

## Images et monothéismes.

### Introduction

Le sujet porte sur « l'image et les monothéismes », ce qui nous place au cœur des arts plastiques dont l'image fait partie et nous renvoie aux liens complexes et conflictuels que cette dernière a noué avec les religions (ou plus généralement, avec le religieux). L'actualité a montré que le conflictuel pouvait prendre un tour tragique. On pense bien sûr, en tout premier lieu, à l'assassinat des dessinateurs de *Charlie Hebdo* « coupables » d'avoir produit des images du prophète Mahomet, 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'Islam a été mis en lumière, il serait faux de faire de cette religion la seule prédatrice des images et, plus encore, 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 iconoclasmes, qui ont traversé l'histoire des toutes les religions monothéistes, y compris de la religion chrétienne, même si la doctrine, en matière d'images, a pris dans ces religions des formes différentes, plus ou moins radicales suscitant des iconoclasmes, eux-mêmes, plus ou moins radicaux.

À partir du XX<sup>e</sup> siècle, les arts plastiques ont été marqué par l'abstraction ou pour reprendre le mot de Malevich, par le « sans objet ». Dans la mesure où l'image est l'image de quelque chose (un objet), elle est donc rejetée par l'abstraction. Il est donc logique d'y voir une forme nouvelle d'iconoclasme, réactualisant ou renouvelant, les concepts dogmatiques iconophobes qui ont traversé toutes les religions monothéistes. Ces concepts ont pour fondement l'invisibilité du Dieu unique des religions monothéistes. Le lien avec le religieux est d'ailleurs revendiqué par les fondateurs de l'abstraction, sans la moindre ambiguïté. Ce qu'on appelle aujourd'hui la « *dématérialisation de l'art* » donnerait même à cet iconoclasme une expression particulièrement radicale, puisqu'elle conduit à proposer des œuvres si « *abstraites* », si inaccessibles aux sens, notamment de la vue, qu'elles se ramènent au vide, au rien, et ne se déploieraient que dans le registre de la pure spiritualité. Comme le divin invisible, l'art serait donc devenu, lui aussi, invisible.

Sous cette forme, qui n'est d'ailleurs pas la seule, on assisterait ce qu'on pourrait appeler un retour, ou une résurgence, du religieux dans les Arts Plastiques qui s'inscrirait d'ailleurs de façon générale, dans un « retour problématique » du religieux dans nos sociétés, constaté notamment par Derrida (dans « *Foi et savoir* »), et qu'il faut bien distinguer d'un « retour » des religions (qui sont elles, plus ou moins, en perte de vitesse). Quoi qu'il en soit, cette influence nouvelle du religieux, a été remarqué plus particulièrement dans les Arts Plastiques par plusieurs auteurs, notamment Catherine Grenier, dans son livre, paru en 2003 au titre significatif en forme de question: « *L'art contemporain est-il chrétien?* ». Mais le constat établi par Giorgio Agamben, dans un article *L'archéologie de l'œuvre d'art*, est particulièrement significatif. Il écrit entre autres : « *Le rapprochement entre la pratique des avant-gardes et la liturgie, entre mouvements artistiques et mouvement liturgique, n'a rien de spécieux* ». Et il écrit aussi que maintenant : « *l'art se présente aujourd'hui comme une activité sans œuvre* », donc évidemment, sans images. Par ailleurs, des manifestations artistiques majeures comme « *Traces du Sacré* » (2008) ou « *Vides* » (2009), toutes deux organisées par le centre Beaubourg, sont autant d'indices qui vont dans le même sens. L'exposition « *Vides* » surtout, concerne notre sujet. Ce sont là des points sur lesquels il faudra revenir. Enfin, ce mouvement artistique trouve son pendant dans une réflexion philosophique qui renvoie à l'opposition visible/invisible. 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.

