

## **Querelles d'images ? Art et théologie, regards croisés**

Maxime Allard, Nicole Dubreuil et Alain Gignac

Querelles d'images ?

Volume 17, numéro 2, 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/044061ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/044061ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Faculté de théologie et de sciences des religions, Université de Montréal

ISSN

1188-7109 (imprimé)

1492-1413 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Allard, M., Dubreuil, N. & Gignac, A. (2009). Querelles d'images ? Art et théologie, regards croisés. *Théologiques*, 17(2), 7–18.  
<https://doi.org/10.7202/044061ar>

## Querelles d'images ?

### Art et théologie, regards croisés

Maxime ALLARD\*

Philosophie

Collège dominicain d'Ottawa

Nicole DUBREUIL\*

Histoire de l'art

Université de Montréal

Alain GIGNAC\*

Théologie et sciences des religions

Université de Montréal

- 
- \* Maxime Allard est professeur agrégé à la faculté de philosophie du Collège Dominicain à Ottawa et au Centre des Études Institutionnelles de la Province Saint-Irénée de France à Lille. Ses recherches visent à analyser 1) à partir des « passions », les phénomènes religieux et la frontière du théologico-politique; 2) l'interface entre l'éthique, la religion et la spiritualité dans le monde de la santé. Il a notamment publié (2004), *Que rendrai-je au Seigneur? Aborder la religion par l'éthique*, Paris/Montréal, Éditions du Cerf/Médiaspaul (Cogitatio fidei; 239).
- \* Alain Gignac est professeur agrégé à la Faculté de théologie et de sciences des religions de l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur la narratologie appliquée aux textes discursifs du Nouveau Testament (Lettres aux Galates et aux Romains), ainsi que sur les lectures que font des lettres de Paul les philosophes politiques contemporains (Badiou, Agamben, etc.). Il a récemment publié (2009) « La mise en scène de Rm 7,7—8,4. Une approche narrative et synchronique », dans U. Schnelle, dir., *The Letter to the Romans. Colloquium Biblicum Lovaniense (Leuven, 25-27 juillet 2007)*, Leuven, Peeters (BETL; 226), p. 113-134.
- \* Nicole Dubreuil est professeur titulaire au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Ses recherches actuelles portent sur les « vieux » maîtres de l'art moderne, de Monet à Picasso; elles considèrent la dernière période de production de ces artistes et les défis historiographiques qu'elle pose. Elle a récemment publié (2009) « La religion et l'art moderne: opposition ouverte et connexions souterraines », dans S. Caron et M. Duchesneau, dir., *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres*, Lyon, Symétrie, p. 367-387.

À la fin du VIII<sup>e</sup> siècle et au début du IX<sup>e</sup> siècle, la crise iconoclaste secoua jusqu'aux fondements politiques de l'Empire byzantin dans un climat de quasi-guerre civile. La question de la représentation religieuse était alors au centre d'un débat théologique et artistique décisif, très en prise sur les enjeux sociétaux du temps. Cette époque semble aujourd'hui bien lointaine en regard du divorce que la modernité a travaillé à établir entre Église et société et, conséquemment, entre théologie et art. Pourtant, la situation n'est peut-être pas si simple que le suggère ce scénario dichotomique et elle l'est d'autant moins maintenant qu'on assiste à un retour massif du religieux dans l'espace public. La revue *Théologiques* a donc jugé pertinent de reprendre la discussion autour de la question des images, dans la mesure où, aujourd'hui comme hier, le sujet semble appeler la controverse. Le thème retenu permet aussi d'établir un dialogue stimulant entre deux champs de recherche concernés par les représentations religieuses : la théologie et l'histoire de l'art.

Le christianisme s'est toujours appuyé sur l'art pour propager son message, incarner sa spiritualité, susciter la dévotion des fidèles ou, encore, pour affirmer son autorité. Ce qui ne veut pas dire que l'Église ne se soit pas méfiée de la capacité des images à produire des effets échappant à son contrôle. L'histoire nous apprend que divers groupes de chrétiens n'ont pas toujours résisté à la tentation iconoclaste et qu'ils ont déployé des efforts constants pour réguler toute représentation à contenu religieux. L'artiste semble quant à lui avoir diversement vécu son rapport avec la foi et les institutions ecclésiales, cherchant sans cesse à négocier les règles imposées par la commande avec les impératifs du métier, le besoin de rénover les formules plastiques et la recherche d'expressivité.

