

## L'art et le christianisme.

par Alain BESANÇON,  
*membre de l'Institut*

Texte paru dans  
« **Christianisme, héritages et destins** »  
*Le livre de poche, n° 4318, 2002*

Etait-il nécessaire que la religion chrétienne eût des effets dans le domaine des arts plastiques ? Je transpose ici une supposition d'Etienne Gilson, à savoir que le christianisme aurait pu se passer de philosophie, puisqu'en somme cela n'aurait rien changé à sa foi dans la venue du messie et dans sa résurrection. Aurait-il pu aussi bien se passer d'art ?

Le christianisme est né au sein d'une Alliance qui comportait, comme un point constitutionnel essentiel, l'interdiction absolue des images, de quelque sorte qu'elles fussent, même obtenues par hasard. Les chrétiens, pendant les premiers siècles ne considérèrent pas relevés du second commandement, et chaque fois qu'au cours des siècles suivants se leva une inquiétude sur la licéité des représentations artistiques, le "tu ne feras pas d'images taillées ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre" revint dans sa tonnante majesté. Les artistes confectionnaient des idoles devant lesquelles les martyrs étaient condamnés, c'est pourquoi Tertullien leur recommande, s'ils veulent se convertir, de changer de métier.

D'autre part les chrétiens se tournèrent vers la philosophie. Alors qu'ils avaient rejeté comme idolâtriques les dieux de la cité, ils acceptèrent dès le II<sup>ème</sup> siècle le dieu de la philosophie comme étant le vrai Dieu autant qu'il pouvait être connu avant la révélation. Or, la tradition philosophique n'était pas favorable aux images. Avant même Platon, les philosophes avaient dénoncé les représentations civiques canoniques comme *inconvenantes* par rapport à l'idée plus haute qu'ils se faisaient du divin. Platon avait rejeté l'imitation artistique comme éloignée par trop de degrés de la réalité des Idées et il avait étendu sa critique à l'art lui-même. Plotin dirigeait vers l'intériorité la recherche du beau. Son esthétique est sans oeuvres, non seulement parce que la matière est incapable de porter la beauté divine, mais parce que la montée vers l'Un fait accéder à des régions où les formes elles mêmes deviennent incapables : "La nature première du Beau est sans forme". (Enn.VI, 7,32). Si "l'amant" s'acharne à la poursuite de "l'image invisible", si la seule œuvre véritable est la disposition intérieure de l'âme, telle que l'ascèse l'aura "sculptée", le musée plotinien ressemblera à aux foires d'art contemporain, où l'œuvre disparaît derrière l'exhibition, par n'importe quel moyen, sauf justement l'œuvre, de la disposition de l'artiste à l'art.

Enfin, tout un versant de la théologie proprement chrétienne détournait de l'art. L'imminence du royaume de Dieu, ses prémisses déjà accomplies dans la résurrection et dans l'incorporation du baptisé dans le corps ressuscité, nourrissaient en effet non pas un anticosmisme (celui-ci prenait alors des teintes gnostiques fort présentes dans l'Eglise, mais condamnées et combattues) mais une certaine perte d'intérêt pour le Cosmos. Ce n'est pas qu'il soit mauvais, il est bon, mais il y a des choses meilleures qui invitent davantage à la contemplation. Il est donc moins nécessaire de l'orner. De plus, le goût des images, des représentations matérielles donnent prise à la superstition. Un sentiment élitaire dans les hautes classes discrédite les supports naïfs de la piété populaire. Elle s'en tient au culte en esprit et en vérité, méprise les médiations et veut atteindre directement le divin. Or, dans son essence, il est inaccessible. On connaît mieux ce que Dieu n'est

pas que ce que Dieu est : la théologie apophatique, quand elle n'est pas équilibrée par la théologie cataphatique, ou positive, n'aura pas d'yeux pour le travail des artistes, où elle verra, en prenant des argument dans la tradition du platonisme, un handicap qui fait barrière à la contemplation pure.

Et pourtant, dans le sein du christianisme s'exerce une pression qui conduit naturellement ou surnaturellement à l'art. Elle continue le vieux désir biblique de "voir Dieu". L'interdit de la Thora, en effet, ne l'exténue pas. Moïse, qui parlait à Dieu "face à face", lui demande : "Fais moi voir ta gloire". Le Psalmiste Le prie de "faire briller" sa face, de la faire "luire" : "Mon cœur dit de ta part : cherchez ma face ! Je cherche ta face, ô Éternel ! Ne me cache pas ta face !". Or ce désir est exaucé, puisque le Verbe Dieu lui-même est venu "habiter parmi nous". Le Christ, qui est Dieu, est aussi un homme visible : "Philippe lui dit : Seigneur, montre nous le Père, et cela nous suffit. Jésus lui dit (...) Celui qui m'a vu a vu le Père." (Jean, 14,8-9)

Il y a là un renversement du pour au contre. D'une part, comme je l'ai dit, le monde est devenu moins intéressant parce qu'un autre monde plus beau est devenu plus proche. Mais, d'autre part, ce même monde fait l'objet d'une grâce inespérée, qui lui donne une dignité qu'il n'aurait jamais pensé mériter. Tout le destin de l'art chrétien est polarisé entre ces deux affirmations, celle de la séparation radicale du Dieu invisible ("personne ne l'a jamais vu", dit saint Jean) couplée avec *l'eros* qui aspire à le rejoindre — et celle de l'Incarnation, du "Dieu avec nous", qui, lui, a jugé le monde suffisamment intéressant pour y venir habiter en personne.

Il est tentant, quitte à massacrer la complexité du réel historique, d'illustrer la première orientation par le destin de l'art dans la chrétienté orientale et la seconde par le destin si différent de l'art dans la chrétienté occidentale.

Quand l'empire se fut, avec l'empereur Constantin, converti au christianisme, les chrétiens sortirent de l'époque des graffiti et des symboles et rejoignirent le courant principal de l'art, son marché, ses collectionneurs, ses artistes dont ils s'étaient volontairement écartés jusqu'alors. Ils trouvèrent dans les modèles de la sculpture et de la peinture antique de quoi illustrer leurs dogmes. Les types canoniques de l'Orateur, de l'Hermès, de Jupiter, l'ensemble de l'iconographie impériale furent rapidement repris, infléchis, adaptés. Les images saintes se multiplièrent avec une abondance extraordinaire, puisqu'on les trouve sur les bijoux, les ustensiles de cuisines, les enseignes des boutiques, les vases. Elles président aux jeux de l'hippodrome, marchent en tête des armées. Elles pleurent, saignent, apparaissent en songe, multiplient les miracles. Certains prêtres les grattent pour en faire tomber quelques parcelles dans les vases sacrés, redoublant la présence réelle de l'Eucharistie par la puissance magique de l'icône. Est-on retombé dans l'idolâtrie ? Nous voici au seuil de la grande querelle des images, de la guerre civile, plutôt qui dura de 730 à 843, qui aboutit à la destruction de toutes les images, à des ruines immenses, à des martyres innombrables. Je ne parlerai pas du contexte politique et social de cette crise, mais de ses conditions intellectuelles. En simplifiant outrageusement, il faut distinguer un travail théologique de construction d'un dogme lequel se détache sur un fond de philosophie platonicienne traditionnelle.