Ce « retour » du religieux (à défaut d'un retour des religions), ou cette « résurgence », ne peut s'expliquer qu'à partir des réalités de notre société actuelle, des inquiétudes qu'elle suscite, voire des crises qu'elle traverse. Face, par exemple, au déchainement publicitaire et aux images qu'il engendre, déchainement qui pousse à la consommation à tout prix (du moins ceux qui le peuvent), la spiritualité et le détachement des « choses de ce monde » sont valorisées dans certains milieux, notamment artistiques. C'est toujours la vieille opposition de la terre et du ciel, de la matière et de l'esprit, le second étant supposé supérieur au premier. Mais, si le religieux n'en prend pas moins une forme spécifique à notre époque, il s'exprime en retrouvant les formes inscrites dans notre culture, y compris en tant que refus. Autrement dit, il est à la fois une manifestation du présent et produit du passé. C'est pourquoi, pour le comprendre, un parcours dans l'histoire des relations conflictuelles entre l'image et les monothéismes est nécessaire. S'il est vrai que l'art actuel, ou un pan important de celui-ci, peut être identifié à une « *liturgie* » comme le pense Agamben, il est important de voir en quel sens il est légitime de recourir au terme de « *liturgie* » pour aborder l'art contemporain.

Le plan sera le suivant :

1. Les religions monothéistes et le rejet l'image assimilée à l'idole.
2. Les images dans la religion catholique et leur justification théologique.
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. L'art contemporain et 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, avec l'abstraction, rejet de l'image allant jusqu'au rien.
5. Conclusion.

### **Les monothéismes et l'image.**

En fait, la méfiance à l'égard des images est antérieures aux monothéismes mais on la trouve toujours attachée aux philosophies spiritualistes, ou du moins, idéalistes. Pour Platon notamment, l'esprit étant supérieur à la matière, l'image, qui représente le monde matériel, se fixe sur l'in-essentiel. C'est pourquoi il les condamne dans la *République*. Pour le philosophe grec les Idées s'étant déjà matérialisées dans les choses (objet) qui en seraient le reflet, l'image n'est, au mieux, que le reflet de ce reflet : elle est fantôme de fantôme, une image de l'image.

Mais les monothéismes sont bien plus radicaux. À l'origine du moins, toutes les religions monothéistes sont hostiles aux images figurant le divin, c'est-à-dire les dieux ou Dieu. Pour elles ce sont des idoles qu'elles appellent à détruire sous peine des pires punitions. Moïse, par exemple, n'hésite pas à faire mettre à mort 3000 israélites en expiation de l'adoration du veau d'or. Dans la Bible la condamnation des « idoles » est réaffirmée sans cesse et elle est sans appel. Mais, par la suite, les différentes religions issues de cette même Bible ont eu des positions différentes et même radicalement opposées. Les musulmans sunnites rejettent radicalement toutes les images tandis que chiites les acceptent dès lors qu'elles sont profanes. Chez les chrétiens la question a sans cesse resurgi, notamment à Byzance avec l'iconoclasme des 8<sup>e</sup> et 9<sup>e</sup> siècle, et à la Renaissance, entre les catholiques et les réformés. Ces derniers acceptent les images profanes mais rejettent les images figurant, ou évoquant, le divin. Ils les détruisent. Des gravures de l'époque montrent que ces destructions n'avaient rien à envier à celles récentes des fondamentalistes musulmans (diapo). Mais, si les protestants ne détruisent pas les images, ils les expulsent des lieux de culte. La lutte entre la religion catholique et la religion réformée a donné lieu à des conflits durables et d'une grande violence. Si leurs différents débordaient

la question des images, cette dernière n'en était pas moins centrale, comme en témoigne la virulence des propos de Calvin contre l'idolâtrie et contre le second concile de Nicée qui avait défini la doctrine en matière d'images. Il en est résulté dans les lieux de culte protestants une absence totale d'images, tandis que la Contre Réforme catholique répondait à l'inverse, dans ses églises, par une surabondance d'images qui sera le propre de l'art baroque comme le montrent les peintures des intérieurs d'églises du XVII<sup>e</sup> siècle hollandais (diapos). Dans une certaine mesure, on peut dire que les guerres de religions, ont pris la forme d'une guerre des images.

### **La théologie de l'image.**

Pour s'orienter dans les dédales de ce débat (ou de cette guerre) à propos des images, il faut procéder à une plongée, même rapide et forcément superficielle, dans la dogmatique des images dans les monothéismes.

