

## Image et religion.

### Introduction

Il faut préciser, en préalable, un certain nombre de points de principe concernant un sujet rendu sensible par les drames qui ont suscité de vives émotions. On pense bien sûr, en tout premier lieu, à l'assassinat des dessinateurs de Charlie Hebdo, mais aussi à ces vidéos terrifiantes qui montraient la fureur d'hommes qui, au nom de Dieu, détruisaient des sites archéologiques d'une valeur inestimable pour l'humanité. Cependant, même si l'actualité récente, a mis l'islam en lumière, il serait faux de faire de cette religion la seule prédatrice des images et de la charger de toute la barbarie de notre époque. Outre que cette position a des relents nauséabonds de racisme, elle fait bien peu de cas des iconoclastes qui ont traversé l'histoire de toutes les religions monothéistes, de même qu'elle fait peu de cas des actes récents de vandalisme dont se sont rendus responsables des catholiques intégristes, même si, dans ces derniers cas, il n'y a pas eu mort d'homme.

C'est un fait : les images ont toujours provoqué la méfiance des philosophies idéalistes, celle de Platon notamment. C'est que pour ces philosophies l'esprit est supérieur à la matière et l'image, en représentant le monde réel, se fixe sur l'inessentiel. Mais c'est de façon bien plus radicale, les images ont été au centre de débats et d'affrontements dans les religions monothéistes. À l'origine ces religions sont toutes hostiles aux images. La Bible condamne (bien qu'en fait cette condamnation soit souvent contredite) les idoles, c'est-à-dire les représentations figurées (images) du divin. Mais, par la suite, les différentes religions issues de cette même Bible ont eu des positions fort différentes et même radicalement opposées. Les musulmans sunnites les ont rejetées tandis que chiites et surtout les chrétiens les acceptaient. Et pourtant, même parmi les chrétiens la question a ressurgi, notamment à Byzance aux 8<sup>e</sup> et 9<sup>e</sup> siècle, et à la Renaissance, entre les catholiques et les réformés, ces derniers acceptant les images profanes mais rejetant les images dites « sacrées » et les expulsant des lieux de culte. Or, ces conflits ont été souvent extrêmement violents, chaque religion ou chaque courant à l'intérieur d'une même religion, voulant imposer son point de vue par la force et l'État se faisait l'agent temporel des exigences de prêtres. Même en ne s'en tenant qu'à ce rapide constat, on voit que le rapport entre la religion et l'images incarne des enjeux conflictuels profonds. Et dans la mesure où les religions sont des religions d'État, ces enjeux sont aussi des enjeux politiques, par lesquels les pouvoirs religieux et civils s'affrontent pour l'hégémonie.

Pour notre part, en tant que démocrates, nous n'avons pas à nous positionner dans les débats dogmatiques internes aux religions. C'est l'affaire des convictions de chacun y compris à propos des images. La seule position que nous puissions adopter c'est de défendre la liberté de penser, entre autres celle des cultes acceptant ou non des images. Celles-ci, d'ailleurs, par-delà le contexte religieux dans lequel elles ont vu le jour, appartiennent au patrimoine de l'humanité et doivent être défendues. Il appartient à un État démocratique et laïque de garantir cette liberté. La garantissant, il ne soutient aucune doctrine, ni aucun culte. Parce qu'il ne saurait y avoir de « délits d'opinion », il ne saurait y avoir de « délit de blasphème », délit qui n'a d'ailleurs aucune existence légale en droit français. En bref, en matière d'images comme en tout autre chose, chacun doit être libre de penser ce qu'il veut et de le dire.

Telle est donc la seule position de principe qu'une organisation démocratique puisse adopter. Il est impossible d'aller au-delà. Dans cet esprit, elle se doit aussi bien de condamner les meurtres des dessinateurs de *Charlie* par des intégristes islamistes que le vandalisme de la photographie d'Andres Serrano, *Piss Christ* (1987), par des catholiques tout aussi intégristes. Que le premier événement soit évidemment infiniment plus dramatique que le second n'enlève rien à la question de principe. Remarquons qu'il n'est question que de liberté d'expression et, qu'en l'occurrence, il ne nous appartient pas de porter un jugement sur la valeur artistique des images ou des œuvres. Cela, c'est l'affaire de la critique ou des artistes eux-mêmes.

Cependant, si nous ne pouvons pas aller au-delà de cette position de principe, rien ne nous empêche, bien au contraire, d'inciter à la réflexion sur le sens des images et leur place dans la société.

té en regard de la façon dont elles ont été à la niées ou instrumentalisées, par les autorités, notamment les autorités religieuses.

Tel sera le but de cette conférence. Elle ne prétend pas être exhaustive, ni proposer des réponses définitives, mais modestement ouvrir une discussion. Elle se concentrera sur l'art et les religions occidentales parce qu'il est impossible de tout traiter et de tout maîtriser : il faut faire des choix. Le plan sera le suivant :

1. Les religions monothéistes et le rejet l'image assimilée à l'idole.
2. L'instrumentalisation des images par la religion catholique et sa justification doctrinaire.
3. L'iconoclasme de la Réforme et la Contre-Réforme qui y répond par la sur-instrumentalisation des images : le baroque et l'inquisition.
4. La montée du religieux aux dépens des religions et de leurs églises dans l'art à partir du XIX<sup>e</sup> siècle : réactivation d'images à thématiques religieuses d'une part et rejet de l'image d'autre part jusqu'au rien. Phénomène artistique et phénomène social.
5. Incidences sur la laïcité et sur l'enseignement.
6. Conclusion.

### **Les monothéismes et l'image.**

Pour toute pensée idéaliste l'Idée (la pensée) est l'entité première, celle d'où tout procède. La matière ne vient qu'en second comme une entité inférieure. Il y a donc une opposition fondamentale entre l'Idée et l'image puisque cette dernière renvoie à la matérialité des choses qu'elle représente. Aucune image ne peut se dégager de la finitude concrète et matérielle des choses. De plus, l'image, qui est image de ces choses, est aussi une chose, un artefact. Elle double donc leur matérialité par la sienne propre. À la chose finie, elle ajoute la représentation qu'elle en fait, elle-même finie. Elle est donc doublement finie et se présente comme une finitude de finitude. C'est pourquoi elle est condamnée par Platon dans la *République*. Pour le philosophe antique les Idées s'étant déjà matérialisées dans les choses, l'image n'est, au mieux, que le reflet de ce reflet : elle est fantôme de fantôme, une image de l'image.

L'idée, ou le spirituel, trouve en Dieu son expression la plus achevée et il se manifeste par la Verbe qui est perçu comme une entité spirituelle à la différence de l'image (Évangile selon St Jean « *Au commencement était le verbe, et le verbe était avec Dieu, et le verbe était Dieu* »). Le divin – Dieu – est « Idée » ou « Esprit », par excellence. En tant qu'il incarne le plus parfaitement le spirituel, Dieu n'a pas de « visibilité » et ne peut donc être « figuré ». Dans les religions polythéistes, notamment gréco-romaines, les dieux s'incarnent dans des Êtres, des personnes ou des choses, mais ils dépassent toujours dans leur essence, ces êtres, ces personnes et ces choses. C'est pourquoi, il est toujours dangereux de voir les dieux dans leur « vérité », ou si l'on préfère dans la splendeur de leur majesté. C'est ce dont témoigne la triste aventure de Sémélé, consumée vive pour avoir voulu voir Zeus/Jupiter, dont elle était la maîtresse, dans tout sa majesté. Sur ce point, la Bible ne dit pas autre chose. Ainsi Dieu exige de Moïse, sur le Mont Sinaï, qu'il se tourne pour ne pas voir la « *face de Dieu* ». Et si Dieu ne peut être vu, il est évident qu'il ne peut être représenté. Cependant le monothéisme ne fait pas que prolonger une idée que l'on trouve déjà dans le polythéisme, il lui donne une dimension nouvelle, définitive, absolue. En faisant de Dieu l'être en soi absolu, purement spirituel, il opère une rupture radicale avec le « monde d'en bas », celui de la matière et, par conséquent, celui du visible. Ce n'est pas que le visible disparaisse, c'est qu'il est inessentiel, pure apparence sans consistance. Donner à Dieu une figure qu'il ne peut avoir, c'est le ramener par là au rang inférieur du visible, ce qui est un blasphème. Cette figuration du dieu est une idole. C'est, dit la Bible, une figure morte qui ne « *parle pas* ». Et même si l'idolâtrie concerne plus précisément l'image du divin, ce sont toutes les images qui sont suspectes parce qu'elles ne font satisfaire la vanité de ceux qui les font, celle d'entrer en concurrence avec la création divine en prétendant la reproduire.

Dans la Bible les images « représentant » le divin, sont des idoles et sont donc interdites. Tant qu'on s'en tient au « livre saint » c'est d'ailleurs beaucoup plus sur cette question des images que

s'opère le point de rupture le plus sensible avec le polythéisme. En effet, surtout dans l'ancien testament, et même dans les évangiles, il n'est nullement question d'un Dieu universel. Même dans les évangiles, le Dieu unique n'est unique que pour Israël. C'est le « dieu d'Israël », et à ce titre il s'oppose aux autres Dieux dont l'existence n'est pas mise en doute. Dans L'Éxode, par exemple, au chapitre 18, Jéthro, beau-père de Moïse, dit : « *Je reconnais maintenant que l'Éternel est plus grand que tous les dieux, car la méchanceté des Égyptiens est retombée sur eux* ». Et en conclusion du chapitre 23, la Bible interdit formellement au peuple d'Israël, non seulement d'accepter le libre exercice des religions des autres peuples, mais d'établir de bonnes relations avec eux, sexuelles notamment, ou simplement bon voisinage, ceci par crainte d'influences toujours possibles. C'est ainsi qu'on peut lire aux derniers paragraphes du chapitre, les 32 et 33 :

*« Tu ne feras point alliances avec eux (les autres peuples), ni avec leurs dieux. Ils n'habiteront point dans ton pays, de peur qu'ils ne te fassent pécher contre moi ; car tu servirais leurs dieux et ce serait un piège pour toi ».*

Le Dieu d'Israël est donc le « *plus grand de tous les dieux* », ce qui signifie qu'il y a bien d'autres dieux mais moins « grands » que lui. Il est le « plus fort ». Ainsi, avant l'Exode, le Dieu d'Israël soutient les revendications de juifs, portés par Moïse, et met en échec les dieux égyptiens en faisant tomber sur l'Égypte un ensemble de calamités. Dans la Bible le Dieu d'Israël est un Dieu guerrier, qui combat avec les juifs contre les autres peuples et contre leurs dieux. Il est régulièrement désigné comme le « *Dieu des armées* ». Et il préconise souvent l'extermination des peuples qui occupent la « terre promise ». On est donc bien loin de l'universalité et du concept d'un homme qui, en tant qu'homme, serait à la propre image du Dieu souverain.