Le problème dogmatique se subdivisait en trois questions. La première : dans quelle mesure le Fils est-il, au sein de la Trinité, l'égal ou l'image parfaite du père ? La seconde : dans sa kénose, dans sa "forme d'esclave", dans son incarnation, le Verbe demeure-t-il l'image parfaite, le Logos divin ? La troisième question est celle-ci : l'image sur la planche de bois, c'est à dire l'icône, est elle encore une image véritable du Verbe incarné et, par conséquent, du Verbe éternel ?

Les iconoclastes répondaient non à la troisième question, ce qui, selon leurs adversaires, les conduisait à dire également non aux deux premières. Leurs raisons étaient théologiques et philosophiques à la fois. Théologiques : la vénération de l'icône est une idolâtrie. L'icône en tant que telle contient une hérésie : si elle représente la nature humaine seulement, elle sépare les deux

natures et tombe dans le nestorianisme condamné. Si elle prétend représenter la nature divine, ce qui est évidemment une absurdité, cela supposerait que la chair a été absorbée par la nature divine, et elle tombe dans le monophysisme également condamné. Philosophiques : l'empereur Constantin V écrivait : "il faut qu'une image soit consubstantielle au prototype figuré, afin que le tout soit sauvegardé, sinon ce n'est pas une image". C'était la doctrine grecque selon laquelle l'image est une participation au prototype, vieille doctrine magique, cependant ratifiée par la philosophie. L'icône, simple reflet matériel et mort ne peut participer à l'original, qui est le Vivant. De plus, "la matière abjecte et morte" des couleurs et des planches de bois est à une distance incommensurable de la conditions céleste et glorieuse des saints modèles. Le monde matériel ne peut transmettre la gloire du monde intelligible. "Si l'on voit des beautés corporelles, écrivait Plotin, il ne faut pas courir à elles mais savoir qu'elles sont des images, des traces et des ombres; il faut fuir vers cette beauté dont elles sont les images." Depuis Origène, Eusèbe, Evagre, l'image est ce qui doit être dépassé. C'est ainsi qu'ils lui opposaient des symboles purs, comme la croix abstraite et qui ne porte pas le Supplicié, voire même l'eucharistie, sans prendre garde que les saintes espèces ne sont pas une image, mais la réalité même de ce dont elles sont le symbole. Quant aux images détruites, elles furent remplacées par des décorations, des feuillages, des figures animales, pas si éloignées d'allure des décorations musulmanes de la même époque.

Les réponses iconophiles portent sur trois points. D'abord, et l'argument est développé par saint Jean Damascène, l'incarnation a rédimé la matière. " Je vénère la matière par laquelle m'est advenu le salut comme étant remplie d'énergie divine et de grâce". Le Damascène justifie l'icône par sa vertu hiérurgique et théophore. La matière nous conduit vers le Dieu immatériel en nous faisant remonter, si l'on peut dire, le courant descendant par lequel elle a conduit l'énergie divine. Ensuite, le patriarche Nicéphore réfute la conception de l'image comme participation entitative. Il prend le cas des anges incorporels. Peut-on les peindre ? Non, répondent les iconoclastes, puisqu'ils ne peuvent être "circonscrits". Mais, rétorque Nicéphore, la question n'est pas de savoir si on circonscrit les anges ou non, mais de savoir si on les dessine et si on les représente. Dessiner n'est pas circonscire. L'image est une simple ressemblance, qui ne participe en rien de la nature du prototype. Nicéphore dédramatise la question de l'image en dévaluant la valeur de celle-ci. Enfin Théodore, abbé du monastère du Stoudion, trouve la solution la plus élégante. L'icône du Christ ne représente ni la nature divine, irreprésentable, ni la nature humaine, qui est un concept abstrait, elle représente un individu concret, avec ses traits individuels. Elle ne montre pas ses natures, mais sa personne, son hypostase, c'est-à-dire l'homme de Nazareth, en la personne duquel sont conjointes, sans confusion ni séparation, les deux natures divine et humaine. L'icône n'a de valeur que pour autant qu'elle porte ce caractère hypostatique, sinon elle est bonne à jeter au feu. La question des natures, sur lequel portait la querelle, est évacuée. En revanche, en ce qui touche l'hypostase, le Studite va aux extrêmes. Il n'hésite pas à dire que l'hypostase est réellement dans l'image et même que l'icône a la même hypostase que le Christ.

Revenons sur terre et voyons quelles ont été les conséquences de la grande controverse.

Le 11 Mars 843, le premier dimanche de Carême, l'impératrice Irène fit célébrer la fête, désormais annuelle, du rétablissement de l'orthodoxie, c'est à dire de la victoire des iconophiles. Au canon des matines on chante : " Nous peignons les images, nous les vénérons de notre bouche, de notre cœur, de notre volonté, celles du Christ et celles des saints. L'honneur et la vénération adressés à l'image remontent au prototype : c'est la doctrine des Pères inspirés de Dieu". Telle est la doctrine du second concile de Nicée (787) qui fut peu à peu reçue par toute l'Eglise, y compris, malgré certaines traverses, par l'Eglise latine.

Ainsi, le procès commencé d'une part par la philosophie et de l'autre par Dieu lui-même, lors de l'Alliance du Sinaï, semble tranché : oui, l'Incarnation du Christ a rendu possible et licite la

représentation de Dieu, que Platon jugeait être le fruit inconcevable et toujours déçu du désir érotique spontané de l'homme, et la Bible, le fruit coupable du péché qui pousse l'homme à rendre à la créature l'honneur et le culte qui sont dus au seul créateur.

Mais si l'image est vraiment douée de ce pouvoir prodigieux de représenter les choses célestes, vaut-il encore la peine de représenter, comme avait fait l'art de tout temps, les choses de la terre ? En effet l'icône orientale représente les réalités de l'au delà et elles seulement. C'est ce qui, aux yeux des orthodoxes, fait sa valeur unique. " Ce que l'icône représente — personnages ou événements sacrés — n'a d'abord été présent qu'à l'esprit, écrit Wladimir Weidlé ; ce qu'elle fait voir n'est jamais que l'invisible. Elle n'est point du tout "abstraite", elle ne renonce nullement à figurer, encore moins à ressembler, mais ce avec quoi elle cherche la ressemblance n'est pas de ce monde et ne saurait être rejoint par la reproduction des objets qui le constituent ou la soumission aux lois qui le régissent". L'iconographe peint "sur le motif", mais le motif est transcendant, c'est le monde transfiguré et, assurent les orthodoxes, éclairé par une autre lumière, la lumière créée du Thabor.