L'Esprit, l'idée, ou le spirituel, sont autant de termes qui trouvent, en le concept du Dieu unique leur expression la plus achevée. Dieu se manifeste par la Verbe qui est la manifestation immatérielle adéquate d'un dieu immatériel. Évangile selon St Jean le dit : « *Au commencement était le verbe, et le verbe était avec Dieu, et le verbe était Dieu* ». Dieu et le Verbe se confondent. Ils procèdent du même Être. Le Verbe est à la fois Dieu lui-même et sa puissance créatrice, celle par quoi tout advient. Le Verbe souligne l'immatérialité de Dieu. Dieu est « Idée » ou « Esprit », par excellence. Il 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, même dans ces religions, 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 », c'est-à-dire 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 Sinai, 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 in-essentiel, pure apparence sans consistance. Outre que le fait de donner au Dieu invisible une forme visible est une absurdité, c'est aussi le diminuer que de le ramener au rang inférieur du visible. C'est donc, d'autant plus, un blasphème. Le dieu figuré est une idole. En cela il n'est pas Dieu, c'est un objet qui n'a pas de « verbe ». C'est, dit la Bible, une figure morte qui ne « *parle pas* ». Et même, si l'idolâtrie concerne plus particulièrement les images figurant le divin, ce sont toutes les images qui sont suspectes parce qu'elles satisfont la vanité de ceux qui les font, celle d'entrer en concurrence avec la création divine en prétendant la reproduire (faire aussi bien que Dieu).

La condamnation des idoles semble même être un point aussi sensible de rupture avec le polythéisme, que le monothéisme, c'est-à-dire le concept Dieu unique et absolu. L'une et l'autre ont du mal à s'imposer et ils ne peuvent s'imposer qu'ensemble car ils sont inséparables. Y compris dans les textes « sacrés » sont ambigus. Ainsi, dans l'ancien testament, et même dans les évangiles, il n'est nullement question d'un Dieu universel. 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* ». De même, en conclusion du chapitre 23, dans lequel la Bible interdit formellement au

peuple d'Israël, non d'accepter le libre exercice des religions des autres peuples et d'établir de bonnes relations avec eux, sexuelles notamment, ou simplement bon voisinage, ceci par crainte d'influences toujours possibles, on peut lire aux dernier paragraphes, les 32 et 33 :

*« Tu ne feras point alliances avec eux (les autre 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'Egypte 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 du Dieu souverain pour tous.

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, 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, donc sans images possibles, qui lui est inséparable et qui, de plus, est au-delà des limites des capacités de la connaissance humaine. Il est demandé de croire inconditionnellement à un Dieu qui ne peut être connu en aucune façon, ni par les sens (la vue) ni par l'entendement. La bible, revient donc sans cesse, sur l'impératif d'obéissance inconditionnelle à ce Dieu invisible et sur la condamnation des idoles/images. Sans cesse le « *peuple de Dieu* » est dénoncé pour son impiété (non respect des lois de Dieu transmises à Moïse) qui se manifeste par le retour récurrent des idoles (ça avait commencé par le veau d'or). Des punitions terrifiantes en découlent par lesquelles le « Dieu vengeur » entend faire respecter ses lois. La condamnation de l'idolâtrie est généralement associée au polythéisme, à la résurgence des dieux païens, des « Baals ». En tout cas, la récurrence ostensible, dans le texte biblique, de l'interdit des images (idoles) témoigne de la difficulté à faire accepter un Dieu abstrait, sans visibilité.

C'est cette difficulté à accepter un dieu lointain, invisible, qui explique que les premiers chrétiens aient très tôt récupéré l'iconographie antique païenne, qui était familière, pour l'adapter à leurs besoins, même si c'était sous une forme sommaire et élémentaire. André Grabar, a analysé cette « récupération » dans « *Les voies de la création en iconographie chrétienne* ». Il écrit entre autres :

*« Les artistes chrétiens puisèrent ainsi largement dans le répertoire ancien des schémas conventionnels de l'art romain officiel, et aussi des courants secondaires dérivés de cet art ».*

C'est là un mouvement quasi spontané et populaire. D'un point de vue dogmatique 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. Elle est explicite, au III<sup>e</sup> siècle, chez saint Cyprien de Carthage qui, 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 ?

Si Saint Augustin, lui, au V<sup>e</sup> siècle, dans la *Cité de Dieu*, n'aborde pas directement la question des images, ce qu'il dit du théâtre laisse entendre qu'il leur est, en bon platonicien, hostile et même à l'art en général.