La sainte alliance qui semble avoir, depuis les origines, associé le christianisme et les arts paraît se rompre de manière définitive au XIX<sup>e</sup> siècle avec la montée du positivisme et la laïcisation progressive des États modernes. L'artiste, qui se cherche des nouveaux marchés hors de l'église et du palais, s'éloigne des grands sujets religieux — comme il s'éloigne de la mythologie et de l'histoire — valorisés par une longue tradition. Le XX<sup>e</sup> siècle accentue encore la rupture : l'art d'avant-garde n'a plus rien à voir avec la croyance, même si une forme de quête spirituelle ou de questionnement métaphysique continue d'inspirer certaines pratiques artistiques contemporaines. Le sort en est cependant jeté : les grands maîtres de l'art moderne ne sont pas des grands maîtres de l'art religieux, à supposer que ces catégories mêmes fassent encore sens aujourd'hui. Le caractère privé des symboliques, le syncrétisme des références, l'obsession pour la matérialité

de l'œuvre et pour ses conditions de production et de diffusion ont consommé le divorce : l'art d'aujourd'hui paraît s'opposer à la religion comme l'immanence à la transcendance.

Cette situation n'a cependant pas aboli la présence insistante et toujours significative des représentations religieuses. Les monuments de l'art chrétien, que les moyens de reproduction et de communication modernes ont rendus accessibles et omniprésents, continuent de nous interpeller. Au-delà du fait qu'ils exercent encore ou non une fonction d'usage, ils demeurent des témoignages culturels et des documents historiques d'importance. Hors des réseaux spécialisés qui voient se développer les dernières propositions — ésotériques et profanes — de l'art contemporain, on trouve de plus en plus une prolifération de représentations, liées aux pratiques religieuses, aux croyances populaires comme à la culture de masse, qui maintiennent en circulation, en les reconfigurant, les motifs et les thèmes légués par l'art chrétien. La religion comme question est enfin trop présente dans les enjeux sociaux et politiques actuels pour ne pas susciter l'intérêt des amateurs et des spécialistes d'images.

Qu'en est-il des interlocuteurs œuvrant en contexte universitaire, des détenteurs de discours savants préoccupés par la question des représentations religieuses au premier rang desquels se placent les théologiens et les historiens d'art ? Leurs cheminements intellectuels paraissent suivre des voies parallèles qui se croisent rarement et qui reflètent dans leurs écarts la situation des arts eux-mêmes en régime de modernité. Les causes de cette distance sont multiples : elles peuvent aussi bien résulter de la simple spécialisation disciplinaire (au théologien, les textes, à l'historien d'art, les objets) que de cette césure, évoquée plus haut, entre la foi et la culture moderne. L'histoire de l'art est, après tout, comme l'histoire elle-même, fille du positivisme et, en milieu francophone surtout, d'un républicanisme à forte tendance anticléricale.

Les deux solitudes ont pourtant tissé quelques liens. Certains champs de spécialisation en histoire de l'art, notamment ceux de l'art paléochrétien et de l'art médiéval, traitent presque exclusivement d'art religieux et nécessitent une bonne connaissance du contexte dans lequel ils opèrent. Traditionnellement préoccupé par le problème des sources, l'historien d'art s'est aussi familiarisé avec une abondante littérature religieuse, au statut fort varié, susceptible de l'éclairer sur la signification et sur la réception des œuvres dont il traite. D'autre part, le terrain des représentations religieuses est aujourd'hui fréquenté par une grande variété de spécialistes intéressés aux pratiques sociales et à leur dimension symbolique, historiens, anthropologues,

sociologues, théoriciens de la communication, dont les questionnements critiques laissent leurs traces dans la démarche de l'historien d'art. Au moment même où les préoccupations pour l'Art avec une majuscule cèdent le pas à la question plus générale de la culture visuelle et des régimes de la visibilité, le rapport aux images religieuses a lui-même évolué : à une interrogation sur le « quoi » (qu'est-ce que ça représente ?) a succédé une interrogation sur le « comment » (par quels dispositifs la représentation se constitue-t-elle et réussit-elle ses effets ?) qui trouve des échos chez les grands interprètes de représentations textuelles que sont, au premier chef, les théologiens.