Ainsi l'icône, et elle s'en vante, est-elle en théorie une forme d'art infiniment supérieur à toutes les autres. Mais on ne peut y accéder que par la porte du mystère. C'est pourquoi l'iconographe doit se purifier et prier avant de se mettre au travail et la prière se redouble par ce travail même. Puisque c'est la théologie qui garantit l'identité hypostatique de l'image avec le prototype, il appartient à l'Eglise de surveiller étroitement les canons. L'iconographe, quelle que soit son *ingenium* et la part de son inspiration n'a pas le droit de s'écarter des modèles prescrits. Il les transmet sans altération, comme le copiste juif recopiait avec fidélité les rouleaux de la Thora.

En somme l'art de l'Eglise d'Orient se présente comme le seul art purement chrétien, le seul qui soit arraché aux prestiges idolâtres des arts antiques, aux hérésies également idolâtriques des latins. Mais cette prétention, affirmée surtout de notre temps, non sans le soutien plus ou moins conscient des nationalismes orientaux, soutient-elle l'examen ?

Ce qui frappe dans cet art, est d'abord qu'il est presque exclusivement religieux. Il n'y a pas de place pour l'art profane. On trouve ainsi, poussé à la limite, une des postulations possibles du christianisme. Puisque maintenant les cieux sont ouverts, puisque les réalités intelligibles supérieures sont ouvertes à la contemplation, il ne vaut plus la peine de jeter les yeux sur la terre, sur le monde rempli de matière et rendu difforme par le péché.

Cependant la même théologie chrétienne affirme que le monde, création d'un Dieu bon, est bon, et qu'il l'est à ce point qu'il proclame sa gloire, la terre comme le ciel. " Les perfections invisibles de Dieu, écrit Saint Paul, sa puissance éternelle et sa divinité se voient comme à l'œil nu depuis la création du monde quand on les considère dans ses ouvrages" (rom.1,18) L'art chrétien pur aboutit à une mutilation du cosmos où vivent actuellement les hommes et dans lequel oeuvre l'Eglise. Les chrétiens sont abandonnés dans cette partie du monde, ou alors ils doivent se transporter mystiquement dans cette autre partie, que leur montre l'icône et d'autre part la divine liturgie du Chrysostome. Mais n'est-ce pas prendre les prémisses du salut pour le salut lui-même. N'ouvre-t-on pas la porte à la pire des illusions ? L'illusion byzantine qui consiste à se satisfaire de la perfection des solutions théoriques et à se désintéresser de leur application pratique dans la vie sociale, cette illusion couple l'idéal de type monophysite de la contemplation pure et la scission, de type nestorien, entre la vie spirituelle et la vie morale.

Si dans le champ de l'art chrétien pur, la nature est évacuée, que devient la liberté humaine dans la production artistique ? Elle est brimée par le joug de la théologie qui définit, qui contrôle et l'oblige à la répétition indéfinie. *L'homo sapiens*, depuis ses débuts, semble avoir une spontanéité orientée vers l'art. On ne discutera pas ici s'il faut l'attribuer à une recherche de

pouvoir magique, sur les choses qui l'intéressent, ou au simple jeu, à une activité laborieuse sans utilité définie, à une finalité sans fin, comme dit Kant. Le système iconique est manifestement opposé à ce primesaut mystérieux qui conduit à l'art pariétal, et qui pousse, selon la légende, l'enfant Giotto à dessiner sur un mur les moutons qu'il gardait.

Regardons cet art iconique qui renaît après la crise iconoclaste. La vénération des icônes selon le dogme reçu s'élève par delà l'image vers le prototype : ainsi l'erreur iconolâtre est en principe corrigée. En fait, la dévotion populaire s'adresse vite à telle icône, chargée de mana, douée d'une puissance miraculeuse : on revient pratiquement à la situation d'avant la crise. D'autre part, même bornée à la représentation du divin, l'icône post-iconoclaste pousse vers l'éthéré, le symbolique, l'exténuation de la chair : le platonisme iconoclaste prospère dans ce nouveau style. L'iconophilie théorique prend souvent la forme d'un compromis instable entre l'iconolâtrie et l'iconoclastie. Toutefois, dans les limites qui sont les siennes, l'icône a produit des chef d'œuvres : rien de plus beau que les grandes et classiques icônes byzantines, balkaniques et russes. Ce sont des réussites qui ne sont pas dépassées et qui nourriront l'art italien à ses débuts. Mais cette beauté est le produit du talent et du génie individuel de quelques iconographes et non pas directement de la théologie qui en garantit seulement la valeur culturelle. C'est l'art de l'iconographe qui fait voir l'invisible et se hausse à l'idéal du genre, et non pas la justification des théologiens, qui s'applique aussi bien à la plus grossière icône de village. Peu à peu cet art dépérit et au XVII<sup>ème</sup> siècle il est à peu près épuisé. Alors des forces nouvelles, qui viennent de l'envie de représenter la terre, et du besoin d'échapper à la monotonie des canons, subvertissent l'icône. Elle se débilite, n'est plus comprise. Elle devient une forme morte, un frein que le nouveau système artistique surmonte peu à peu. L'idéal de l'art chrétien pur est mort.

Remarquons, que le christianisme n'aurait-il produit que cet art, on le jugerait grand mais étroit. La variété des formes, l'abondance des oeuvres sont plus grandes dans l'art gréco-romain, dans l'art indien dans l'art chinois. Visiter successivement à Athènes le musée de l'Acropole et le musée byzantin donne la même tristesse que donne au Caire la visite de l'art égyptien antique puis de l'art égyptien sous l'islam.

Et maintenant tournons nous vers l'art de la chrétienté occidentale. Nous rencontrons une profusion d'œuvres supérieure en nombre et en variété à tout ce que les autres civilisations ensemble ont produit. C'est pourtant le même christianisme. C'est aussi, à très peu de chose près; la même théologie fondamentale des images. Mais la différence d'accent est saisissante et bien que l'occident ait accepté l'art de l'icône, qui est même devenu singulièrement à la mode, la réciproque n'est pas vraie, au moins dans l'usage culturel.

Pour en saisir les raisons, il faut en revenir aux siècles où l'art chrétien existait à peine. Il faudrait mesurer exactement l'influence du soubassement païen, et de la pensée de l'Eglise latine.