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

Malgré l'interdit dogmatique et bien que les premiers chrétiens aient commencé leur carrière par la destruction des idoles (images), ce que glorifie Jacques de Voragine, au XIII<sup>e</sup> siècle, dans sa *Légende dorée*, les chrétiens ont aussi très vite produit des images comme on vient de le voir d'après Grabar. C'est pourquoi, l'église, plutôt que d'aller contre le courant, a rapidement cherché à tirer à son profit du pouvoir de suggestion des images, notamment en prenant en compte la fonction pédagogique qu'elles pouvaient remplir dans un monde où dominait l'analphabétisme. Cependant, pour cela, il fallait aménager le dogme. Grégoire le grand, qui fut pape de 590 à 604, dans un texte demeuré célèbre, ébauche ce qui sera la doctrine de l'église.

*« 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 ».*

Mais l'église se devait de donner une consistance doctrinaire officielle plus solide : elle a donc élaboré une théologie des images. Elle y était forcée, surtout en Orient, par la nécessité de répondre à la pression l'islamisme radicalement iconoclaste et pour réagir à l'iconoclasme byzantin des VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles. Ce fut le rôle du second concile de Nicée, en 787. Le concile avait aussi pour enjeu la question de l'unité religieuse comme fondement d'une unité politique. En cela il était dans la lignée de Nicée 1, convoqué par l'empereur Constantin qui régler « l'hérésie » d'Arius. Nicée 2 a été convoqué, lui, par l'impératrice Irène et de son fils Constantin VI. Les conditions de la convocation de ces conciles montrent à quel point, dès l'origine, les questions religieuses sont aussi des questions politiques.

---

<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.

Cependant, les conclusions du concile de Nicée 2, convoqué en Orient, rassemblant surtout des prélats orientaux et pour répondre à un iconoclasme oriental, ont été loin de faire l'unanimité, notamment en Occident où les images n'étaient acceptées que pour le service pédagogique qu'elles remplissaient (Bible pour les analphabètes). Si pour tous les « pères » les images ne peuvent en aucun cas incarner la présence effective du divin, ce qui en ferait des idoles, pour les théologiens orientaux, comme Théodore Studite ou Jean Damascène, elles pourraient en conserver la « trace » ou « l'empreinte ». Telle serait la spécificité de l'icône. Grabar écrit :

*« ... l'iconographie occidentale avait toujours insisté sur les préoccupations pédagogiques et didactiques, tandis que, toujours au Moyen Âge, l'iconographie byzantine se donnait, elle, pour tâche d'évoquer les figures divines, celles des saints et les événements de l'Écriture pour les livrer - en évitant tout commentaire - à la contemplation des fidèles. »*

Pour autant, le second concile de Nicée a, pour l'essentiel, suivi et développé 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. Ce n'est qu'une représentation et il faut bien comprendre ce qu'on 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 représente son prince ou son gouvernement, mais qui n'est pas le prince. 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 ignorant, ce que faisaient moins bien les paroles et que les écrits ne pouvaient pas faire du tout. 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.

Fondamentalement, le « mystère » de l'incarnation a donné un fondement théologique à la justification de l'image médiatrice, le Fils étant « l'image » du Père. Mais ce n'était pas sans ambiguïté. 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 ? Dans une large mesure, cette question avait été au centre de « l'hérésie » d'Arius. Le Christ est-il consubstantiel du père et, si oui, dans quelle mesure peut-il en être l'image puisque, par nature, l'image est postérieure à son référent ?

La doctrine officielle est que le Christ est le Dieu rendu visible pour les hommes mais en tant que Dieu/père, comme essence, est pure spiritualité. Et c'est bien en tant qu'esprit invisible qu'il est image du Dieu invisible et, malgré les apparences, incorporel. C'est ainsi qu'au IV<sup>e</sup> siècle, le théologien 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>. Comment faut-il comprendre? Le Christ fait homme, serait comme son père dont il est la même substance, incorporel. Ce serait une incarnation non incarnée.