Dans la religion chrétienne, ce n'est véritablement qu'après la mort du Christ, à partir des *Actes des Apôtres*, que ce Dieu prétend à l'universalité et cesse d'être défini comme le « *Dieu des juifs* ». Il est alors posé comme le Dieu unique de tous les hommes. C'est surtout sensible dans les épîtres de Saint Paul. Mais, ça ne va pas sans contradictions. St Paul, notamment, dit à plusieurs reprises qu'il a du mal à faire accepter cette idée par les juifs.

Or, il est important de le remarquer : si le concept d'un dieu unique et universel a du mal à s'imposer il en va de même, si ce n'est plus, d'un dieu sans visibilité et qui se situe au-delà de l'entendement humain. La bible, qui elle-même n'est pas sans contradictions sur ce point, y revient cependant constamment, que ce soit au travers des psaumes, des prophéties, etc., sur le fait que les israéliens ne respectent pas les lois que Dieu avait transmises à Moïse et sur les punitions terribles auxquelles le « Dieu vengeur » les condamne. Or, parmi ces lois, la violation de l'interdiction d'adorer les images a une place de choix. La condamnation de l'idolâtrie est généralement associée au polythéisme, à la résurgence des dieux païens, des "Baals". En tout cas, le besoin ressenti par le texte biblique d'insister sur ces points montre que le concept d'un Dieu unique, et surtout le concept d'un Dieu abstrait, sans visibilité, s'est longtemps heurté à une violente résistance.

La condamnation des images, comme des idoles, est fondamentalement partagée à l'origine par toutes les religions monothéistes issues de la Bible, y compris par les religions chrétiennes qui finiront par accepter les images. Cependant lorsque l'église officialisera la présence des images religieuses dans les lieux de culte pour des raisons - nous le verrons - plus politiques que doctrinaires, elle essaiera de rendre compatible cette position avec le fondement du dogme et ce sera l'affaire des théologiens de théoriser cette comptabilité. Mais il a fallu un certain temps pour cela. Saint Augustin, dans la *Cité de Dieu*, n'aborde pas directement la question des images, mais ce qu'il dit du théâtre laisse entendre qu'il est, en bon platonicien, hostile aux images et même à l'art en général. Cependant, cette position sera bien plus explicite chez d'autres. Ainsi, au III<sup>e</sup> siècle, saint Cyprien de Carthage, dans *De la Vanité des idoles*, écrit :

*« Ce Dieu ne peut être vu, son éclat le dérobe à nos regards ; il ne peut être saisi, sa nature spirituelle échappe à notre main ; il ne peut être compris, il est trop élevé au-dessus de notre intelligence. Pour nous en faire une juste idée, disons qu'il est inaccessible à la raison ».*

Le texte de Saint Cyprien est sans ambiguïté. Si Dieu « *ne peut être vu* », il ne peut être représenté car on ne voit pas sur quoi pourrait s'appuyer une quelconque représentation. Mais il n'échappe

pas seulement à nos regards, il « *ne peut être compris* ». Ceci parce qu'il est « *trop élevé au-dessus de notre intelligence* ». Le texte de Saint Cyprien montre le lien intime qui unit la non visibilité de Dieu et l'impossibilité de le conceptualiser par l'intelligence humaine. Non seulement nous ne pouvons avoir une idée visuelle de Dieu, mais que nous n'avons même pas la possibilité de le penser. Dieu ne peut être connu d'aucune manière<sup>1</sup>. Ainsi, comment pourrait-on en donner une représentation s'il est impossible non seulement de le voir mais dire ce qu'il est ?

Constatons, en marge de la réflexion sur l'image mais en relation avec elle, que ce dernier point, celui de l'impossibilité de connaître Dieu par la raison, sera abondamment développé par la théologie par la suite. Ceci sous deux formes : celle de la foi et celle de la raison qui prend conscience de ses limites. Sous la première forme, la croyance née d'un état de grâce voulu par Dieu, et elle ne dépend pas plus de notre volonté que de notre raisonnement. Cette position sera celle de saint Augustin et on la retrouvera avec les jansénistes. L'autre forme au contraire, fait appel à la raison, notamment à la raison mathématique. Elle vise à démontrer « rationnellement », à la fois la nécessité de Dieu que l'impossibilité de le connaître. Pour elle, tout ce qu'on peut dire de Dieu, par la raison, c'est ce qu'il n'est pas mais on ne peut dire ce qu'il est. C'est la « *théologie négative* » que l'on trouve chez Thomas d'Aquin et, au XV<sup>e</sup> siècle, chez Nicolas de Cues. La première thèse serait d'inspiration platonicienne, la seconde aristotélienne. Cependant, les deux thèses sont d'accord pour reconnaître que Dieu reste au-delà de nos sens et de notre entendement. Il est donc impossible de lui donner forme en le représentant. Cependant, dans le contexte historique qui est le leur, ni Thomas d'Aquin, ni Nicolas de Cues, ne sont contre les images, y compris religieuses, plus précisément figurant le divin (anges, vierge, Christ, voire Dieu lui-même). La question ne se posait pas pour Nicolas de Cues qui est un homme de la Renaissance. Thomas d'Aquin, quant à lui, reprend un argumentaire théorique déjà élaboré avant lui et qui repose en grande partie, comme nous allons le voir, que le dogme de l'incarnation.

### **Le Christianisme et l'image.**

Si, d'après le témoignage de la Bible elle-même, un dieu sans visibilité a du mal à s'imposer c'est qu'il est trop abstrait. Les images, par contre, en rendant le dieu visible elles permettent une certaine empathie, même quand elles ne donnent du dieu qu'à une figuration « inhumaine », dépourvue de sentiment, comme ce sera le cas des images médiévales (*diapos*). Ainsi, bien que les premiers chrétiens se soient, d'un côté, prononcés pour la destruction des idoles (ce que vante Jacques de Voragine au XIII<sup>e</sup> siècle, dans sa *Légende dorée*), d'un autre côté, ils ont aussi très vite produit des images allant jusqu'à « récupérer » l'iconologie païenne. Cette récupération a eu lieu surtout dans l'empire romain d'Orient, où la survie de la culture romaine antique a perduré, alors qu'elle avait été largement détruite par les invasions des barbares en Occident. André Grabar, a analysé cette « récupération » dans « *Les voies de la création en iconographie chrétienne* ».

Il reste que les gens, surtout dans les milieux populaires, ressentaient le besoin des images pour rendre présent le dieu abstrait et désincarné, de la Bible. En cela, les dieux antiques, sous d'autres formes certes, survivaient. Et il d'ailleurs possible de montrer que, bien que même la Bible qui condamne les images, elle les accepte de fait implicitement sous forme de reliques, ce qui est encore une manière de garder une trace visible du divin. Les reliques et images vont donc de pair : dans les deux cas le dieu est incarné par une présence matérielle (os, dents, fragments de la « vraie croix ») et, même, certaines images « miraculeuses » prendront la forme de reliques. Jean-Paul Kurtz dans sa présentation à son *Dictionnaire critique des reliques et des images miraculeuses* peut écrire à ce sujet :

---

<sup>1</sup> Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, Hegel prend une position inverse. Dans la *Philosophie du droit* et la *Raison dans l'histoire*, il pense que Dieu veut être connu. Telle est, selon lui, la raison véritable du mystère de l'incarnation. En se faisant homme, Dieu se rend visible aux yeux des hommes pour qu'ils le connaissent. Cette thèse ne fait que reprendre le sens général de la phénoménologie de l'esprit selon laquelle l'esprit absolu s'extériorise pour soi dans le monde concret, lui donnant sa substance conceptuelle et recevant en retour sa substance organique.

*« Nous avons déjà dit que les chrétiens qui avaient renversé les idoles païennes pour établir leur religion exclusive ne furent pas plus tôt les maîtres qu'ils remplacèrent les dieux du paganisme par les reliques et les représentations de leurs saints. Il sembla à quelques-uns que l'idolâtrie n'avait fait que changer de forme et beaucoup de fidèles refusèrent d'adorer les images ».*

Il faudrait préciser que si beaucoup de « *fidèles refusèrent d'adorer les images* », beaucoup plus encore l'acceptèrent. Autrement dit, les premiers chrétiens avaient renversé les « *idoles païennes* » pour les remplacer par des idoles chrétiennes, en contradiction avec le dogme certes, mais en accord avec les besoins psychiques profonds. Et l'église a vite compris que son intérêt était de faire preuve de tolérance sur ce point.