Un trait des religions naturelles païennes est que le divin est présent dans toutes choses. Le premier sage, Thalès, avait proclamé : tout est plein de dieux. Il n'est pas une mosaïque, pas une fresque antique qui dans les pampres, les nymphes, les signes du zodiaque, ne fasse sentir la présence divine. Il ne s'agit pas d'une incarnation, mais d'une universelle inhabitation du divin. Cette présence divine avait été prise en compte par la philosophie dominante, le stoïcisme plus ou moins spiritualisé de la fin de la république et de l'empire. Les Stoïciens savent que Dieu n'est pas représentable, mais que toute représentation, pourvu que l'âme soit disposée vers les hauteurs, pourvu qu'elle sente sa parenté avec les figures suprêmes du cosmos, est porteuse de divin. Quelle que soit la distance que le sage sait établir entre Dieu, les images produites par la main des dieux, par exemple les astres, et les images imparfaites de l'industrie humaine, toutes sont respectables. Ne pas les vénérer est une impiété. De plus, ni Cicéron, ni Sénèque ne songeraient à rompre avec les

forces spirituelles de la cité, ni par conséquent avec les images augustes qui la représentent. C'est en ce sens que le seul culte obligatoire, celui de l'empereur, est recevable en philosophie. Il est le Logos, ou encore la troisième hypostase plotinienne qui infuse la forme intelligible à la matière. En somme le monde païen, dans la mesure où il est touché par la philosophie, a fait sienne l'idée que le culte ou la vénération ne s'adressent pas à l'image matérielle, mais à ce qu'elle symbolise, à un prototype divin situé au delà d'elle. La distance conceptuelle n'est pas grande avec la doctrine du concile de Nicée II.

Ces idées sont communes à tout l'empire. Elles sont nées dans le monde hellénique, mais Rome a pris en charge de les diffuser et de les adapter à son programme pratique de civilisation. D'une certaine manière, il les prend moins pour leur valeur de vérité que pour leur valeur d'utilité. Il s'agit de transmettre les formes de pensée et d'art en vue d'une oeuvre, l'oeuvre propre à Rome, l'empire universel ordonné et civilisé. La philosophie glisse alors vers la rhétorique. L'orateur ne garde pas jalousement pour lui la sagesse philosophique, la science du bien, mais entreprend de la répandre en persuadant, en émouvant, en gagnant les cœurs.

On constate en effet que la dispute des images n'a jamais pris en occident l'intensité, la gravité qu'elle a prise en orient. Sur la théologie on est sans doute d'accord, mais le sujet reste secondaire et subordonné. On le constate dans un document qui est capital, parce qu'il va donner le *la* pour les siècles à venir et qu'il sera considéré comme une norme définitive. C'est la lettre du Pape Grégoire le Grand à l'évêque de Marseille, Serenus, en 500. Serenus avait fait briser toutes les images dans sa ville épiscopale. Il pouvait s'appuyer sur l'opinion autorisée de nombreux Pères, Tertullien Eusèbe, Lactance, Augustin. Cependant Grégoire estime que Serenus ne remplit pas son devoir pastoral. Il scandalise le troupeau. L'image est pour les illettrés un moyen d'enseignement parce que ils ne peuvent avoir accès à l'Écriture. L'Église romaine tient les âmes pour fragilement fidèles. Elle craint de les scandaliser et de provoquer leur défection. Or l'image édifie le fidèle. Elle touche son intelligence, sa mémoire et son affectivité, sa *componctio*. Elle enflamme la piété. Elle oriente les passions vers la vertu. Elle persuade, elle instruit, elle émeut et elle plaît. Elle est donc rhétorique au sens le plus fort et le plus traditionnel.

Je ne peux citer tout ce texte, mais il me paraît qu'on peut en tirer les conséquences suivantes :

1. l'image sainte, tout en se rapprochant en dignité de l'Écriture s'éloigne de l'objet sacré. L'autorité toujours invoquée d'un des quatre Pères de l'Église latine contribue donc à garder à l'image un statut modeste et à éteindre le feu des controverses christologiques qui dévasteront l'Orient. Relevant de la rhétorique et non de la métaphysique, elle ne démontre pas un dogme, elle se borne à défendre la cause chrétienne.
2. Parce que l'image sert à persuader les païens d'entrer dans la foi et de ne pas en sortir, un lien est maintenu avec les images devant lesquelles ils rendaient un culte autrefois idolâtre. Tout ce qui a été acquis en matière d'art, les formes, les matières, les techniques et le métier, est donc réutilisable. Tout ce qui a été gagné par la réflexion sur le beau est accueilli dans la nouvelle économie et y trouve sa place. L'art du Parthénon, ses prolongements hellénistiques et romains, l'iconographie impériale, tout cela forme une *nature* que la grâce chrétienne peut parfaire, mais n'anéantit pas. Il n'y a donc nullement lieu de chercher un nouvel art, un "art chrétien" en rupture avec l'ancien, lequel est, si l'on peut dire, *l'art commun*. L'art des chrétiens peut prétendre à une supériorité de vérité, sur l'art païen, mais pas à une supériorité de beauté. Ce dernier reste un modèle. Il en est de même de l'art byzantin, imité jusqu'au XIII<sup>ème</sup> siècle mais comme modèle de beauté, non comme canon. On reviendra à cet "art commun" chaque fois que les styles se fatiguent et que les formes s'épuisent : c'est ce qu'on appelle les "renaissances".

3. Occupant un rôle modeste parmi les moyens de sanctification, l'image doit pouvoir le remplir complètement. On ne lui demande pas de se conformer étroitement à une vérité théologique qui la dépasse de beaucoup, ni d'obéir, en conséquence, à des schémas fixés. Elle y perdrait sa force persuasive et d'abord la diversité, l'invention, la surprise, la variété des moyens, depuis la sculpture en ronde bosse (interdite en Orient), jusqu'aux effets de couleur, de perspective, de trompe l'œil, les plus propre à émouvoir, à plaire, à instruire.
4. Et voici le plus important : un art profane est permis et même appelé par l'art sacré. La terre aussi proclame, selon le psaume, la gloire de l'Eternel. La conviction des religions naturelles, à savoir que toute chose dans la nature est pénétrée de divin, est reprise dans la foi chrétienne, sous cette forme que toute chose comme créée par un Dieu bon se réfère et est ordonnée à celui-ci et selon son rang, le reflète. Les *putti* alexandrins, qui symbolisaient la force de l'amour, prennent, bébés ailés entourant la sainte famille ou consolant les martyrs, une signification peut être plus haute, mais nullement contradictoire. Les principes romains du *décorum* et de *l'ornamentum* s'appliquent aussi bien aux Églises où ils sont imposés par les évêques, qu'aux palais et aux vêtements., suivant les degrés de la hiérarchie sociale. L'art profane et l'art sacré forment des vases communicants, qui échangent leur découvertes et leurs procédés. Ce que l'artiste apprend des femmes, en les observant attentivement, il l'appliquera à la Vierge, et ce qu'il a appris de la Vierge, pour l'avoir peinte avec la piété de saint Luc, il en ornera, s'il elles en sont dignes, le visage des femmes.