Quoi qu'il en soit, on ne pouvait dire d'une image de pierre, de bois et de peinture qu'elle était substantiellement de même nature que la divinité. Sur ce point, tout le monde était d'accord. 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 de la notion de visible. Ainsi, parce que le monde des choses visibles « créées » nous renseigne par sa beauté 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 est logique d'adorer de même son image ».*

Les derniers mots peuvent sembler ambigus puisque Thomas d'Aquin écrit qu'il est « *logique d'adorer de même son image* ». Cependant, ce passage dégage deux dimensions complémentaires du concept d'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, en tant qu'elle renvoie au prototype non figurable, est comme lui d'essence spirituelle. Il faut reconnaître que ce n'est pas très clair, mais dans un autre passage il exprime sa théorie du « signe » de façon plus nette :

*« 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. »*

---

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

Selon ces principes, l'image n'est acceptable qu'en tant que « signe ». Et le signe doit être clair, répondre au concept du divin, celui de l'immuable et de l'éternel. L'icône - le « pantocrator » notamment - y répond, et même au-delà, puisqu'elle incarnerait selon la conception byzantine, une « trace » du divin (diapos). Mais en Occident comme en Orient, même quand elles montrent la divinité incarnée, en aucun cas les images n'ont l'ambition de montrer des être réels, observables par les sens. Autrement dit le Christ en majesté n'est pas un portrait et la Vierge à l'enfant n'est pas une maternité.

Cependant, surtout dans les milieux populaires, on a continué de ressentir le besoin des images pour rendre présent le dieu désincarné, de la Bible. De ce point de vue, il y a une communauté de nature entre les images ainsi comprises et les reliques (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 :

*« 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 ».*

Si l'on peut dire que beaucoup de « fidèles refusèrent d'adorer les images », beaucoup plus encore les 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.

Quoi qu'il en soit, de quelque façon qu'elle accepte de fait l'image, en tant que « signe » ou en tant qu'image miraculeuse, l'église se devait de la contrôler pour qu'elle serve ses intérêts. 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. L'image n'étant pas, par elle-même, un objet « sacré », elle n'est pas vraiment importante et on comprend que pour la pensée médiévale, elle pouvait être exécutée pour des « artisans » dont le statut ne jouissait pas d'une très grande considération. Par contre, le concept (« l'ordonnance et la disposition »), lui, restait 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 artistes 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 de la Renaissance, va dégager de nouveaux enjeux et de nouvelles valeurs en relation avec la montée de la bourgeoisie et le retrait de l'ordre féodal. Le principal c'est la place nouvelle reconnue à l'homme. C'est lui qui devient le principal objet de l'art et non

plus Dieu. Or l'homme, même sublimé, est un être visible. 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 in-essentiel. 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. Le « signe » suffisant dans tous les cas, même pour évoquer le monde profane. À partir de la Renaissance ce que voit l'œil de l'homme concret est la chose importante. C'est même la seule chose importante. Alberti le dit catégoriquement dans son *De Pictura* en 1436 : la peinture n'est concernée que par « *le visible* ». Elle aura donc pour objet le monde perçu par les sens, celui de l'éphémère, en non celui intemporel du divin. C'est ainsi que l'image religieuse (l'icône dans la tradition italo-byzantine italienne), s'humanise ou se « narrativise ». Elle devient même, au sens propre du terme une image, c'est-à-dire image d'un référent qu'elle tend à re-produire, autrement dit, une re-présentation de quelque chose existant en dehors d'elle et qui peut être observé (vu). 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. 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 Pollaiuolo, 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 surtout pour Calvin qui condamne violemment le second concile de Nicée, c'est avant tout le statut des images religieuses qui est en cause. En cela, ils reviennent aux sources et dénoncent l'idolâtrie ce qui ne va pas sans destruction des images, comme on l'a vu en introduction. Précisons encore que ce mouvement se double d'un mouvement social (guerre des paysans en Allemagne). Quoi qu'il en soit, il n'y aura plus d'images dans les temples, mais, par contre, la représentation du quotidien sera permise. Cela sera d'autant plus possible dans le Nord que l'icône n'y a pas été vraiment présente et que donc, la fusion entre les zones « sacrées » et profanes, qui permettra cette forme intermédiaire qu'est le « tableau d'histoire », ayant un pied dans le contemplatif et un pied dans le quotidien, n'avait pas de sens. Il ne s'ensuit pas, il faut y insister, une perte des images ni du visible, bien au contraire. Dès lors que les images se limitent au profane, elles sont non seulement pleinement acceptées mais, par la primauté donnée au quotidien, elles donnent plus que jamais la primauté au visible, ce qui répond parfaitement à l'intérêt que les Hollandais portent à l'optique. Il est bon de s'en souvenir. C'est ce qui permettra le développement du siècle d'or hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle.