Les choses ont évolué de ce côté aussi. Le travail théologique actuel à mettre en lien avec l'art semble se décliner de diverses manières. Une première approche, que l'on pourrait qualifier de pragmatique, concerne la dimension liturgique et même catéchétique des modes d'expression artistique. Elle inclut non seulement les arts visuels mais aussi la musique. Le questionnement théologique peut ici se formuler par l'interrogation suivante : quels dispositifs artistiques correspondent le mieux à des fins de mobilisation ou d'enseignement dans les conditions contemporaines de la pratique religieuse ? Une seconde manière d'aborder le lien entre art et théologie concerne plutôt la mise en représentation de la tradition chrétienne et de ses divers aspects (Bible, dogmes, figures de l'ecclésiologie, conception du monde et des humains, etc.), telle qu'elle s'est élaborée à travers les âges mais aussi telle qu'elle trouve encore à se formuler aujourd'hui. Ici, la démarche théologique se mesure aux diverses appropriations culturelles du religieux, dans des médiums qui rejoignent aussi bien des publics d'élite que des publics de masse, des croyants que des non-croyants. Une troisième manière de réfléchir à la relation entre art et théologie tiendrait au développement du discours théologique lui-même, incluant à la fois des questions de méthode et de statut épistémologique : la théologie participerait-elle plus de l'art que de la « science » ? Enfin, il pourrait s'agir de suivre comment la lecture d'images, au sens que donnait Louis Marin à cette expression, et/ou la lecture d'œuvres littéraires peuvent nourrir la réflexion théologique elle-même, lui permettre d'intégrer ou de redécouvrir des gestes de transcendance. D'un point de vue théologique, que nous disent « les images » de l'humain et de ses rapports à l'Absolu, à l'Autre, à Dieu ?

Bref, ce numéro de *Théologiques* entend ouvrir le dossier des multiples rapports entre art et théologie, à partir des approches actuelles des représentations visuelles du religieux chrétien. La théologie, interface de la culture et de la foi, se laisse-t-elle questionner par ce que l'art dit (ou ne dit pas) de

Dieu ? Est-elle au clair avec ce que pourraient être « ses » théories de l'image ? La catéchèse peut-elle encore aujourd'hui s'appuyer sur des représentations religieuses dans une société où les producteurs d'images échappent au contrôle de l'Église ? Inversement, comment l'art aborde-t-il aujourd'hui la dimension spirituelle et confessante de l'expérience humaine ? L'accès aux motifs traditionnels de l'art chrétien est-il interdit aux pratiques contemporaines de l'art ? Quant aux historiens de l'art, comment peuvent-ils jouer le rôle de médiateurs entre un héritage prolixe de représentations religieuses et des contemporains dont la culture est de plus en plus étrangère à cet héritage ? Se peut-il que leurs questionnements rejoignent ou simplement croisent aujourd'hui ceux des théologiens ? Un nouveau rapport au langage, influencé par le structuralisme et la narratologie, ne permet-il pas, entre autres, l'établissement d'un dialogue ?