Ce dernier point a été pensé avec toute la profondeur requise par les deux plus grands docteurs de l'Église latine, Augustin et Thomas.

Augustin avait lu Plotin et l'avait tiré inconsciemment de son côté . Mais Plotin résistait à l'annexion. En effet, dans son système il n'y a pas création, mais émanation et génération. Il y a donc un continuum de l'Un jusqu'aux extrémités du monde : tout y est divin, quoi que de moins en moins. Il suffit de rentrer dans son âme pour y trouver la lumière et ce qu'il appelle "la patrie". Il ne pouvait en être ainsi chez Augustin. L'âme créée ne peut compter sur elle même pour recevoir la lumière qu'elle ne possède pas. Elle doit la recevoir de Dieu et cette lumière même est créée. L'illumination suppose donc la création. Elle doit passer par la création. Il s'ensuit que la contemplation augustinienne ne peut pas fuir vers l'intérieur en rompant ses attaches avec le monde extérieur. Elle a besoin de médiations.

Or le monde ressemble à Dieu. En créant la matière, Dieu l'a fait. En lui donnant ses formes, à partir de ses Idées, il le parfait et lui imprime un mouvement de conversion vers soi qui imite à son tour la cohésion du Verbe lui-même avec le Père. Toutefois, ressembler à Dieu n'est pas être Dieu. La ressemblance est un moyen terme entre l'unité pure, qui n'appartient qu'à Dieu, et la multiplicité pure qui courrait au néant. Elle rend possible l'existence des choses créées qui, sans être unes, ont grâce à elle suffisamment d'unité pour subsister. Elle rend compte aussi de leur beauté.

Si le monde est une image, il doit nous renseigner sur la nature de son auteur. A nous de chercher dans la nature les traces ou les vestiges que Dieu y a laissé pour nous convertir à lui et nous faire participer à sa béatitude. Comme il est Trine, les vestiges doivent porter témoignage de sa Trinité non moins que de son unité. Augustin trouve donc dans le monde une foule d'analogies, mais les plus parfaites se découvrent dans l'âme humaine et dans la partie supérieure de cette âme. En revenant vers l'intérieur, sous la direction du Maître extérieur, nous nous approchons donc de la Trinité sainte tout en restant infiniment éloigné.

Ainsi Augustin n'abandonne pas l'image et toute la terre l'invite à la contemplation. Il a planté, pour la suite des siècles, un espace *triangulaire* dont les trois pôles sont Dieu, le Cosmos créé et l'âme humaine et c'est dans cette aire spacieuse que va vivre et prospérer l'art d'occident. L'exploration combinée du monde et de soi, sous l'attraction des choses hautes, que nous appelons l'inspiration, est la vie même de l'artiste. C'est pourquoi Bossuet, transposant à l'art le *De Trinitate* peut écrire : "l'art qui est comme le père n'est pas plus beau que l'idée qui est le fils de l'esprit ; et l'amour qui nous fait aimer cette belle production, est aussi beau qu'elle : par leur relation mutuelle, chacune a la beauté des trois. Et quand il faudra produire au dehors cette peinture ou cet édifice, l'art et l'idée et l'amour y concourront également, et en une unité parfaite". (*Elévations sur les mystères*, II<sup>ème</sup> semaine, VII<sup>ème</sup> élévation)

A l'attitude bienveillante d'Augustin envers le monde, saint Thomas associe l'attitude bienveillante d'Aristote envers l'art et l'artiste. La nature est le chef d'œuvre de Dieu qui la réalise par sa seule pensée. A son tour, la nature prolonge l'influx créateur divin qui lui communique de l'être et de l'action. Enfin l'artiste, à l'instar de la nature et de Dieu lui-même coordonne les éléments en vue d'une fin. Son action est contingente, alors que celle de la nature est substantielle — ce en quoi l'art est inférieur à la nature — mais en revanche la nature est soumise à une raison inconsciente alors que l'art, c'est sa noblesse, est une activité de l'intelligence consciente.

Thomas compare l'art à la vertu de prudence. La prudence est la droite règle des ouvrages à faire. Cela s'applique à l'art aussi bien. Voici la différence : la prudence est une vertu interne à l'homme prudent. L'art, lui, se vérifie dans les oeuvres seulement. " Pour l'art, on n'exige pas de l'ouvrier qu'il se conduise bien, mais qu'il fasse un bon ouvrage. C'est plutôt de l'œuvre elle-même qu'on exigerait qu'elle se conduise bien, comme on demanderait à un couteau de bien couper ou à la scie de bien scier (...) C'est pourquoi l'art n'est pas nécessaire à l'artisan pour bien vivre, mais pour faire un bon ouvrage et le conserver" (*S.T. Ia IIae*, q.57, art.5) . C'est donc une esthétique de la belle œuvre. Sur la nature du beau et sur sa source, qui est la beauté divine, sur son épanchement dans les créatures, Saint Thomas expose des vues propres mais qui ne s'éloignent pas d'Augustin. Je veux noter l'importance que Saint Thomas accorde au plaisir et à la récréation, dans le sentiment de celui qui contemple les œuvres d'art, et au jeu parmi les motifs de celui qui les fait. Finalement, la leçon de l'Aquinat pourrait se résumer dans une affirmation de confiance dans l'artiste et de liberté pour l'art, puisque la moralité profonde de l'art ne se trouve pas ailleurs que dans l'art lui-même.

L'art, donc, dans ce climat latin, se développe pendant plusieurs siècles avec une impétuosité dont l'histoire ne connaissait pas la pareille. La fable antique, Ovide et Virgile fournissent des thèmes qui coexistent, qui se mêlent parfois jusque dans le même tableau, avec les motifs proprement chrétiens. Et comme c'est l'artiste, quelles que soient sa foi et ses mœurs, qui est le truchement nécessaire entre la beauté en soi et l'œuvre, on conçoit qu'il veuille échapper à l'anonymat, qu'il entreprenne une ascension sociale afin de pouvoir s'asseoir à côté des poètes, des savants et des rois ; enfin que ce transmetteur du divin soit quelquefois appelé, comme Vinci et Raphael, divin lui-même. Et c'est alors que se lève un nouvel iconoclasme.