Ainsi, la religion chrétienne a d'abord eu une position ambiguë et empirique. Elle a très tôt utilisé les images tout en les condamnant d'un point de vue doctrinaire. Ce n'est qu'avec le second concile de Nicée, en 787, que l'église tentera véritablement de définir une doctrine dans ce domaine. Ceci pour tenter de mettre fin à l'iconoclasme qui sévissait à Byzance. Il s'agissait d'ailleurs, de répondre à une situation de crise politique autant que religieuse. En effet, l'iconoclasme, sous le prétexte d'une querelle de doctrine, posait la question de la prééminence du pouvoir entre l'église et l'empereur. Mettre une croix à la place d'une image du Christ au revers d'une pièce de monnaie n'était pas sans signification. Le concile avait aussi pour enjeu la question de l'unité religieuse comme fondement d'une unité politique. Aussi n'est-il pas surprenant qu'il ait été convoqué, non par les autorités ecclésiastiques, mais par l'impératrice Irène et de son fils Constantin VI. Ainsi, après que les images aient été rétablies, après le 9<sup>e</sup> siècle, il est frappant de voir comment les empereurs et leurs épouses se font représenter sur le même plan, ou à côté, des images christiques, comme c'est le cas, par exemple, au 11<sup>e</sup> siècle, dans l'église Sainte Sophie à Constantinople, pour l'empereur Monomaque et la reine Zoé ([diapo](#)). Cependant, les conclusions du concile, ont été loin de faire l'unanimité, notamment en Occident. Cela prouve à quel point, cette question de l'image, restait une question sensible.

Il n'empêche que, avant même le second concile de Nicée, les grandes lignes de l'argumentation de l'église à des fins pédagogiques ou propagandistes, avaient été déjà données par Grégoire le grand (pape de 590 à 604) dans un texte demeuré célèbre.

*« C'est une chose d'adorer les images, mais c'est autre chose d'apprendre par l'histoire que transmet l'image ce qu'il faut adorer. Car ce que les mots enseignent à ceux qui lisent, les images le fournissent à ceux qui ne savent pas lire mais seulement voir, si bien que même les ignorants peuvent apprendre des images ce qu'ils doivent suivre ; les images permettent à l'analphabète de lire ».*

Il est évident que le second concile de Nicée ne fera que suivre et développer la ligne dégagée par Grégoire le grand. L'église a besoin des images parce qu'elles sont efficaces pour assurer son influence sur les « simples », à qui elles rendent saisissable un dieu trop lointain. Mais l'église prend tout de même ses précautions vis-à-vis de la doctrine. Cela n'est possible qu'à condition qu'on leur fasse bien comprendre qu'il ne s'agit que d'une image, faite de bois, pigments ou de pierre et qu'elle ne doit pas être confondue avec la divinité proprement dite. C'est une représentation et il faut bien comprendre ce qu'il entend par là. Ce n'est pas une re-présentation, c'est-à-dire un double de l'original, car cela voudrait dire que l'image duplique le divin et est, elle-même, divine ou « sacrée ». C'est une image qui représenterait la divinité à la manière dont un ambassadeur présente son prince ou son gouvernement. Le représentant parle au nom d'un autre, assure indirectement sa présence, mais il n'est pas lui. C'est l'agent d'une tractation pour le compte d'un tiers. L'image agirait donc comme l'agent d'une tractation entre le divin et nous. Il ressort de cela que l'image ne peut en aucun cas être « sacrée ». La notion « d'art sacré » n'est donc valide qu'en histoire de l'art, comme une appellation commode pour classer un type d'art produisant des images religieuses ou traitant de thèmes religieux. Elle est inconcevable du point de vue de la théologie chrétienne. Pour l'église, les images sont des instruments qu'il faut manier avec précaution. Grâce à elles, elles pourront rendre plus séduisant, et mieux compris, son enseignement à l'intention d'un peuple pour l'essentiel ignorant, ce que ne pourraient faire les paroles et, moins encore, les écrits.

N'oublions pas, qu'au moyen âge, ce ne sont pas seulement les paysans serfs qui sont analphabètes, mais aussi la plupart des nobles. En fait, à part les clercs, bien peu de gens savaient lire.

### **La dogmatique chrétienne de l'image.**

Fondamentalement, le « mystère » de l'incarnation a donné le fondement de la justification théologique : puisque le Fils était l'image du Père, le principe de l'image se trouvait justifiée. Bien sûr cette notion d'image a été discutée. De quelle image s'agissait-il ? S'agissait-il d'une image corporelle ou incorporelle ? Certes le Christ est censé être le Dieu incarné, le Dieu fait homme, mais est-il pour autant image corporelle d'un « père » qui n'a pas de corps ? En clair, un Dieu incorporel peut-il avoir une image corporelle ? C'est une contradiction dans les termes. Aussi, les théologiens ont-ils distingué deux dimensions du fils. Il est homme visible pour les hommes mais en tant que Dieu il est, comme le père, pure spiritualité. Et c'est bien en tant qu'esprit invisible qu'il est image du Dieu invisible. C'est ainsi qu'au IV<sup>e</sup> siècle, Grégoire de Nysse, dans *La Création de l'homme*, écrit : « *Ce qui est créé à l'image de Dieu possède une similitude entière avec son archétype. Il est spirituel comme lui, incorporel comme il est incorporel* »<sup>2</sup>.

Cependant, cet argument avait ses limites puisque, si Fils et le Père étaient « un » substantiellement, le fils était tout de même le Dieu incarné, c'est-à-dire l'Esprit fait chair. Mais on ne pouvait dire d'une image de pierre, de bois et de peinture, était substantiellement de même nature que la divinité qu'elle aurait été supposée incarner. L'admettre, c'était en faire une idole, ce que le peuple admettait fort bien en faisant de certaines images des images miraculeuses et ce que l'église tolérera pour des raisons politiques. Mais ce point de vue ne pouvait pas être celui des théologiens. C'est pourquoi, Thomas d'Aquin, développera une théorie du « signe » à partir du visible. Ainsi, parce que le monde des choses visibles « créées » nous renseigne par sa beauté, bien qu'imparfaite, sur la beauté parfaite de Dieu, elle en est le « signe ». Le signe n'est pas la chose, mais il permet de la penser, ou plutôt d'y penser. C'est à partir de là que s'est élaboré une théorie du visible, et implicitement des images, comme « signes ». Elles seront d'autant plus importantes qu'elles seront signe de l'au-delà ou médiatrices de cet au-delà. Voici comment, au XIII<sup>e</sup> siècle, Thomas d'Aquin développe ce concept du signe, qui est dans la continuité de la position de Grégoire le grand. Ce concept, qui déborde d'ailleurs celui de l'image *stricto sensu*, est clairement posé dans la « *Somme contre les Gentils* » :

*« Or, l'homme est dans une condition telle qu'il est naturellement conduit à appréhender les choses spirituelles et intelligibles par l'intermédiaire des choses sensibles. Ces remèdes spirituels devraient donc être donnés aux hommes sous des signes sensibles. »*

Pour Thomas d'Aquin, les « remèdes » dont il est question peuvent être les sacrements qui, eux aussi, sont des signes qui fonctionnent comme des images. Il précise :

*« Le pouvoir divin opère en l'homme de manière invisible, sous des signes visibles. »*

Plus tard, dans la *Somme Théologique*, il distinguera l'artefact purement matériel qui ne peut être adoré, de l'image qui, renvoyant au prototype, participe, malgré tout, de sa nature. C'est ainsi qu'il écrit :

*« Ainsi, on ne doit aucune vénération à l'image du Christ en tant qu'elle est une chose comme du bois sculpté ou peint, parce qu'on ne doit de vénération qu'à la créature raisonnable. Il reste donc qu'on lui manifeste de la vénération seulement en tant qu'elle est une image. Et il en résulte qu'on doit la même vénération à l'image du Christ lui-même. Donc, puisque le Christ est adoré d'une adoration de latrie, il logique d'adorer de même son image ».*

Il est clair qu'il se dégage de ce passage deux dimensions de l'image. L'une, purement matérielle ne mérite aucune considération spirituelle et donc d'adoration, que ce soit de latrie ou de dulia. L'autre, par contre, purement spirituelle n'existe que par son prototype, non figurable en lui-même,

---

<sup>2</sup> Cité par Alain Besançon, dans *L'Image interdite*, Éd. Fayard 1994.



mais auquel elle renvoie. Dans un autre passage il exprime sa théorie du signe de façon encore plus claire :

*« Ni dans le tabernacle ou le temple de l'ancienne loi, ni dans nos églises, les images ne sont exposées pour qu'on leur rende un culte de latrie. Ce sont des signes. Leur rôle est d'imprimer dans les esprits et d'y fixer la foi en l'excellence des anges et des saints. »*

Mais si les images ont leur importance, elles doivent être strictement contrôlées. Le second Concile de Nicée ne fait pas qu'élaborer une doctrine de l'image, il définit strictement sa fonction « pédagogique » et propagandiste et celle-ci ne laisse aucune liberté à l'artiste/artisan. Émile Mâle, a résumé avec clarté cette doctrine en s'appuyant sur les textes du concile :

*« Les artistes ne furent que les interprètes de la pensée de l'église. Dès 787, les pères du second Concile de Nicée s'expriment en ces termes : « La composition des images religieuses n'est pas laissée à l'initiative des artistes : elle relève des principes posés par l'église catholique, et la tradition religieuse. » Et plus loin : « L'art seul appartient au peintre, l'ordonnance et la disposition appartiennent aux Pères. » »*

Autrement dit, « l'art », c'est-à-dire ici l'exécution (qui est l'affaire du métier et de l'artisanat) appartient au peintre. Mais le concept (« l'ordonnance et la disposition ») reste le domaine réservé des « Pères ». Autrement dit, les artistes doivent faire ce qu'on leur dit et rien d'autre. En aucun cas cet « art chrétien » n'est un art libre. Il est évident que nos intégristes actuels s'inscrivent cette tradition. Pour eux, il est moralement légitime de vandaliser, voire de détruire, une œuvre dès lors qu'ils la jugent non conforme au dogme.