Les sept articles qui composent le présent dossier de *Théologiques* explorent plusieurs des questionnements qui viennent d'être soulevés, témoignant du fait que les images religieuses constituent encore aujourd'hui un objet légitime d'analyse et offrent un lieu fécond pour une approche interdisciplinaire. Bien qu'ils s'attachent à des corpus et à des temporalités fort différentes, trois d'entre eux sont à mettre en perspective avec la régulation théologique des images et avec les poussées iconoclastes qui continuent de les agiter. S'intéressant à diverses traces matérielles de la dévotion mariale, depuis les premiers siècles du christianisme jusqu'au Moyen Âge, l'historien d'art James Bugslag, dans « Material and Theological Identities. A Historical Discourse of Constructions of the Virgin Mary », montre que plusieurs aspects de cette dévotion, telle qu'elle pouvait se manifester par la présence de reliques ou de statues dans des lieux de culte et de pèlerinage, ont échappé au strict contrôle doctrinal. Alors que les sites et les objets reliés à la Vierge conservent des associations chtoniennes tributaires de paganismes anciens, les « enrichissements » et les dérives interprétatives produits par la piété populaire et ses rituels contribuent à enraciner dans l'historique et le local ce qui relève théologiquement de l'éternel et du céleste. Ignorant à dessein l'histoire des styles et la qualité des œuvres sous examen, Bugslag témoigne dans son approche du virage anthropologique que prennent aujourd'hui de nombreuses études en histoire de l'art. Dans ce cas précis, le détour par la religiosité populaire et les représentations qu'elle engendre, ainsi que l'analyse anthropologico-culturelle qu'on peut en faire, produit un effet décapant sur la théologie mariale — sachant par ailleurs qu'il est dans la nature de celle-ci d'être inductive, se nourrissant d'abord des rites et représentations construites par les croyants

(Cerbelaud 2003). En ce qui concerne la mère du Christ, la pratique a toujours précédé l'interprétation (voire la récupération) théologique. Ici, la théologie pratique, qui cherche le sens théologique des pratiques vécues par les croyants et qui interroge aussi les constructions théologiques systématiques à partir de ces mêmes pratiques, rencontre aisément l'histoire de l'art, en son versant ethnologique ou anthropologique.

Dans son article « Les protestants sont plus idolophobes qu'iconoclastes ! », le théologien Olivier Bauer traite d'événements et de prises de position remontant à la Renaissance et à la Réforme et s'inscrit directement dans le sujet de la régulation théologique des images. L'auteur suggère qu'à cette époque, le débat entre protestants et catholiques portait moins sur le fait d'avoir ou non des images que sur la définition même de l'image religieuse et sur son rôle dans le rapport qu'établit le croyant avec le surnaturel. Après avoir rappelé deux vagues successives d'iconoclasme protestant au cours du *xvi<sup>e</sup>* siècle et en avoir circonscrit la portée, Bauer signale que leur enjeu consistait surtout en un refus de focaliser la piété sur des représentations de la Vierge et des saints pour l'orienter directement sur Dieu qui, lui, ne pouvait être figuré. L'opposition du protestantisme, inspirée par son interprétation du premier et du deuxième commandements, à ce qu'il considère une dérive idolâtrique au sein de la tradition catholique, n'a cependant pas entraîné de sa part un aniconisme radical, contrairement à un préjugé qui a encore cours aujourd'hui. Si les temples protestants semblent avoir favorisé le dépouillement, une abondante imagerie religieuse a été développée à des fins d'instruction, notamment sous forme imprimée. Sans compter le fait que des artistes majeurs de l'histoire de l'art d'Occident, parmi lesquels figurent Dürer et Rembrandt, appartiennent à la mouvance protestante. L'article de Bauer rappelle la récurrence du débat iconique en théologie, débat dont la portée est plus fondamentale qu'une simple question pédagogique ou un souci esthétique. Le rapport à l'image révèle, en régime chrétien, la difficulté d'équilibrer transcendance et immanence, et de conjuguer monothéisme et incarnation. Entre l'impératif anti-idolâtrique du Décalogue (Ex 20,3-7) et l'étonnante affirmation johannique « Qui m'a vu a vu le Père » (Jn 14,9), la théologie chrétienne doit sans cesse reprendre son travail. L'enjeu n'est pas seulement théorique, mais traverse l'histoire de la mystique. La spiritualité qui mène à Dieu doit-elle passer par la purification des sens et des représentations (jusqu'à l'abstraction) ou doit-elle emprunter la voie de la vie concrète, matérielle, enracinée dans le quotidien ? Bref, au siècle de l'écran cathodique, des photos numériques et des images virtuelles, s'ouvre ici un chantier : ne faut-il

pas débattre à nouveau de la « théologie de l'image » en termes contemporains — comme une troisième vague succédant à la querelle iconoclaste byzantine, puis à la prise de position de la Réforme protestante et à sa réplique dans la Contre-Réforme catholique ?

