dire. Paul VI affirmait que l'on peut souvent « découvrir dans tant d'œuvres d'art modernes ne serait-ce que comme le témoignage douloureux d'une tragique absence, le besoin — impossible à supprimer — de quelque chose ou plutôt de Quelqu'un qui donne un sens à l'éphémère agitation de l'homme dans le temps et dans l'espace de ce monde fini, et sans qui tout cela serait absurde » (23/6/73).

⁶ H. Matisse: *Ecrits et propos sur l'art* (Hermann, 1972), p. 264.

⁷ *Correspondance G. Rouault - A. Suarès* (Gallimard, 1960), p. 238.

Nous pouvons donc exiger de l'art qu'il manifeste notre pleine appartenance à ce monde-ci, concret, et qu'il respecte notre foi, en ne la traitant pas comme chose absurde ou inconsistante. L'art, pour que nous puissions nous y reconnaître en plénitude, épousera le fait que nous sommes dans le monde sans être du monde. En un mot, il réunira les contraires, il unifiera les dissemblances : il ne se bornera pas au monde pas plus qu'il ne méprisera le monde. Pour Claudel, tout ce qui n'est pas en état d'échange et de communion, tout ce qui est partiel est laid. Et, nous le savons bien, la laideur futile. Finalement, l'art ne peut être que l'art de tous et non réservé à une chapelle — religieuse ou non. Il doit être un art pleinement, intégralement humain, n'oubliant pas que « l'homme passe infiniment l'homme ».

Ce lyrisme qui, chez les très grands artistes, marque tout ce qu'ils touchent, n'est autre chose en eux que le chant de la Source. Qu'ils le sachent, qu'ils l'ignorent, peu importe. Il est le frémissement en eux, l'aspiration à se dire d'une présence mystérieuse ; quelque chose de religieux en soi qui marque de son rayonnement tous les mouvements de leur plume ou de leur pinceau. Ces privilégiés sont dotés d'une sorte de charisme naturel qui les habilite à peindre ou à chanter divinement. Ainsi qu'on le lit dans l'Ecclésiastique (XXXVIII, 34) leur prière se rapporte aux travaux de leur métier. On pourrait dire qu'elle se confond avec le travail. Si travailler c'est prier, peindre ou chanter, c'est répondre au don, à l'appel, à la vocation, à la grâce, c'est devenir, ne fût-ce qu'un instant, ce que l'on est chargé ou ce que l'on s'est chargé de dire.

Celui qui ne croit pas à la Nativité comme dogme, il y peut croire en tant que sujet d'art. Quand je dis cela, je ne le rabaisse pas. Croire, pour lui, ce n'est pas nécessairement s'amuser de... Aujourd'hui, il croit à la Nativité comme hier il croyait à ce compotier chargé de fruits. C'est-à-dire qu'il aime. — Comme il aimait cette lumière, ces couleurs, ces formes arrondies et chantantes qu'une corbeille de pommes proposait à son regard, il aime cette crèche, cette paille, cette Vierge et cet Enfant, ce vieux Joseph, et ce bœuf et cet âne et ces anges au-dessus de tout cela qui chantent Gloria in excelsis. Il aime tout ce que cela représente pour lui. Et ce n'est peut-être pas tout à fait la même chose, mais... Même s'il ne l'envie pas cette foi, il l'admire en ses figures, et cette admiration, c'est la forme naturelle de l'adoration. C'est un commencement... Déjà il adore à sa façon, qui est étroite, qui est mal

éclairée, qui n'est pas consciente d'elle-même, qui est une manière trop engagée dans la matière d'adorer. Mais les bergers qui viennent à la crèche avec leurs flûtaux, adorent-ils mieux, savent-ils bien qui ils adorent, savent-ils ce que c'est qu'adorer ? Cependant, ils sont reçus. Leur hommage est reçu...⁶

Peut-être qu'aujourd'hui nous ne puissions pas parler d'art chrétien, que nous n'ayons plus à réclamer l'existence d'un tel art. Ce que nous pouvons néanmoins souhaiter de toutes les forces de notre être c'est une manière chrétienne de contempler l'homme, la vie et le monde. « Non, écrit Joseph Samson, il n'y a pas une manière chrétienne de peindre le paysage, mais il y a une manière chrétienne de le regarder et de l'écouter (...) d'accueillir et d'entendre ces appels et ces suggestions qui vous viennent de toute part, et de leur répondre dans l'intimité du cœur »⁹.

Contempler une œuvre qui traduit pareille écoute, pareil regard, fait naître en nous une émotion profonde, sensible et spirituelle, qui nous pousse à adhérer à cela même de mystérieux qu'évoque l'œuvre. Souvenons-nous que plus notre interrogation d'une œuvre d'art est profonde, plus sa réponse l'est à son tour. Elle est ainsi en elle-même une ouverture, un élan communiqué, efficace dans la mesure où elle est à la fois présente et effacée. L'harmonie des formes, des structures, des images laisse transparaître paix et ferveur. « C'est comme si, dit encore Paul VI, le mystique langage de l'artiste chrétien ne voulait jamais cesser de parler des choses divines aux gens de cette terre, ni son humble et puissante voix d'interprète de parler à Dieu des choses humaines. Ici, l'art ne distrait pas, il attire et introduit, en psalmodiant, dans l'enceinte du sacré et du mystère » (11/8/64).

En psalmodiant... les psaumes ne répondent-ils pas à merveille aux exigences soulignées, il y a un instant, de l'art religieux ? n'évoquent-ils pas toutes les horreurs, la cruauté, les angoisses, les révoltes de l'homme, autant que son ouverture à Dieu, autant que son amour, son désir, son espérance ? L'art de Rouault nous en donnerait une belle illustration.

Gabriel Ispérian

⁸ *Op. cit.*, pp. 238-239.

⁹ *Op. cit.*, p. 228.