## La Renaissance.

L'humanisme, qui est au centre de la Renaissance, va dégager de nouveaux enjeux. Le principal c'est l'homme, certes sublimé mais l'homme tout de même, et non plus Dieu. Pour la pensée médiévale, il y avait deux yeux, l'œil du corps et l'œil de l'esprit. L'œil du corps ne voyait que le monde réel et celui-ci était jugé inessentiel. L'œil de l'esprit, au contraire, « voyait » les choses de l'esprit supposées infiniment supérieures parce que plus près du pur Esprit qui est Dieu. C'est pourquoi la connaissance et la figuration du monde réel n'avait pas grande importance : il était inutile d'apprendre à l'imiter. Avec la Renaissance ce que voit l'œil du corps est important, parce que ce que voit l'homme est important. C'est ainsi que l'image, y compris religieuse, s'humanise. Une vierge à l'enfant devient une mère à l'enfant ([diapos](#)). Et la Renaissance produit des images, qui ne sont plus religieuses, inspirées de thèmes païens, exaltant les corps, notamment (mais pas forcément) celui de la femme comme avec la *Naissance de Vénus* (vers 1485) de Botticelli ([diapo](#)), et même l'amour érotique. C'est le cas, par exemple, du *Mars et Vénus* (vers 1483) du même Botticelli ([diapo](#)).

Même si des princes de l'église, y compris des pontifes comme Jules II, ont été des humanistes et ont soutenu les artistes, l'église catholique, en tant qu'institution, se méfie de l'humanisme. C'est que la curiosité pour les choses de la terre conduit implicitement au matérialisme ou à l'athéisme, matérialisme et athéisme qui, d'ailleurs, ne pouvaient être qu'inavoués car ils étaient punis de mort. En tout cas, cette curiosité conduisait aux sciences comme moyen de connaître les choses de ce monde au lieu de s'en tenir au seul dogme d'un monde créé par Dieu. C'est le même mouvement qui conduit à faire des images de ce monde qui lui soient conformes et qui en donnent l'illusion. C'est ainsi que les peintres ont été amenés à un effort de connaissance comparable à celui des scientifiques. Plus même : les artistes font plus que rejoindre les scientifiques, ils se positionnent eux-mêmes comme des scientifiques. Dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, avec l'invention de la perspective euclidienne, ce sont les mathématiques qui s'imposent en « peinture » comme la science dominante. Mais vers la fin du siècle l'anatomie prend une place majeure avec des artistes comme les frères Pollaiolo, Léonard de Vinci, Michel-Ange, etc. Autant que les médecins et les anatomistes, ils dissèquent les cadavres pour mieux comprendre le fonctionnement du corps. Il n'est pas exagéré de dire que Léonard de Vinci, par ses dessins d'anatomie, invente l'icologie médicale.

D'une façon générale, comme le montre, entre autres, la découverte de l'héliocentrisme avec Copernic et Galilée, les avancées scientifiques mettent les dogmes religieux en cause, d'où la condamnation de Galilée par l'inquisition.

La question des images se pose autrement, de façon plus complexe. L'image humaniste exalte l'homme et pour cela valorise le nu. Elle est, en même temps, et chargée de références à l'Antique, en lequel se retrouve les humanistes. Or cette référence est très tôt critiquée parce que païenne. Elle l'est aussi bien - bien que paradoxalement - par la Réforme (les luthériens et les calvinistes), que par les « intégristes » orthodoxes, qui réagiront à la Réforme par la Contre-Réforme. Les deux courants s'en prennent, à la fois, aux références à l'antique et à « l'indécence » des nus. Par exemple, le *Jugement dernier* de Michel-Ange ([diapo](#)) réalisé entre 1536 et 1541, commandité pourtant par des papes, sera critiqué pendant son exécution pour ses nudités et pour l'introduction de la barque de Charon, dans un sujet portant sur l'eschatologie chrétienne. La dénonciation de l'indécence et des références au paganisme peut être trouvée chez des gens aussi différents que l'humaniste Erasme et que le dominicain Savonarole qui fut, d'ailleurs, excommunié et brûlé à Florence le 23 mai 1498.

Pour Luther et Calvin cependant, c'est avant tout le statut des images religieuses qui est en cause. En cela, ils reviennent aux sources et dénoncent l'idolâtrie. Mais la protestation religieuse se double d'une protestation sociale. C'est ainsi que dans la mouvance de la religion réformée se développent des « jacqueries », en fait des révoltes paysannes, comme celle en Allemagne de 1524-25. Dans ces révoltes, qui sont, sans doute plus, des révoltes sociales que religieuses, les paysans s'en prennent aux images, symboles de la richesse de l'église (en 1525 les paysans, dans leur supplique, demandaient notamment que soit revue la « dîme », impôt versé à l'église) et des princes ([diapo](#)). Le double aspect de ces mouvements, sociaux et religieux que l'on retrouve dans le vandalisme des images (scandaleuse en soi, mais répondant à des motivations qui sont loin de n'être que théologiques, surtout de la part de paysans majoritairement analphabètes).

Les paysans avaient demandé le soutien de Luther, mais celui-ci bien au contraire appellera à la répression sous prétexte qu'on ne peut se révolter contre l'ordre établi, puisqu'il ne l'a pu l'être que par la volonté de Dieu. Il s'appuie sur St Paul. Il écrit le 30 mai 1525 : « *Je crois que tous les paysans doivent périr plutôt que les princes et les magistrats, parce que les paysans prennent l'épée sans autorité divine... Nulle miséricorde, nulle tolérance n'est due aux paysans, mais l'indignation de Dieu et des hommes.* ».

Cependant, Luther, qui était l'ami de Granach et qui admirait Dürer, condamne bien les images mais refuse qu'on les détruise. Il écrit : « *Je condamne les images, mais par la parole, non pour qu'on les brûle, mais pour qu'on n'y mette pas sa confiance* ».

Sur ce point, il reprend la théorie classique de l'église sur les images : elles ne sont que des signes auxquels il ne faut pas « croire » (ne pas y « *mettre sa confiance* »), bien qu'il dise tout de même qu'il les « *condamne* ».

Mais c'est aussi en prenant prétexte sur cet argument sur les images que, dès l'année 1524, il avait exhorté l'électeur Frédéric et le duc Jean à prendre des mesures vigoureuses contre les paysans en révolte.

*«... Jésus-Christ et ses apôtres n'ont point renversé les temples ni brisé les images. Ils ont gagné les esprits par la parole de Dieu, et les images, les temples sont tombés d'eux-mêmes. Imitons leur exemple. Songeons à détacher les esprits des couvents et de la superstition. Qu'ensuite les autorités fassent des couvents et des images délaissés, ce que bon leur semblera. Que nous importe que les bois et les pierres subsistent, si les esprits sont affranchis ?*

*Ces violences peuvent être bonnes pour des ambitieux qui veulent se faire un nom, jamais pour ceux qui recherchent le salut des âmes...» (21 août 1524.)<sup>3</sup>*

---

<sup>3</sup> Luther, Martin; Michelet, Jules. Mémoires de Luther écrits par lui-même (annoté).: Tome I et II.



On voit, par cette adresse, l'ambiguïté de la position de Luther : le même argument en faveur de la conservation des images lui permet de justifier l'appel à la répression contre les paysans qui détruisent les images, qui y voient un symbole de la richesse des puissants bien plus qu'un argument théologique.

Il reste que les temples réformés, surtout calvinistes, seront des temples sans images (diapos).

### La contre-Réforme.

À l'iconoclasme de la Réforme, l'église catholique répond par la surabondance des images en tablant sur leurs effets de sidération pour jouer sur les affects. D'où la recherche d'images particulièrement spectaculaires. Pour cela, la profusion de l'art baroque qui naît d'une double réaction, à l'austérité de la Renaissance rationaliste et à celle de l'ascétisme de la Réforme, répond pleinement à ses besoins comme à ceux des princes (diapo). Mais si les images sont abondantes dans les églises baroques, notamment celles de jésuites, nouvel ordre instauré pour les besoins de la Contre-Réforme, elles sont sous haute surveillance. En cela, l'église est dans la ligne du second concile de Nicée, mais après l'expérience de la Renaissance et de la Réforme, elle s'appuie maintenant sur la Sainte Inquisition créée au XIII<sup>e</sup> siècle, mais qui a pris une nouvelle dimension avec les ordres mendiants (surtout les dominicains) et les Jésuites, ordre créé par Ignace de Loyola et approuvé par le pape Paul III en 1540. On oblige Daniele da Volterra qui était le plus grand disciple de Michel-Ange de « moraliser » le *Jugement dernier* aux environs de 1559, en recouvrant de linge les nudités et l'Inquisition à Venise intente un procès à Paul Véronèse, le 18 juillet 1573, à propos de son interprétation de la dernière Cène pour le réfectoire du couvent dominicain Saint-Jean et Saint Paul. On lui reproche d'avoir introduit des éléments non mentionnés dans les évangiles... En Espagne, où l'inquisition a été particulièrement active dans la poursuite des hérétiques, le rôle de surveillance fût confié à Pacheco, artiste par ailleurs très honorable, maître et beau-père de Vélasquez. Pacheco n'avait rien d'un policier inquisiteur, mais il était sérieusement attaché aux idées de la Contre-Réforme et il a accepté de se mettre à son service. Il présente naïvement lui-même la fonction que lui avait confié l'Inquisition, à la fin de son *Art de la peinture* publié en 1649. Après avoir signalé que depuis 1605 il suivait les conseils des jésuites, il écrit :

*« ... je me trouve honoré d'une permission spéciale par le Saint Tribunal de l'Inquisition, qui consiste à avertir des manques commis dans de semblables peintures par ignorance ou malice des artistes, charge qui me fut signée le 7 mars 1618. »*

Pacheco cite un extrait du texte officiel dans lequel nous pouvons lire :

*« ... nous le commettons et le chargeons de veiller à la peinture des choses sacrées et de les visiter dans les ateliers et lieux public (...) S'il trouve à reprendre quelque chose dans ces peintures, qu'il les fasse porter devant Messieurs les Inquisiteurs afin que, les ayant vues, l'on pourvoie en ce qu'il convient. »*

Pouvoir à ce qu'il convient, cela pouvait vouloir dire la destruction des œuvres ou même l'arrestation de l'artiste et son enfermement dans les cachots de l'Inquisition. La surveillance de l'inquisition laisse peu de place à des échappées qui étaient peut-être encore possible dans l'art médiéval. Par exemple, si on a pu souligner à juste titre le caractère érotique (Lacan) de la sculpture du Bernin *L'extase de Sainte Thérèse d'Avila* (1645-52) (diapo), on aurait tort de croire qu'il s'agisse d'une expression proprement artistique qui aurait échappée à la sagacité des inquisiteurs. Les visions de Sainte Thérèse, qu'elle rapporte d'ailleurs dans ses écrits sur ordre de ses confesseurs jésuites, sont elles-mêmes chargées d'un érotisme latent spiritualisé. En fait, c'est tout l'art baroque qui est profondément érotique (ou en tout cas sensuel) et cette dimension est cyniquement exploitée par l'église parce que, plus que sur la raison, elle table sur les affects pour fixer ses fidèles, surtout les femmes.