Malgré la différence dans leur perspective et dans leur objet d'études, les articles de Bugslag et de Bauer mettent en relief certains aspects des représentations religieuses qui les placent potentiellement en conflit avec la doctrine et qui maintiennent la pertinence du débat théologique les entourant : 1) les images risquent de charrier des significations et de produire des effets non bienvenus du point de vue de l'orthodoxie théologique ; 2) la gravité de ces dérives par rapport à « l'opinion droite » se perçoit différemment selon que les représentations portent sur des figures de médiation, comme la Vierge et les saints, ou sur la divinité elle-même.

L'affaire des caricatures du Prophète Mahomet, qui a éclaté en 2006, aurait pu laisser croire que la régulation des images concernait désormais les autres religions, certaines affichant en la matière un net retard par rapport au christianisme. Il est vrai que la défiguration du Prophète nous amène sur un autre terrain que celui balisé par les deux précédents articles, lesquels considéraient des usages « positifs » de l'imagerie religieuse. Les dérives dont il est maintenant question sont en effet planifiées et inspirées par la dérision. François Bœspflug, dans sa « Brève histoire de la caricature des figures majeures du christianisme », montre que l'attitude répressive n'est pas uniquement le fait du voisin. En opérant un survol des travestissements, voire des agressions dont ont fait l'objet, à travers les siècles, les représentations chrétiennes, l'auteur s'intéresse à l'historicité intrinsèque des seuils de tolérance de la moquerie appliquée aux choses religieuses. Pendant longtemps, la dérision semble avoir épargné les symboles majeurs que sont Dieu, le Christ et la Vierge, pour se loger dans les marges de l'iconographie religieuse. Beaucoup de singeries et autres insolences se sont abstenues d'aller trop loin car les actes blasphématoires étaient sévèrement punis et perçus comme une menace à l'endroit de la société même. Le clergé et l'ensemble de la hiérarchie catholique ont, en revanche, été plus facilement visés par les caricatures, entre autres au moment de la Réforme et de la Révolution française. C'est dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'avènement de la société et de la pensée modernes devant mener à la séparation officielle des Églises et de l'État, qu'une guerre d'idées et une guerre d'images rendirent vulnérables les symboles chrétiens, même les plus importants. En témoigne une crucifixion exécutée par Félicien Rops, image à fortes connotations sexuelles qui semble avoir fait les délices de Freud. Le



XX<sup>e</sup> siècle affiche quant à lui une attitude ambivalente eu égard au traitement artistique des thèmes religieux (ambivalence qu'évoqueront autrement, dans ce numéro, les articles d'Isabelle Saint-Martin et de Nicole Dubreuil). Böespflug signale qu'au moment où l'art paraît se désintéresser de Dieu, les interprétations de la crucifixion se multiplient, transformées en expression universelle de la souffrance humaine. La prolifération des médiums et des réseaux de transmission d'images qui caractérise le contexte actuel permet aujourd'hui d'afficher n'importe quoi. La situation est d'autant plus difficile à évaluer qu'elle coïncide avec la perte d'égard contractuel, civil, pour le nom et l'image de Dieu (et, dans son sillage, pour les figures fondatrices des autres religions). C'est donc en dernière analyse un état de société, plus qu'un état de théologie, qui serait le véritable régulateur en matière d'images.