Le nouvel iconoclasme ressemble à l'ancien dans la mesure où il est formulé théoriquement bien avant qu'il ait des effets sur le destin de l'art. Mais il en diffère aussi progressivement. On peut lui reconnaître deux étapes, la première est théologique et rouvre l'antique querelle. Elle la résout différemment. La seconde est philosophique et apparemment détachée du christianisme. Il faut un effort pour y retrouver le courant souterrain chrétien.

Tout au long du moyen âge, des inquiétudes s'étaient fait jour devant la "paganisation" de l'art. Elle éclatent avec Calvin.



Ce grand auteur, en ce qui touche le statut de l'image divine, ne fait que reprendre les arguments classiques de l'iconoclasme chrétien : "tu ne feras pas d'image". En effet, la gloire de Dieu est blasphémée quand elle est prétendument transférée en ces indignes et idolâtres simulacres. Calvin reprend le dossier nourri par Lactance, Eusèbe etc. Contrairement à ce qu'affirmait Grégoire, déclare-t-il les images n'enseignent pas. Dieu ne s'enseigne que par lui-même, c'est à dire par sa Parole. C'est paresse des pasteurs que de ne pas l'expliquer aux illettrés. Dans le temple, il n'y aura rien afin que "la majesté de Dieu qui est trop haute pour la vue humaine ne soit pas corrompue par fantômes qui n'ont nulle convenance avec elle". Cependant l'originalité du calvinisme apparaît dans deux autres traits. La présence ou l'inhabitation divine dans le monde se perd de vue. Le vieux cosmos médiéval, plein de correspondances et d'analogies, est désacralisé. Le ciel et la terre sont devenus un théâtre déserté et neutre sur la scène duquel le sujet individuel peut, moyennant la grâce, sentir par "vive expérience" Dieu, tel qu'il se déclare par sa parole. Dieu et moi. Ensuite Calvin, qui interdit l'image, ne refuse pas l'art. Peindre et sculpter sont des dons de Dieu. Il exige seulement que "l'usage en soit gardé pur et légitime, afin que ce que Dieu a donné aux hommes pour sa gloire et pour leur bien ne soit pas perverti et pollué par abus désordonné". Ainsi Calvin garde-t-il l'estime thomiste pour le travail humain bien fait qui s'exerce *solī Deo gloria*. (*Institution chrétienne*, L.1, ch.11)

Ce dernier trait sera méconnu par l'iconoclasme de ses disciples. La fin du XVI<sup>ème</sup> siècle est en effet marqué par une destruction immense d'œuvres d'art. C'est la deuxième fois qu'elle se produit dans le monde du christianisme et en son nom. Encore une fois, cette religion possède en elle autant de potentialités destructrices que créatrices. Rien qu'en France, les bandes huguenotes ont fait sauter 27 cathédrales, ont anéanti une grande partie de la sculpture médiévale et presque toute la peinture. Il faut encore ajouter les effets du jansénisme, ennemi sournois non seulement des images divines, associées à la superstition, mais de l'art lui-même, comprimé par ascétisme, horreur de la chair, méfiance pour la fable antique toujours au bord de verser dans l'indécence et le déshonnête. Le jansénisme vide les églises, casse les vitraux, attriste la demeure privée. Ce que ne fait pas la peinture hollandaise qui orne les murs d'images qui célèbrent les choses, poissons, verres à bière, citrons, qui font l'éloge de la vie familiale et de la vie sociale riche et libre. Et comme tout cela est une louange au créateur et une action de grâce, ces peintures se chargent d'un sacré spontané, qui *remonte* comme la sève dans les arbres.

On sait que le Concile de Trente réfuta les positions calvinistes. Que l'Eglise répondit au grand défi protestant par une inflation d'images qui, conformément à la lettre de Grégoire à Serenus, ne se priva d'aucun moyens pour enflammer la piété, toucher les cœurs, éblouir les yeux. Plus que jamais les ressources du monde antique sont mobilisées pour augmenter la gloire de l'art profane et de l'art sacré. Dans cette acceptation "catholique" de tout ce qui est, et par rapport au protestantisme, qui mutile inutilement et vainement l'art sacré, le "catholicisme" prend conscience de lui même.

Il y a donc eu dans la première partie du XVII<sup>ème</sup> siècle un moment de grâce extraordinaire où les deux parties, désormais séparées, du monde chrétien occidental, ont rivalisé de fécondité. La Hollande, dont le calvinisme a inspiré l'art, laisse pourtant une place au quasi catholique Vermeer et à l'intériorité piétiste de Rembrandt. La France offre avec Poussin l'élégie d'une Arcadie pleines de dieux dont la mort est, si l'on peut dire au temps de Pascal et de Descartes, programmée, et l'austérité janséniste retrouve par moments la simplicité gothique des formes qui est si profondément dans le goût français. L'Italie, la Flandre, l'Espagne offrent une profusion d'œuvres où jamais la nature, sous la lumière de la grâce, n'a si généreusement révélé son abondance, où jamais la grâce n'a été portée si haut par l'exaltation de son soubassement naturel.

Ainsi, hormis l'effrayante destruction physique, le nouvel accès d'iconoclasme religieux n'a pas tari la production artistique. Or l'iconoclasme philosophique, lui, s'attaque non aux oeuvres, mais à l'artiste, et il tarit la source la plus intime de son inspiration.

Pascal et le mouvement cartésien trouvent au moins un point d'entente : c'est la critique de la rhétorique. On ne se contente pas du probable, on veut le certain, ni du persuasif, on veut la démonstration. Vico, depuis Naples, est impuissant à défendre les droits de l'histoire, de la poésie, de la rhétorique, c'est-à-dire du terreau sur lequel poussait l'art chrétien depuis ses débuts. La dessiccation de la langue, l'exténuation de la poésie et des arts plastiques est sensible à la fin du siècle, compensée il est vrai par l'essor de l'art laïque et de l'art qui se passe le mieux des médiations matérielles, la musique.

L'esprit du kantisme fait peser sur l'art un fardeau très lourd. Il tient en deux concepts, génie et sublime. Génie s'oppose à talent, qui signifie une facilité à apprendre les règles et le métier. Le génie n'obéit pas aux règles, il les donne. Il ne s'apprend ni ne s'enseigne. Il est une déflagration imprévisible d'originalité pure, sans généalogie. Depuis, aucun artiste ne se contentera plus du talent, il voudra *faire* dans le génie. Le sublime s'oppose au beau et le dévalorise définitivement. Il porte un nom divin : il est l'absolument grand. Comme tel il dépasse absolument le pouvoir de l'imagination. L'esprit se soumet à sa propre impuissance, car il y trouve la preuve compensatoire de sa vocation à l'absolu et il s'admire de cette vocation. Kant, à la fin de la *Critique du Jugement* ne trouve rien de si *sublime* dans toute la Bible que le second commandement, qui, dit-il "suffit à la fierté des juifs et des musulmans". Mais c'est plutôt à la musulmane qu'il interprète ce commandement, parce que c'est l'inaccessibilité du divin qui décourage à la racine la représentation. Ce n'est pas donc un précepte dicté par la bienveillance de Dieu, c'est une nécessité ontologique qui fait que l'homme, en la reconnaissant, n'obéit qu'à son propre entendement.