La lecture du célèbre livre de l'évêque jésuite (Saint) François de Sales, *Introduction à la vie dévote*, est instructive à cet égard. Il a été écrit pour l'édification d'une jeune fille (et jeune épouse), Philothée, (plus ou moins délaissée par son mari d'ailleurs) et publié en 1608 (huit ans à peine, après le supplice de Giordano Bruno) sur proposition du père Forier, supérieur des jésuites de Chambéry. Un passage, pris à titre d'exemple, incitant la jeune femme à la communion, présente ce sacrement sous les couleurs d'une étonnante sensualité.

François de Sales commence par conseiller à sa protégée, pour le cas où elle s'éveillerait dans le cours de la nuit précédant le sacrement, de la façon suivante : « *Que si la nuit vous vous réveillez, remplissez soudain votre cœur et votre bouche de quelques paroles odorantes, par le moyen desquelles votre âme soit parfumée pour recevoir l'Époux...* » (L'époux en question est bien sûr l'époux mystique, c'est-à-dire le Christ). Il poursuit :

« *O Philothée! Imaginez-vous comme une abeille ayant recueilli sur les fleurs la rosée du ciel et le suc le plus exquis de la terre, et l'ayant réduit en miel, le porte sur sa ruche, ainsi le prêtre ayant pris sur l'autel le Sauveur du monde, vrai Fils de Dieu, qui comme la rosée est descendu du ciel, et vrai Fils de la Vierge, qui comme fleur est sorti de la terre de notre humanité, il la met en viande de suavité dedans de notre bouche et dedans notre corps.* »

Enfin il conclut en promettant à Philothée que la communion s'accomplira en « *l'unissant par un ardent désir à cette chair vivifiante du Sauveur.* »

Tout l'esprit du baroque, du moins tel qu'il est voulu et exploité par l'église, est contenu dans ces quelques lignes où se mêlent les promesses de délices (ou délire ?) des sens les plus fous mais avec pour contrepartie, la menace de la damnation et surtout, de la réprobation publique, si Philothée, contre toute attente, ne s'y soumettait pas.

Délices ou délires, il y a là une sollicitation encouragée ou voulue par l'église qui conduit les artistes à produire des images dont on pourrait discuter la conformité avec le dogme, mais qui visent à provoquer l'adhésion populaire, quitte à exploiter des croyances idolâtres populaires. Comment peut-on interpréter la *Lactation de Saint Bernard* (diapo) peinte vers 1658-1660, par le peintre espagnol Alonso Cano ? Le saint en extase reçoit dans sa bouche ouverte un jet de lait, envoyé depuis le sein de la Vierge. Celle-ci le dénude et le presse pour provoquer le jet (comme d'une poire à eau). Mais la Vierge, ici, n'est pas une apparition, une vision mystique. C'est une statue réelle devenue de ce fait, miraculeuse. Autrement dit, Cano, avec la bénédiction de l'Inquisition et de l'église qui y trouve son compte, justifie pleinement, par une image, l'idolâtrie des images.

L'historien d'art Victor Stoichita qui cite et commente cette œuvre dans *L'œil mystique*, précise que Cano se serait inspiré d'une légende bernardine, très contestée, selon laquelle un miracle se serait produit dans l'église de Saint-Vorles à Châtillon-sur-Seine. Mais l'important est la remarque que ce tableau lui inspire :

« Jamais, jusqu'à ce tableau, on n'eut l'occasion de voir illustrer avec une telle netteté la lactation par l'intermédiaire d'une œuvre d'art. »

### La « modernité ».

Comme on a pu le voir, à la différence des autres religions monothéistes « du livre », la religion catholique se montre très « souple » avec la doctrine concernant les images. L'important pour l'église est que les images servent sa « propagande » ou, si l'on préfère, son « enseignement » et, pour ce faire, restent sous son contrôle. Il en sera du moins ainsi jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, bien que déjà, dans cette période, son influence sur les artistes soit déjà en nette décroissance. C'est, bien sûr, la conséquence de l'émergence des philosophies des lumières et de la montée des idées révolutionnaires débouchant sur la révolution de 1789.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'église catholique continue de construire des édifices religieux et les commandes aux artistes sont nombreuses ». C'est particulièrement sensible en réaction aux mouvements révolutionnaires qui agitent le siècle et aux peurs qu'ils provoquent dans la classe bien-pensante, généralement catholique. Dans *Du romantisme au réalisme*, Léon Rosenthal écrit : « *...le nombre des tableaux de piété augmente, depuis 1831, de salon en salon. Ils avaient d'abord presque disparu.* » La date de 1831 n'est pas fortuite. Cette résurgence du tableau de piété n'est sans doute pas étrangère au contre-coup de la révolution de 1830. Rosenthal poursuit: « *Un rapport fait au comité des Beaux Arts de l'institut catholique (sans doute la confrérie de Saint Jean) par un certain Schmidt, en 1843, constate que le nombre des toiles religieuses a plus que doublé depuis 1831. Elles étaient 125 en 1843, elles sont 232 en 1844.* » Mais, pour autant, cette augmentation de la quantité est inversement proportionnelle à la qualité. Rosenthal cite même la critique de l'époque

pour qui « *on sent dans presque tous les tableaux religieux l'absence d'inspiration...* » et pour qui « *ce n'est plus qu'une affaire de commerce.* »

Ainsi, de l'aveu des critiques de l'époque, l'imagerie religieuse au XIX<sup>e</sup> siècle ne joue plus aucun rôle dans la vie artistique, la contribution d'un Delacroix à St Sulpice n'étant que l'exception qui confirme la règle. Cela ne veut pas dire que les « sujets » religieux disparaissent de l'art, mais les artistes s'émancipent du contrôle de l'église, notamment de la fonction de porte-parole de ses dogmes auprès de la masse des fidèles. En clair, ils s'émancipent des religions particulières et de l'autorité de leurs clergés pour prendre une forme diffuse ou générale qui peut être celle de la « belle âme » et de la « pure spiritualité ». Cela apparaît avec le romantisme, des courants aussi divers que les nazaréens allemands, les préraphaélites anglais, les symbolistes français... Un des derniers avatars de ces derniers sera le très réactionnaire, et d'ailleurs très catholique, Maurice Denis. Ces courants sont loin d'être les seuls et des artistes comme Courbet ou Daumier, proches des anarchistes et des socialistes, s'opposeront à eux, notamment Courbet qui condamne la « *belle âme* » du romantisme, tout en rendant hommage aux apports artistiques de ce mouvement. Il n'empêche, que les courants se réclamant d'une spiritualité fondamentalement religieuse sont largement soutenus par l'idéologie bourgeoise dominante, bien qu'ils soient pour leur part, généralement anti bourgeois, le bourgeois étant présenté comme le prototype du jouisseur, « matérialiste » et incapable de spiritualité.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le religieux en art prend deux formes parallèles, voire complémentaires : d'une part on trouve une résurgence de l'image porteuse d'un message religieux et, d'autre part, le rejet radical de l'image, avec des arguments philosophiques directement - ou indirectement - empruntés aux iconoclasmes primitifs. Mais il y a une différence notable par rapport à l'art du passé. Dans les deux cas, et dans la continuité de ce qui s'était déjà dégagé au XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes, même lorsqu'ils se réclament d'une église (par exemple l'église catholique pour Maurice Denis) agissent en toute indépendance de quelque église que ce soit et ne se sentent pas adeptes d'une religion déterminée. En ce sens, le livre par ailleurs intéressant, de Catherine Grenier dont le titre pose la question significative *L'art contemporain est-il chrétien ?* serait réducteur, le christianisme n'étant pas la seule religion repérable. La seconde forme, sur laquelle il faut se pencher plus particulièrement, s'aligne sur le dogme de l'invisibilité du spirituel et c'est pourquoi elle rejette de l'image. Elle est donc fondamentalement donc iconoclaste au sens premier du terme (et non au sens vulgaire qu'on lui donne souvent aujourd'hui, d'être en rupture avec la tradition). Mais alors que les anciens iconoclasmes affirmaient l'impossibilité de visualiser (et même de connaître) la pure spiritualité du divin, le nouvel iconoclasme contemporain prétend lui, « *visualiser l'invisible* » par le « *purement plastique* » (c'est la thèse développée par le philosophe bc-bg Michel Henry à propos de Kandinsky). Mais nous verrons que cette orientation autant artistique que philosophique, conduit à des œuvres dématérialisées, parce que supposées purement spirituelles, donc immatérielles.