Si les articles de ce numéro concernant la tendance endémique des images religieuses à s'adonner à toutes sortes de dérives et de tactiques de résistance se font des signes de reconnaissance à travers les époques et les objets considérés, les quatre autres textes procèdent davantage par paires, la première (Gignac, Laframboise) ayant été dûment planifiée, la seconde (Saint-Martin, Dubreuil) abordant par hasard les deux faces d'une même situation contemporaine, où art et religion cherchent à se rapprocher. Alain Gignac, théologien, et Alain Laframboise, historien d'art, ont convenu de faire dialoguer leurs disciplines respectives en s'attaquant à un même thème, celui de Caïn et Abel. Dans son article « Caïn, protégé du Seigneur ? Les voix de Gn 4,1-16 dans une perspective narratologique », Gignac aborde d'entrée de jeu son sujet en termes de représentation, se demandant pourquoi la Bible, qui interdit l'image, se permet de mettre Dieu en scène. L'auteur s'intéresse d'abord et avant tout aux ressorts narratifs du texte biblique, dont la prose condensée et réticente, laissant beaucoup de « blancs » à l'interprétation, a encouragé au fil du temps un grand nombre de gloses moralisantes, psychologisantes et anthropologisantes, qui ont encore cours aujourd'hui et qui émanent autant de la culture populaire que de la lecture savante des exégètes. Suivant de très près la prise de parole des différents interlocuteurs tout au long de l'intrigue, Gignac en arrive au constat que la Bible, dans ce récit, ne transgresse pas son propre interdit, puisque la narration en cause brouille la représentation de Dieu, ouvrant ainsi à une diversité de points de vue qui empêche le lecteur de se fabriquer un « dieu » à sa convenance. Et c'est, curieusement, beaucoup de Dieu dont il s'agit dans ce récit. En contrepoint d'une intrigue de résolution qui met en scène une rivalité fraternelle liquidée par un meurtre, le texte biblique

scruté par la narratologie débouche sur une intrigue de révélation surprenante, car centrée sur la relation entre Caïn et Dieu. Le récit de Caïn mis à l'épreuve par Dieu révèle la difficulté d'accéder à la conscience morale.

Parmi ceux qu'Alain Gignac, reprenant l'expression de Bernard Sarrazin, désigne comme les « braconniers » du texte biblique se trouve l'historien d'art dont le théologien se demande quel point de vue il va adopter sur l'épisode de Caïn et Abel. Dans « Images d'un meurtre. La *Genèse* des artistes », Alain Laframboise lui répond que la représentation visuelle a ses propres exigences. Il est d'abord peu certain que l'artiste retourne au texte source pour traduire en images une intrigue biblique — et ceci même s'il a comme ambition de demeurer conforme à l'*istoria*. Le texte source, et particulièrement le récit, limite dont il est question dans cet exercice comparé, livre d'abord peu d'indications à caractère scénographique : topographie, éléments du décor, costumes, aspect des personnages (à part cette face de Caïn que le texte fait tomber de dépit). Et, surtout, alors que les actions racontées deviennent compréhensibles par leur enchaînement, l'intrigue correspondant à une forme de menu déroulant, l'artiste, lui, doit effectuer un arrêt sur l'image. Ceci exige un difficile processus de condensation, la sélection d'un moment prégnant qui affiche le maximum de lisibilité, d'expressivité et, disons-le franchement, d'attrait. Ainsi, le contraste visuel créé par la réception différenciée des offrandes d'Abel et de Caïn, de même que l'effet dramatique entraîné par la scène du meurtre (que le texte biblique s'efforce d'éluider) offrent plus de potentiel artistique que l'exercice de conscientisation auquel Dieu essaie d'astreindre Caïn. La formule médiévale, pour demeurer au plus près des textes, avait cultivé la mise en séries des images, un procédé que l'art depuis la Renaissance camoufle encore, parfois, dans les replis de la scène unique. Mais tout l'effort porte désormais sur la constitution d'un espace vraisemblable qui va faciliter, par l'exploitation d'une rhétorique des corps, la transmission d'un message qui pourrait ne pas plaire au théologien. Le regard témoignant d'un point de vue unique est par exemple ici un élément positif. Enfin, alors que le retour au texte source permet au théologien de débarrasser l'interprétation de ses scories historiques, pour l'historien d'art chaque image renvoie à un ensemble de savoirs singuliers liés à des contextes d'interprétation où la signification religieuse se révèle en général inséparable d'intérêts profanes, en particulier ceux de la société civile. Au-delà de ces riches considérations théoriques, l'article de Laframboise, par son choix d'œuvres de la Renaissance, illustre aussi comment les artistes créateurs — bien que dépendants des formes de leur époque et des exigences de leurs

commanditaires — proposent des perspectives inusitées susceptibles d'enrichir la théologie. Par exemple, le rapprochement intertextuel effectué par Titien entre trois récits bibliques : *le sacrifice d'Abraham, Caïn et Abel, et David et Goliath*. À première vue indépendants au plan narratif, ces récits sont porteurs d'une interrogation sur la place de la violence dans l'histoire du salut. L'artiste précède ainsi les réflexions contemporaines d'un René Girard (Girard *et al.* 1978) ou d'une Phyllis Tribble (1984).