On serait tenté de dire que Kant sécularise ou laïcise la théologie classique de l'iconoclasme chrétien. Il serait plus exact à mon avis, de considérer qu'il l'a fait entrer dans une mystique propre et qui cache ses opérations. Je la définirai comme une mystique chrétienne négative, mais portée au carré, au point qu'elle ne se déclare même plus comme négative. Le psalmiste, selon Maïmonide avait dit : "Pour Toi le silence est louange". (*Guide des Égarés*, I,59) Au moins s'adressait-il à Dieu. Mais pour Kant, Dieu n'est pas un interlocuteur et la prière est vaine. De la sorte, il se porte à l'extrême pointe du Kamtchatka calviniste, sans plus se référer, par scrupule philosophique, à la théologie. Il reste qu'il y a comme un parallélisme entre l'exigence spirituelle qui était requise de l'iconographe byzantin, et l'exigence spirituelle de l'artiste qui veut rester dans le champ du génie et du sublime. Tous deux pensent faire une action sainte. L'exigence post-kantienne est bien plus lourde, car elle n'est pas satisfaite par une prière de purification et elle n'est pas soutenue par un modèle qui guide le pinceau. Les deux injonctions de génie et de sublime font vivre l'artiste dans une angoisse et dans un surmenage dont porte témoignage l'art des deux derniers siècles. Cette angoisse caractérise une dérivation malheureuse du christianisme, même si l'on ne s'en souvient plus, et constitue donc une branche excentrique de l'iconoclasme chrétien.

A première vue Hegel semble retrouver et rénover toute la grande tradition théologique. Il accepte la totalité de l'héritage païen, à la façon catholique, et démontre combien il s'est enrichi sous le régime chrétien. Toutefois, en introduisant la dimension historique, il introduit une séparation essentielle entre l'art païen ("symbolique" puis "classique") et l'art chrétien ("romantique") qui appartiennent à des strates métaphysiques et chronologiques distinctes. De la sorte l'art chrétien porte une essence différente, un contenu qui le met à part en tant qu'art. C'est pourquoi, dans son cours monumental d'esthétique, il ne consacre que quelques pages à l'art italien, c'est à dire à la moitié de l'art européen, parce qu'il ne rentre pas dans ses catégories. Pour Hegel, Titien et Raphaël sont des mixtes, des hybrides de l'art antique et de l'art chrétien. Il ne voit pas que pour ces peintres, aux yeux de qui il n'y avait pas deux arts, mais un seul, c'était justement la

manière d'être tout à fait chrétien. D'accord, sur ce point, avec la sensibilité protestante, il veut qu'on soit ou païen ou chrétien. Ou bien la belle totalité grecque, ou bien le pathétique déchirement chrétien : il faut choisir. De ce point de vue Hegel réintroduit dans le champ esthétique les oppositions luthériennes entre la nature et la grâce. Mais pour Hegel, la nature n'est pas corrompue par le péché, elle est corrompue par le mouvement de l'histoire. Quant à la grâce, eh bien elle s'est envolée avec la foi chrétienne. La foi, qui soutenait la dernière en date des épiphanies du divin dans l'art, est morte, et on ne la ressuscitera pas. L'art, proclame solennellement Hegel, est "désormais une chose du passé".

Hegel a mis l'artiste sur un socle immensément élevé, puisque c'est à lui qu'il est revenu pendant des millénaires de communiquer le divin, pour l'en faire brusquement choir à l'époque contemporaine. Mais avec sa pénétration habituelle, il a pris la peine d'indiquer aux artistes du XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècle les quelques chemins qui leur restaient à prendre. La voie du génie n'est pas tout à fait fermée, puisqu'elle est imprévisible. Encore faut-il que la découverte s'inscrive dans le temps et qu'elle n'ait pas été précédée par personne. Inutile d'être cubiste si Picasso est déjà passé par là, ou Pop Art après Rosenquist ou Warhol. Le brevet est pris. L'innovation doit être livrée *just in time* et la critique décidera du *déjà* et du *pas encore*. Les artistes peuvent encore aller chercher chez les primitifs, dont la pensée nous est dérobée, des énergies encore vivantes, refaire des totems et des idoles à des dieux inconnus, dont le sens obscur n'est déchiffrable ni par l'artiste ni par le spectateur. Ainsi ont fait les primitivistes et les surréalistes. Ils peuvent aussi essayer de faire revivre l'art chrétien : entreprise stérile de vouloir animer cadavre déserté par la vie de foi. Ils peuvent enfin suivre le chemin modeste, laïque, accordé à une société libre et heureuse, dont les Hollandais ont donné l'exemple, illustrer, comme dit magnifiquement Hegel, le dimanche de la vie. Je commenterai tout à l'heure ces deux dernières "voies". Mais il faut dire auparavant un mot d'une entreprise très ambitieuse qui a duré au moins de la fin du dernier siècle jusqu'au milieu du nôtre.

La plupart des artistes étaient détachés de la foi chrétienne mais il sentaient néanmoins très fort le lien nécessaire entre la religion et l'inspiration artistique, donnant ainsi deux fois raison à Hegel. Aussi sont-ils entrés dans une nouvelle religiosité, un *New Age* fait de bric et de broc, où entraient des bouts de philosophie schopenhaurienne, des fragments de christianisme, un peu de messianisme révolutionnaire et surtout l'ésotérisme et l'occultisme fin de siècle. Sont tributaires de ce courant une grande partie du symbolisme, de l'expressionnisme, du surréalisme et particulièrement l'art abstrait. Kandinsky, Malevitch, Mondrian, plus tard des artistes comme Herbin et Rothko sont pétris d'ésotérisme et de théosophie.