Il faut examiner ces deux formes par quelques exemples. Il est d'autant plus important de le faire que ces deux formes, argumentées par une philosophie à la mode, surfant sur le « visible et l'invisible », sont largement présentes dans l'institution, les écoles d'art, les universités, les manifestations artistiques, etc.

### **L'image religieuse dans l'art contemporain.**

Il serait facile de multiplier les exemples dans l'art contemporain qui reprennent - ou renouvellent - les thèmes de l'imagerie religieuse. Puisqu'ils se situent en dehors des églises et des dogmes, les artistes, sont libres de leurs points de vue, qui peuvent être ressentis comme des provocations, ce qui est souvent démenti par leurs auteurs. Cependant elles sont à l'origine de « scandales » et les réactions violentes de la part des « intégristes ». Remarquons que ces scandales ont aussi une fonction publicitaire non négligeable. Pour illustrer cette tendance, deux œuvres significatives, parmi d'autres, suffiront.

1. Michel Journiac, un ancien séminariste, a célébré en 1969 dans la galerie Templon à Paris, une « messe » pendant laquelle, les spectateurs ont pu communier avec des hosties faites à partir de rondelles d'un boudin de son propre sang. L'œuvre était intitulée « *Messe pour un corps* » (*diapo*). Pour Arnaud Labelle-Rojoux, lui-même artiste, il ne faut voir dans cette messe

« *ni foudroiement religieux, ni prurit blasphématoire* ». C'est au contraire « *une méditation qui se poursuit* ». Ainsi, pour Labelle-Rojoux il ne s'agit en rien d'une provocation, un blasphème, mais bien une œuvre authentiquement religieuse : une « *méditation* ». Bien sûr, il ne s'agit pas à proprement parler d'une image, mais d'une performance qui reconstruit (ou déconstruit) le cérémonial de la messe. Mais nous pouvons nous souvenir que pour Thomas d'Acquin, les rituels et les cérémonies obéissent à une problématique qui les apparente à l'image, celle de donner dans le visible un signe qui conduit au divin. Seulement, avec Journiac le divin c'est lui-même, puisque c'est son propre corps (son sang) que les fidèles absorbent et non son « *signe symbolique* » sous la forme d'une Ostie de froment.

2. Piss-Christ d'Andres Serrano (1987) (**diapo**), photographie célèbre pour avoir été vandalisée par des catholiques intégristes, à Avignon, en 2011. Pourtant, l'image - une photographie - ressemble à une bondieuserie ordinaire. Elle montre une crucifixion sur fond jaunâtre qui pourrait vaguement rappeler le fond-or des icônes. Ce que la photographie ne montre pas *a priori*, mais qu'il est essentiel de savoir, c'est que ce fond jaunâtre est donné par de l'urine. Le Christ en question, qui n'est qu'un objet de dévotion en plastique, a été photographié après avoir été immergé dans un bocal rempli d'urine et d'un peu de sang. Voilà ce qui a excité la rage des dévots. Il n'y avait pourtant pas là de quoi fouetter un saint ! Bien sur, de « *savants* » commentateurs ont cru devoir expliquer que « *l'œuvre* » de Serrano était en réalité une authentique image de dévotion, qui donnait une nouvelle lecture du mystère de l'incarnation. Le Christ, Dieu fait homme, avait des besoins d'homme, notamment, celui d'uriner. Véronique Follet, par exemple, dans son article intitulé *Offense*, publié dans le catalogue de l'exposition *Traces du sacré* (2008), écrit : « *Quand Andres Serrano plonge un crucifix dans un bain de sang et d'urine, il s'approprie l'épineuse querelle du Fils de Dieu, fait homme. En montrant le Christ avec ses fluides corporels, Serrano réinscrit le trivial au cœur du spirituel, considérant que, si toute la création est à l'image de Dieu, il n'est pas d'image qui soit plus juste ou plus respectueuse* ».

La photographie de Serrano est une image qui s'inscrit pleinement dans l'esprit de la performance de Michel Journiac. Dans les deux cas, les artistes prétendent avoir réalisé des œuvres religieuses authentiques ; dans les deux cas, si ces œuvres s'inspirent implicitement de la tradition chrétienne elles n'ont pas recours au principe du « *signe* » : le sang est effectivement du sang, l'urine est effectivement de l'urine. Il n'y a donc aucun intermédiaire entre le divin et sa figuration et l'artiste lui-même devient une incarnation du divin. C'est évident avec Journiac qui se pose comme un nouveau Christ ou comme sa réincarnation. Voilà ce que la théologie médiévale n'aurait jamais accepté.

### **Le rejet de l'image et la dématérialisation de l'œuvre même.**

Il est logique que l'abstraction soit au fondement de l'iconoclasme moderne. Le refus radical de la figuration n'est pas autre chose que le refus radical de l'image puisque, dans son acception commune, l'image est image de quelque chose. Autrement dit, elle est toujours une figuration. Ainsi, le concept, quelque fois avancé, « *d'image abstraite* » repose sur une contradiction dans les termes.

Parce qu'elle est, par nature, l'image de quelque chose, l'image renvoie au monde réel, concret et visible. C'est ce monde le peintre abstrait refuse de le voir. Paul Klee notait, dans son journal, en 1915 : « *Plus ce monde (d'aujourd'hui précisément) se fait épouvantable, plus l'art se veut abstrait, tandis qu'un monde heureux produit un art porté vers l'ici-bas* ». Autrement dit, l'abstraction, quelles qu'en soient les raisons, est un déni de « *l'ici-bas* ». Et il se fait nécessairement au profit du spirituel invisible, non figurable. En ce sens, même une peinture abstraite ne peut prétendre véritablement accéder à cette pure spiritualité de l'invisible puisque, elle aussi, se situe encore dans le registre du visible : on « *voit* » une peinture bien qu'abstraite, y compris lorsqu'elle se réduit au strict minimum d'un monochrome. Tout au plus, peut-on croire qu'elle se serait dégagée (« *libérée* » ?) de la représentation des choses matérielles sur lesquelles les sens peuvent se fixer : corps, végétaux, minéraux... (C'est ce que dit Michel Henry). D'une façon générale, les initiateurs de l'abstraction considèrent qu'accorder de l'importance à ce qui est donné par les sens est du « *matérialisme*. Et pour eux, le matérialisme n'est pas conçu comme une position philoso-



phique, mais avant tout comme le comportement d'un jouisseur vulgaire, celui du « bourgeois » justement.

Dans un premier temps, à la représentation des choses s'oppose le « *purement plastique* » (formes et couleurs) identifié au « *purement spirituel* » (ou à la « *nécessité intérieure* », Kandinsky). On rencontre ce thème chez les trois grands fondateurs de l'abstraction : Malevitch, Mondrian et Kandinsky. Tous trois se réclament du « Spirituel ». Kandinsky écrit « *Du spirituel en art* », Mondrian en 1909 rejoint la Société de Théosophie d'Amsterdam et Malevitch, qui d'un côté s'enthousiasme pour la révolution d'Octobre, d'un autre côté adhère au mouvement, mi philosophique mi religieux, des « *Chercheurs de Dieu* ». Le carré noir étant pour lui la forme « suprême », celle qui peut le mieux représenter l'absolu, il l'identifie à l'icône, c'est-à-dire à l'image de dévotion dans l'art byzantin. Dans la galerie d'art Dobychina, à Saint-Pétersbourg, où il expose avec d'autres artistes (Jean Pougny, Ivan Klioune) du 19 décembre 1915 au 17 janvier 1916, il place son « à Carré noir sur fond blanc » à la place traditionnelle des icônes dans les isbas russes (diapo).

Avec l'abstraction, plus encore qu'avec l'œuvre « à sujet religieux », version moderne ou contemporaine, le signe n'a plus de place puisqu'elle prétend rendre effectivement et paradoxalement « visible l'invisible » au lieu de l'évoquer symboliquement. C'est donc bien par lui-même et en lui-même que l'art prétend accéder à la « pure » spiritualité et c'est bien là, une fois encore, une radicale rupture avec la théologie d'un Thomas d'Aquin. C'est art n'est plus une médiation pour aider à accéder à l'absolu de l'Esprit, il se suffit à lui-même. Tout un discours philosophique, largement dominant dans les institutions, se développe autour de ce thème central. Citons à titre d'exemples : Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible* ; Michel Henry, *Voir l'invisible* ; Jean-Luc Marion, *La croisée de l'invisible* ; Denys Riout, *Yves Klein, manifester l'immatériel* ; etc.

Mais, dans cette quête de la pureté et de l'absolu, tant qu'on reste au visible, on trouvera toujours dans ce visible une trace d'impureté, un reliquat de contingence, de particularisme. Il faudra toujours enlever pour obtenir plus de pureté, plus d'absolu, plus d'essentiel. Même finalement les monochromes, comme avec les monochromes bleu « IKB » de Klein figurant théoriquement l'infini, sont une forme particulière et ils entretiennent un rapport décoratif avec la couleur du mur sur lequel ils sont accrochés, autrement dit ils ne sont pas vraiment des monochromes. Etc.... Il y a dans cette logique interne de la suppression, qui est au centre de l'abstraction en tant que quête d'absolu, quelque chose de morbide par lequel l'art se nie lui-même. L'aboutissement logique de ce processus c'est le vide ou le rien. Ainsi le serpent se mord la queue. L'invisible aboutit à l'invisible, ce qui revient à la suppression pure et simple de l'œuvre en tant que réalité tangible. Mais nouveau retournement paradoxal, car c'est cette suppression elle-même qui maintenant va être l'œuvre. Ce qui, pour la logique ordinaire est simplement absurde, est pourtant cohérent si on admet la logique interne du processus de l'abstraction. Au terme du processus, il n'y a pas d'autre alternative. Klein l'a affirmé explicitement dans un texte sur son *Exposition du Vide* en 1958 : « *il n'y a à présent, plus d'intermédiaire* ». Autrement dit, il n'y a plus de signe : l'invisible « montre » l'invisible !!! (Il est intéressant de noter, qu'à l'autre pôle du même processus, mais inversé, celui du courant minimal, le visible ne montre que le visible. C'est le « *what you see is what you see* » de Donald Judd).