Soulignons, au passage, que *Théologiques* a demandé aux deux auteurs de creuser un peu plus leur dialogue interdisciplinaire dans un post-scriptum rédigé sous forme de dialogue.

Le contexte contemporain est enfin abordé dans les deux derniers textes qui approchent la situation selon des perspectives complémentaires. Entre un art moderne qui semble, à force de se replier sur ses propres moyens, aboutir au vide du monochrome et une liturgie ascétique rendue méfiante à l'égard des images, peut-on espérer une forme quelconque de rapprochement ? Dans son article intitulé « Les arts visuels dans l'espace ecclésial. Continuité et renouveau depuis Vatican II : quelques exemples en France », Isabelle Saint-Martin examine comment le relatif désintérêt pour les représentations religieuses et les enjolivements esthétiques dans l'aménagement d'une église au cours de la période postconciliaire a cédé le pas, depuis une vingtaine d'années, à un retour d'appel aux grands artistes. La conjoncture n'est pas sans évoquer la démarche qu'avaient faite, durant la décennie 1950, les dominicains Couturier et Régamey et la revue *L'Art sacré*. C'est une volonté d'orienter le regard vers l'autel et d'unifier l'assemblée dans un esprit de participation liturgique qui, depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle et particulièrement à l'époque du Concile, expliquerait le relatif désintérêt de l'Église envers l'art religieux. Un changement s'amorce dès la fin des années 1970 sous l'impulsion de l'État. Ce dernier devient en effet, en France, responsable des monuments historiques que constituent un grand nombre de lieux de culte et il commence à faire appel à des créateurs contemporains de renom. S'ensuit un triple processus d'ajustement : celui de l'autorité civile et de l'autorité ecclésiale qui apprennent à collaborer dans les programmes de rénovation et de décoration d'églises ; celui de l'artiste et d'un mode de commandite qui ne lui est pas nécessairement coutumier ; et celui des fidèles et de l'art contemporain qui ne parlent pas obligatoirement le même langage. On retrouve actuellement, malgré l'écart temporel, une situation qui n'est pas sans rappeler les vieux débats autour de l'icône (laquelle revient incidemment à la mode) : ce sont les œuvres qui s'attachent à l'autel, notamment le crucifix de rigueur, qui nécessitent le

plus de prudence et le plus de régulation. Dans la mesure où l'on convient aujourd'hui que l'image peut demeurer un support utile à la piété, les représentations religieuses effectuent un retour qui bénéficie du développement vertigineux des médiums de reproduction contemporains.

L'article de Nicole Dubreuil, « Le dispositif de l'icône dans la peinture américaine de l'après-Deuxième Guerre mondiale. Le cas Barnett Newman », choisit pour sa part d'ignorer l'art d'église. L'auteure a même pour postulat que les créateurs contemporains associés à la commandite religieuse doivent leur identité et leur réputation artistiques à un autre système de légitimation que celui prévalant dans les siècles passés et qui associait souvent l'innovation esthétique au grand chantier religieux. L'horizon de conception, de production et de diffusion de l'art contemporain répond davantage aujourd'hui à un paradigme muséal et il a peu à voir avec la basilique et la chapelle. Il faut cependant reconnaître qu'une part de l'art moderne, même dans ses formulations les plus radicales, n'a pas renoncé aux préoccupations existentielles et aux grandes questions métaphysiques. C'est ce que Dubreuil explore en considérant Barnett Newman, artiste juif important de l'expressionnisme abstrait new-yorkais. L'auteure aborde l'œuvre de Newman sous trois aspects qui peuvent être envisagés comme des marques de survivance du régime de l'icône, sans qu'il soit pourtant question d'influence. Le premier concerne l'intentionnalité d'exprimer un grand sujet, intentionnalité qui laisse des traces dans le titre des œuvres parmi lesquelles on compte un chemin de croix. Le deuxième concerne la structure de tableaux dont le radicalisme formel, centré sur la question de la délimitation, frontalise et dématérialise l'image (qui peut se présenter en symétrie bilatérale), ce qui rappelle le mode de composition de l'icône byzantine de même que la forme d'adresse dialogique qu'elle sous-tend. En dernière instance, sont considérés les effets que créent, pour un spectateur, des grands tableaux silencieux qui délimitent et scandent un espace à part, véritable site propice à la concentration et au recueillement. Ici, le spécialiste de l'histoire de la spiritualité et de ses manifestations et sensibilités contemporaines pourrait prendre le relais.