La découverte de l'art abstrait a été vécue par ses inventeurs comme une libération. Il se débarrassaient des *impedimenta* de la représentation pour atteindre d'un seul coup l'absolu. Il le trouvaient dans une descente au fond de soi, et la subjectivité consultée suffisait à mettre en ordre sur une surface plane des couleurs et des lignes librement agencées. Mais, à leurs yeux, ces couleurs, ces rythmes, ces lignes reflétaient les structures les plus cachées et les plus sacrées du monde. L'abstraction est le produit d'une mystique, elle est même le mouvement le plus mystique qu'ait jamais connu la peinture. En quoi il évoque l'art de l'icône, et les Russes Kandinsky et Malevitch en étaient bien conscients. Mais il poussaient au bout le monophysisme latent de l'icône, puisqu'ils espéraient donner une image divine directement, en se passant de l'incarnation, du visage humain, de toute référence au monde matériel. Dans le triangle augustinien, l'icône privilégiait la relation de l'âme humaine à Dieu, et laissait la nature de côté. Cette fois la nature est délibérément rejetée.

Mystique vague, confuse, réduite à un état d'âme exalté, à une contemplation dont l'objet n'est pas précisé. Elle conduit pourtant à une idolâtrie comme on n'en avait pas vu depuis deux millénaires. Qu'adore-t-on ? Ce que l'artiste promet de faire voir, la réalité suprême, l'absolu, dont il est le truchement ou seulement son génie qui fait miroiter cet absolu aux yeux dociles du

spectateur. Ainsi, par l'effet de cette nouvelle religiosité, l'artiste remonte sur le trône dont Hegel l'avait dépossédé. Il peut se passer d'œuvre, si il persuade de son rapport personnel à l'art, c'est à dire de son "génie", "l'homme ordinaire" (Schopenhauer) qui pourra en profiter un peu s'il fait confiance et s'il adore. Le musée, la galerie de peinture, on l'a remarqué souvent, deviennent les lieux de culte de notre temps. La foule des croyants y vient communier à l'œuvre, ou, plus mystiquement encore à la non-œuvre, eucharistie transsubstantiée du génie et de l'Art. En France, le ministère de la Culture abrite le même clergé, qui au temps de Dioclétien, veillait à l'observance du culte impérial.

Revenons au problème de l'art chrétien. D'abord la foi n'est pas tout à fait aussi morte que le proclamait Hegel, et par conséquent un art chrétien a pu continuer avec il est vrai un énorme déchet, mais aussi des réussites pour lesquelles on est injuste. Ce sont les esthéticiens, chrétiens de surface et Hégéliens de fond, qui l'ont discrédité. Des Russes qui ont été pris très au sérieux en Europe, comme Ouspensky, rejetaient l'art chrétien occidental produit depuis Nicée II, et des Français, comme les bons pères théoriciens de la revue *L'Art sacré*, ne voulaient plus rien regarder depuis Fra Angelico, au plus tard. Ces courants sont responsables de la mini-crise iconoclaste qui sévit depuis la dernière guerre, et qui en France additionne ses dégâts à ceux de la crise janséniste et de la crise révolutionnaire, qui lui fait suite. Que d'églises nouvelles ornées en tout et pour tout de la reproduction d'une icône douteuse suspendue sur des murs en béton brut !

Comme j'espère l'avoir montré, le problème de l'art chrétien est un faux problème. Il ne faut pas le poser : chaque fois qu'on le pose, une catastrophe se produit.

Hegel avait défini un contenu spécifique à l'art chrétien. C'était le principe de la personne (vs. l'idéalité de la sculpture grecque classique) et le principe de l'intériorité. Il en trouvait les exemples dans l'art flamand et germanique gothique. C'est très vrai mais c'est limitatif. Car si le maître intérieur d'Augustin conduit en effet de l'extérieur à l'intérieur, il conduit aussi de l'intérieur vers l'extérieur. L'Eglise latine n'a pas défini un contenu spécial à l'art, même à l'art cultuel qu'on trouve dans les églises. Elle s'est contentée de maintenir une discipline, conforme à la convenance, à la décence, au *décorum* et à l'*ornamentum*. Pour le reste, quartier libre. Il est arrivé cependant que l'art à "sujet chrétien", soit comprimé, soit par le protestantisme, soit par le spiritualisme sentimental, éthéré et triste qui sévit à l'époque moderne.

Alors où trouver l'art chrétien ? Dans la peinture du "dimanche de la vie", que Hegel avait admiré en Hollande et qui se développe impétueusement dans la France de l'impressionnisme. Dans le triangle augustinien, c'est cette fois la relation de l'âme aux choses qui est cultivée, ce qui est suffisant parce que le divin s'invite tout seul, sans qu'il soit nécessaire de le convoquer. On n'y vise pas le sublime, mais le beau, on n'y attend pas la visite du génie, mais on réfléchit sur les maîtres et on cultive le métier. C'est une esthétique du voir et du faire, où le jeu et le plaisir ont leur part. Diderot comme Baudelaire retrouvent sans y penser l'esprit de saint Thomas. En quoi cet art est-il chrétien ? Parce que la morale qui en sort, et qui dépend de la seule réussite de l'artiste, et non d'une théorie ou d'un dogme, repose finalement, même si ce qui est représenté est un drame horrible et cruel, sur la conviction de la bonté du monde, garanti par le livre de la Genèse, et du sens de l'incarnation, lequel confirme et le surhaussant le sens païen de l'inhabitation divine. De la sorte tout art, classique, chinois, indien peut être admiré comme une *praeparatio evangelica* artistique. On peut y ajouter la nostalgie de l'autre patrie où l'on verra Dieu face à face.

Il ne faut donc pas se faire du souci pour l'art chrétien. Mais on peut s'en faire pour l'art. Au nom du principe de l'unité de l'art, si celui-ci est retrouvé, l'art chrétien sera donné par surcroît. Cependant le christianisme pourrait rendre à l'art un éminent service : c'est de le débarrasser de l'idolâtrie ridicule qui l'entoure aujourd'hui, et qui, rétroactivement, donne un creux d'idole aux

plus grands chefs d'œuvre qui se congèlent et perdent toute vie, tout sens dans les musées. Il faudrait pour cela qu'il fasse un effort d'orthodoxie car les réussites et les échecs de l'art (chrétien ou non) sont un bon test d'orthodoxie chrétienne. Dès le moyen âge, la théologie a affirmé que les plus saintes images occupent le tout dernier rang parmi les moyens de salut. Saint Thomas refusait de considérer le Beau comme un transcendantal, mais seulement comme un reflet lumineux — la *claritas* — des vrais transcendentaux, le Vrai, le Bien, l'Être. On entend beaucoup citer dans les milieux chrétiens cet aphorisme de Dostoïevski : “ la beauté sauvera le monde”. Parole aussi sublime que creuse et qui contient toute l'hybris de l'esthétique romantique. Si on attend de la beauté qu'elle sauve le monde, d'abord on n'aura pas le salut, ensuite l'on gaspillera les humbles ou superbes beautés que ce monde offre de toute part et que les hommes sont capables de produire aussi.