C'est Yves Klein qui franchit le premier, et le plus nettement, le pas avec l'exposition qui vient d'être évoquée, celle du le « Vide » en 1958, dans la galerie Iris Clert, à Paris. Le fait que roscrucien, il soit tout particulièrement fasciné par la spiritualité la plus ésotérique, n'est certainement pas étranger à cette démarche. L'exposition du Vide sera « célébrée » en grandes pompes, avec gardes républicains et cocktail bleu pour les invités qui se pressaient en masse à l'entrée pour « voir » le Rien.

Il développe cette démarche avec la production et la vente de « *zones de sensibilité picturales immatérielles* ». Étant immatérielles elles n'existent que dans la croyance de Klein ou de se fidèles. Ainsi apparaît pour la première fois un « art de croyants » qu'il faut distinguer d'un art s'adressant à des croyants, comme l'était l'art dit « sacré » jusqu'à présent. Maintenant, c'est à l'existence même de cet art qu'il faut croire de la même façon qu'on croit en l'existence de Dieu.

Klein vendait ses « zones immatérielles » contre un lingot d'or, jeté ensuite dans la Seine et délivrait la souche d'un reçu (diapos). Ainsi ses « zones » invisibles étaient documentées dans le visible par des photos et les reçus, ceux-ci étant bien sûr vendus à des collectionneurs ou conservés par les acheteurs (diapos).

En 1961, Klein peint en blanc une salle vide à Krefeld en Allemagne (diapos). Denys Riout, son principal commentateur universitaire (pour ne pas dire son principal hagiographe), fait la remarque suivante dans son livre, *Yves Klein, Manifester l'Immatériel* :

*« Reste à savoir si la « sensibilité picturale immatérielle » est une réalité ou si elle relève d'une fiction et, dans la première hypothèse, quel est son degré de volatilité. La réponse à ces interrogations ne saurait être démontrée de manière vraiment rationnelle, car tout ceci est affaire de conviction personnelle ».*

Donc, selon Riout, la simple existence de ces œuvres - leur « réalité » - ne peut être démontrée et relève de la seule « conviction personnelle ». C'est un point majeur sur lequel il faudra revenir.

Dans l'immédiat, on peut constater qu'on en arrive avec la dématérialisation des œuvres à un rejet plus radical de l'image que celui pratiqué par les iconoclastes les plus intransigeants puisqu'il conduit au « rien », avec cependant cette différence essentielle qu'il ne s'agit pas d'un simple rien, mais d'un rien présenté comme tangible (pour ceux qui « y croient ») puisque c'est en lui se trouve l'œuvre véritable, en tant que « pure » spiritualité. Une autre différence notable et, si l'on veut, rassurante avec les iconoclastes anciens et contemporains, est que, ni Klein ni ses fidèles, n'ont détruit des œuvres. Cependant s'il ne va pas jusqu'à la destruction des œuvres, il admet leur retrait, leur désinstallation, ce qui est tout de même une façon, certes symbolique, de les supprimer. C'est bien ce qu'il fait, certes sous une forme symbolique, en 1962, avec l'aide de ses amis néo-réalistes, lors du décrochage des tableaux du salon Violet dans le musée d'art moderne de la ville de Paris (diapo). Bien sûr, les tableaux décrochés ont été ensuite raccrochés. Il n'empêche, mis à part le côté rigolard des amis de Klein qui l'aident dans son décrochage et qui témoignent de la bonne farce à laquelle ils se livrent, que la photographie rappelle fâcheusement les documents gravés, photographiés ou filmés, des iconoclastes à l'œuvre.

Klein a mis à profit une situation circonstancielle que rapporte Denys Riout :

*« Pour bien comprendre le cadre dans lequel se déroula le décrochage du 26 janvier, il faut se souvenir que le musée d'Art moderne de la Ville de Paris accueillait alors régulièrement des salons. Le 16<sup>e</sup> salon Violet, organisé par la section Beaux-Arts de l'Association nationale des membres de l'ordre des Palmes académiques, y fut hébergé du 12 janvier au 2 février 1962. Les mêmes salles devaient être allouées un peu plus tard au salon Comparaison. Une fois le « vide » fait, les œuvres des Nouveaux Réalistes furent installées provisoirement, le temps de prendre un cliché destiné à paraître dans le catalogue. Il est possible que Klein ait saisi une opportunité – réaliser une image promotionnelle pour la galerie J – mais il s'en empara de manière à l'intégrer aux rituels qui accompagnaient la présentation de ses œuvres immatérielles. Dans un texte écrit en collaboration, Klein et Restany notent : « De même que la cession des immatériels vendus au poids de l'or fin par Yves Klein depuis cinq ans a toujours fait l'objet d'un certain rite (...), de même la photographie montrant la salle vide du musée d'Art moderne ne sont après tout qu'un rite (...) ».*

La seule idée importante qui se dégage de ce texte c'est celle du rite instauré en lieu et place de l'œuvre.

Le Rien ou le Vide seront exploités par de nombreux artistes après Klein, se réclamant implicitement ou explicitement, du courant dit « conceptuel », c'est-à-dire d'un courant qui accorde la primauté à l'idée sur la matière et au projet sur sa réalisation. Il n'est pas possible, dans le cadre présent, de faire un tour d'horizon, même superficiel des productions des artistes qui se sont inscrits dans la dématérialisation, j'insiste simplement sur l'appui de l'institution qui s'est traduit, entre autres, par l'*Exposition du Vide*, en 2009, organisée par le centre Beaubourg. Alain Seban, président du Centre Pompidou, présentait ainsi cette exposition, dans la préface du catalogue :



« *Les artistes présents dans l'exposition envisagent le musée non comme un espace en attente d'être comblé, mais comme une réalité matérielle vide qu'il s'agit de montrer* ».

Montrer le rien comme une « *réalité matérielle* », donc. L'exposition se ramenait à un ensemble de pièces vides. En fait, ces artistes du « vide », ont par rapport à Klein, seulement introduit quelques variantes qui s'efforcent de radicaliser (il faut toujours essayer de faire « plus » même dans le rien) les rituels et les cérémoniaux. C'est ainsi que Michael Asher par exemple ([diapo](#)) – mais ce n'est qu'un exemple – considère que la galerie se suffit à elle-même et qu'il ne faut rien modifier, autrement dit ne rien faire. Selon la critique Anna Leonowens, « *il appartenait aux spectateurs de décider dans quelle mesure ils faisaient l'objet de cette exposition ou s'ils étaient censés projeter une exposition imaginaire dans l'espace* »<sup>4</sup>. En clair, la question de savoir si nous sommes ou non effectivement en présence d'une œuvre, repose uniquement sur la décision du spectateur. Autrement dit, il est libre d'y croire ou de ne pas y croire. On retrouve donc la même alternative avancée par Denys Riout à propos de la salle Krefeld de Klein.

### Questions sur la laïcité.

La question du statut des œuvres pose maintenant une question majeure. On peut et l'on doit distinguer ce qui relève du fait et ce qui relève de la croyance. Le fait, lorsqu'il est établi, a une valeur universelle : il s'impose à tous avec, il est vrai, plus ou moins d'évidence, selon la somme de connaissances qu'il faut pour y accéder. De plus, il doit être interprété et cette interprétation peut susciter des désaccords et la confrontation de points de vue. Mais le point de départ reste le fait. La croyance, par contre, ne peut être universelle. C'est un sentiment intime, qui peut certes être profond, mais qui ne pouvant être prouvé, ne peut s'imposer aux autres. C'est le cas notamment de la croyance en Dieu. Le fait renvoie au public, la croyance, ou la conviction intime, renvoient au privé. Le principe de la laïcité telle qu'elle a été définie, en France, par la loi de 1905, repose sur la distinction entre ces deux termes et sur le respect de leur relation. Ainsi, dans l'enseignement public on doit enseigner des faits, mais non des croyances, entre autres religieuses. Si on enseigne « la » philosophie, qui comporte diverses écoles, on n'enseigne pas « une » philosophie. On les enseigne toutes, y compris lorsqu'elles argumentent l'existence ou la non existence de Dieu, parce qu'elles font partie d'un patrimoine intellectuel universel. Mais on n'en impose aucune.

Dans le domaine de l'art, l'œuvre et son message doivent être distingués. Devant une *Annonciation* de Fra Angelico par exemple, on ne peut nier le fait que constitue la fresque ou le retable. Mais la reconnaissance de ce fait n'oblige pas à « croire » au message véhiculé par son intermédiaire. En clair, on n'est pas obligé de croire au dogme de l'annonciation et de l'incarnation pour constater l'existence indubitable du retable ou de la fresque. Ce sont deux choses différentes : la seconde relève du fait, la première de la croyance. La seconde s'impose aux croyants comme aux non croyants, la première ne concerne que les croyants. Bien sûr, les croyances de Fra Angelico ont des incidences sur ses choix artistiques et les moyens plastiques mis en œuvre. Ces choix doivent même impérativement être prises en compte pour l'analyse de l'œuvre. Mais cette analyse n'a rien à voir avec l'adhésion à ces croyances.