En relisant le dossier que nous proposons à la lecture, nous sommes conscients qu'il n'est qu'une amorce. Plusieurs pièces pourraient être ajoutées. En art contemporain, qu'en est-il de l'aniconisme ? Où en est la théologie orthodoxe des icônes aujourd'hui ? Comment interpréter l'appropriation, de la part de catholiques, de la tradition iconique orthodoxe ? Comment et pourquoi la publicité utilise-t-elle des motifs religieux ? Comment le mouvement catéchétique récent a-t-il utilisé l'image et, en

retour, a-t-il stimulé la production artistique ? Ainsi, il serait intéressant d'analyser des expériences nées en France et bien enracinées au Québec, et qui rassemblent des pratiques en constante évolution depuis presque quarante ans, tels Mess'aje<sup>1</sup> ou la catéchèse biblique symbolique<sup>2</sup>. Comment le cinéma représente-t-il au grand écran l'interrogation religieuse ? Pensons à la trilogie du cinéaste québécois Bernard Émond sur le thème des vertus théologiques : *La neuwaine* (foi), *Contre toute espérance* (espérance), *La donation* (charité<sup>3</sup>). Que ressort-il de l'expérience d'un centre artistique comme le Gesù, à Montréal, qui met en dialogue aspirations spirituelles, création artistique et héritage chrétien<sup>4</sup> ?

Hier et aujourd'hui, la théologie ne peut dire Dieu sans être en prise (ou aux prises) avec l'art, et sans se laisser déranger par lui. Hier et aujourd'hui, l'art porte des questions et certaines réponses concernant le sens de l'existence. Théologiens et historiens de l'art doivent en prendre acte — et apprendre à travailler ensemble.

## Références

- CERBELAUD, D. (2003), *Marie, un parcours dogmatique*, Paris, Cerf (Cogitatio fidei; 232).
- GIRARD, R., J.-M. OUGHOURLIAN et G. LEFORT (1978), *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Bernard Grasset.
- TRIBLE, P. (1984), *Texts of Terror: Literary-Feminist Readings of Biblical Narratives*, Philadelphie, Fortress Press (Overtures to Biblical Theology).

- 
1. « L'association Mess'AJE est née en Israël en 1970 de la rencontre de théologiens et d'artistes. Les recherches actuelles des Sciences bibliques et théologique ont permis, avec l'Art, de concevoir une catéchèse originale », <<http://messajeiledefrance.free.fr>>, page consultée le 6 novembre 2009.
  2. La catéchèse biblique symbolique a été développée par Claude et Jacqueline Lagarde et l'association EPHETA. « Du choc des images, "l'étincelle" de la Parole jaillit mystérieusement. Cette consonance des deux Testaments est l'œuvre de l'Esprit; elle se réalise dans l'intériorité des cœurs. "L'extérieur" du texte met en scène le sens historique ou littéral, "l'intérieur" révèle à l'Église priante différents sens spirituels. Dieu est Parole intime », <<http://catechese.free.fr/Quoi.htm>>, page consultée le 6 novembre 2009.
  3. <[http://bernard-emonde.com/wordpress/?page\\_id=60](http://bernard-emonde.com/wordpress/?page_id=60)>, page consultée le 6 novembre 2009.
  4. « À la fois lieu d'art et d'histoire, salle de spectacles, lieu d'expositions en art contemporain, lieu de résidence d'artistes et de création, lieu de culte, ce patrimoine vivant est guidé par une mission : mettre l'accent sur l'art, l'humain et le spirituel », <<http://gesu.net/Partenaires2.htm>>, page consultée le 6 novembre 2009.