Mais il n'en va pas du tout de même des « *zones de sensibilité plastiques immatérielles* » de Klein ou des salles vides « exposées » à Beaubourg en 2009. Dans ces cas, la seule réalité tangible, c'est-à-dire la seule chose qui puisse être prise en compte comme un « fait », est un mur vide ou un espace vide et ce « fait », de l'aveu même des artistes, n'est pas en-lui-même une œuvre. Celle-ci est dans une présence purement spirituelle et immatérielle flottante qui n'est réelle que pour ceux qui y croient et ont, par-là, la conviction intime, de son existence. Cette croyance, sur laquelle se fonde cette conviction, n'a donc aucune valeur universelle : il est en effet absolument impossible de la faire admettre par quelqu'un qui n'y croit pas. Alors la question se pose : Beaubourg, institution publique laïque, ne viole-t-elle pas les principes qui la fondent dès lors qu'elle entérine comme des « faits » (c'est-à-dire comme des œuvres dont l'existence ne peut être niée) ce qui ne peut relever que de croyances, et ceci de l'aveu même des critiques qu'elle a elle-même sollicités pour argumenter sa manifestation (le catalogue) ?

---

<sup>4</sup> Catalogue de l'expo de 2009. Op cité.

Qu'on se comprenne bien. En démocratie, les artistes sont libres de leurs convictions, de leurs recherches et de leurs démarches. Il en est de même du public et des galeries, etc. Qu'une galerie privée « s'expose » comme une œuvre une salle vide et que des collectionneurs achètent un « *espace pictural immatériel* », etc., ça les regarde. Personne ne peut rien y redire, quoiqu'on en pense par ailleurs. Mais le centre Beaubourg est une institution publique, financé par les fonds publics. Il est soumis aux lois de la République.

Cette question a été soulevée en 2010, avec pertinence, par un artiste, Fred Forest, à propos d'un autre artiste, Tino Sehgal. Un article du journal *Le Monde* en a rendu compte ([diapo](#)).

Tino Sehgal réalise des performances avec un groupe de danseurs, ce qui n'a rien d'extraordinaire et l'inscrit dans une pratique pleinement légitime de l'art contemporain. Il refuse que ses performances puissent être documentées par des images ou commentées par des écrits, ce qui est son droit et qui peut se comprendre. Mais il pense que ses performances perdurent au-delà d'elles-mêmes, sous une forme immatérielle, purement spirituelle, que la voie orale, le « verbe », peut seul, éventuellement, faire connaître. On reconnaît là la référence au Verbe pour sa dimension spirituelle (St Jean) et le schéma du rapport entre l'âme et le corps : le corps est périssable mais l'âme est immortelle. Pour Sehgal, la performance passe, mais son esprit demeure. À ma connaissance, il n'emploie pas formellement le mot « âme » mais c'est bien de cela qu'il s'agit puisque ou de quelque chose de très proche. C'est, en tout cas, une entité purement spirituelle et impérissable qu'il vend (fort cher d'ailleurs). Mais, à la différence de Klein, en vertu de son protocole, cette vente se fait sans reçu, sans photographie, sans vidéo. Et c'est cet esprit invisible et éternel d'une de ses performances, « *This Situation ?* », qu'il a vendu au centre Pompidou. La question posée par Fred Forest est pertinente mais purement administrative : Comment un organisme public peut-il réaliser une transaction sans en garder une trace, si elle accepte de se soumettre au protocole imposé par Tino Sehgal. Mais la vraie question n'est-elle pas celle-ci : le centre peut-il avaliser comme un fait, la supposée présence spirituelle d'une œuvre qui n'est plus, au point de la payer contre espèces sonnantes et trébuchantes ? Quel public profitera de cette œuvre qu'il ne pourra pas voir et qui ne sera pas même documentée ? Or, la mission du Centre n'est-elle pas de donner à voir les œuvres qu'il achète ?

Bien sûr, on peut supposer que de telles dérives (qui font cependant l'objet de commentaires savants largement médiatisés) restent limitées au champ artistique, souvent considéré comme marginal et particulièrement favorable aux idéologies de toutes sortes. On aurait tort de le croire. Par exemple, il y a quelques années, la réforme du programme d'histoire pour les élèves de lycée mettait sur même plan le passage de mer Rouge par les Hébreux, rapporté par la Bible, et la traversée de la Manche par des nageurs. Ainsi, dans l'enseignement public, de façon très officielle, on a pu faire avaliser comme un fait, une croyance manifeste (aucun épisode de la Bible n'a été confirmé par des découvertes historiques ou archéologiques) en le mettant sur le même plan qu'un fait, lui avéré, et constaté par tous.

### **Conclusion.**

Nous nous sommes apparemment éloignés de ce qui a été notre point de départ : les attentats contre *Charlie* ou la destruction des sites archéologiques. Et il est vrai que les enjeux ne sont pas les mêmes. Les fondamentalistes de toutes obédiences, islamistes ou catholiques, qui s'appuient sur une lecture littérale des textes premiers, se présentent comme la pointe radicale la plus authentique, des religions constituées. On a vu que ce n'était pas le cas des mouvements artistiques « iconoclastes » qui marquent le XX<sup>e</sup> siècle et le début du XXI<sup>e</sup>. Pourtant, ils se réfèrent eux aussi - quoique souvent sans le savoir - aux textes fondateurs (la Bible, et surtout de la théologie médiévale), mais ils ne s'expriment au nom d'aucune religion même si souvent, ils avouent des engagements, ou à défaut des influences, chrétiennes ou orientales, bouddhistes notamment. Cependant, malgré cette apparente opposition, les uns et les autres se situent, en fait, en marge des religions constituées, surtout des églises, bien que de façons très différentes.

Les mouvements artistiques et philosophiques « spiritualistes » revendiquent une radicale autonomie. Ils s'autoproclament être une élite. L'illusion de leur absolue autonomie absolue est inséparable de l'illusion de leur élitisme. Mais ils sont confortés dans cette illusion par le fait qu'ils sont effectivement largement reconnus comme élite par les institutions officielles. D'où la place qu'ils

occupent dans les universités, les écoles d'art, les centres nationaux ou régionaux ; d'où les expositions majeures organisées par le centre Pompidou ; « *Trace du sacré* » en 2008 et « *Vides* » en 2009. Quant aux intégristes assassins ou vulgairement iconoclastes, pour les institutions et les églises qui tiennent à leur respectabilité, ils ne sont pas fréquentables. Mais il faut immédiatement nuancer. Le pape François, n'a-t-il pas déclaré, après l'attentat contre *Charlie*, « *on ne peut insulter la foi des autres* » ? Et bien, si, (outre qu'il faudrait s'entendre sur le terme « insulter ») en démocratie on peut insulter la foi des autres, libre aux autres de répondre comme ils l'entendent. En tout cas, pour ce pape, dont on sait qu'il a été largement compromis avec la dictature militaire qui a ensanglanté l'Argentine, le meurtre des dessinateurs de *Charlie* était, jusqu'à un certain point, justifié. Ils l'avaient bien cherché, en quelque sorte.

La haine des images apparaît bien comme le dénominateur commun, malgré tout ce qui les sépare, aussi bien des intégristes que des courants philosophiques et artistiques spiritualistes. En se fondant sur le concept de « *pure spiritualité* », tous s'identifient, explicitement ou implicitement, à une entité intemporelle, absolue, non représentable, qui, en dernière analyse, ne peut être que celle d'un Dieu avoué ou inavoué, revendiqué ou formellement rejeté en tant que Dieu, mais qui toujours se ramène fondamentalement à son concept.

C'est là le terreau commun où, les uns et les autres, consciemment ou inconsciemment, chacun dans leur style et en fonction de leur clientèle, plongent leurs racines (même si d'autres éléments entrent aussi en compte, notamment pour les islamistes : la misère, le colonialisme, une revendication identitaire dévoyée, etc.). Chacun joue son rôle à sa façon. L'idéologie officielle de bon aloi trouve dans cet art dématérialisé (se revendiquant ou non de l'art dit « conceptuel »), d'une pure spiritualité, un terrain propice à son développement. Elle contribue à une redéfinition de la spiritualité elle-même et, par-là, à une redéfinition de la laïcité. Ainsi, qu'on le veuille ou non, les uns et les autres s'alimentent au même terreau et se développent, certes sous des formes différentes et contradictoires, dans un même contexte qui valorise le religieux. C'est à cette idéologie que l'on doit l'émergence de nouveaux concepts tel que celui de « laïcité ouverte », dont la principale caractéristique est de porter atteinte à la laïcité.

Pour cet objectif, les intégrismes condamnés côté jardin, peuvent aider côté cour. Bien sûr, il y a unanimité pour fustiger l'inacceptable. Mais si cet inacceptable a eu lieu, pourquoi ne pas en tirer partie ? N'est-ce pas ainsi qu'il faut interpréter la « remarque » du pape François ? En clair, il profite de l'occasion pour exprimer, en termes relativement masquée, une orientation bien réfléchie, celle de rétablir le délit de blasphème. S'il devait arriver à ses fins, ce serait la fin de la laïcité et un coup très grave porté à la démocratie.

Répetons-le : le concept de « pure spiritualité » renvoie à celui de Dieu. Et de tous temps, celui-ci a été le garant de l'ordre établi. C'est que, selon le dogme, cet ordre est voulu par Dieu et qu'on ne peut le mettre en cause sans faire preuve d'une rébellion coupable contre Dieu lui-même. Dans cet ordre d'idées, citons Saint Paul et son *Épître aux Romains*, qui, je le rappelle, avait été la référence invoquée par Luther pour justifier le massacre des paysans :

*« Que toute personne soit soumise aux autorités supérieures, car il n'y a point d'autorité qui ne vienne de Dieu, et les autorités instituées qui existent ont été instituées de Dieu*

*C'est pourquoi celui qui s'oppose à l'autorité résiste à l'ordre que Dieu a établi, et ceux qui résistent attireront une condamnation sur eux-mêmes. »*

On comprend le soutien, direct ou indirect, qu'apportent les institutions, garantes de l'ordre établi, aux différentes formes de spiritualismes qu'ils s'avouent ou non ouvertement religieux, y compris en matière artistiques. Ainsi peut-on admettre que, derrière le radicalisme des propos contre les images et en faveur du « vide » ou du « rien » on trouve, latente, une idéologie de la soumission, somme toute assez banale.