### **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. Paradoxalement, de la démesure du spectaculaire, de l'effet de sidération, naît une sorte d'aveuglement. Le trop d'images se retourne en son contraire, la négation de l'image (diapo). De façon paradoxale, le baroque conduirait à une forme d'iconoclasme. Fondamentalement il se concentre sur l'invisible, en opposition au quotidien de l'art hollandais qui, lui, prend pour objet les objets visibles. Visible et invisible, telle est bien, une fois encore, la question.

Pour le baroque ce n'est pas la vue qui compte mais les visions qui favorisent les affects, comme les visions de Sainte Thérèse. 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 Forrier, 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.

Le baroque a aussi une fonction politique en réponse à la Réforme et aussi au rationalisme de la Renaissance. Il répond par là aux besoins de l'église comme à ceux des princes. L'effet de sidération ne suffit pas. Les images, puisqu'images il y a, sont, plus jamais, 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 possibles dans l'art médiéval. 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 peut se montrer « souple » avec la doctrine concernant les images. L'important pour l'église est que les images servent 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 nazariens allemands, les préraphaélites anglais, les symbolistes français... Un des derniers avatars de ces derniers sera le 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 trouve un large écho auprès de l'élite, tout en étant souvent anti bourgeois, le bourgeois étant présenté comme le prototype du jouisseur, « matérialiste » et incapable de spiritualité.

**XX° et XXI° siècles.**

Au début du XX° siècle, le religieux en art prend, pour simplifier, deux formes parallèles, voire complémentaires : d'une part on trouve une résurgence de « l'image » (ou présentation visible) porteuse d'un message religieux et, d'autre part, le rejet radical de l'image et du visible, avec des arguments philosophiques directement - ou indirectement - empruntés aux iconoclastes 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° 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 *L'art contemporain est-il chrétien ?* serait réducteur, le christianisme n'étant pas la seule religion repérable, pour autant qu'il soit encore question de religion mais de spiritualité en général. La seconde forme, qui est plus particulièrement le sujet ici, elle s'aligne sur le dogme de l'invisibilité du spirituel et c'est pourquoi elle rejette de l'image. Elle est donc fondamentalement iconoclaste. Mais alors que les anciens iconoclastes affirmaient l'impossibilité de visualiser (et même de connaître) la pure spiritualité du divin, le nouvel iconoclaste contemporain prétend lui, « visualiser l'invisible » par le « purement plastique » (c'est la thèse développée par le philosophe Michel Henry à propos de Kandinsky). C'est du moins ce que préconisent les premiers « abstraits ». Mais nous verrons que cette orientation autant artistique que philosophique, conduit à des œuvres dé-matérialisées, parce que supposées purement spirituelles, donc immatérielles.

On va examiner ces **deux formes** en s'appuyant sur quelques exemples. On commencera par la première, la moins centrale pour notre propos, celle qui maintient, sinon l'image du moins le visible, pour véhiculer un message « religieux » (mais non d'une religion).

1) « **L'image** » d'inspiration religieuse et véhiculant un message.

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, trois œuvres significatives, parmi d'autres, suffiront. Pour deux d'entre elles, ce ne sont pas des images, mais des performances. Mais l'essentiel est qu'elles se déploient dans le visible.

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. l'américain Chris Burden, n'avait pas hésité, quant à lui, à s'identifier au Christ, reproduisant, mais comme toujours en la modernisant – et pour un temps donné, en en limitant les risques – la crucifixion. L'œuvre avait été nommée « *Trans-Fixed* » (trans-percé) et elle a fait l'objet de nombreux commentaires. Chris Burden s'est fait « crucifier » au dos d'une vieille Volkswagen (1974 - New York) (diapo). À la photographie qui rend compte de la performance, Burden a ajouté un descriptif : « *Dans un petit garage de Speedway Avenue, je suis monté sur le pare-choc arrière d'une Volkswagen. J'ai appuyé mon dos sur l'arrière de la voiture, écartant mes bras sur le toit. Des clous furent plantés à travers les paumes dans le toit de la voiture. La porte du garage fut ouverte et la voiture avancée à moitié dans Speedway Avenue. Le moteur fut lancé à pleine vitesse pendant deux minutes, hurlant à ma place. Deux minutes plus tard, il fut arrêté et la voiture repoussée dans le garage dont on ferma la porte.* » Ainsi, la croix a été remplacée par une Volkswagen, symbole populaire et stéréotypé de la « société de consommation ». Le renouvellement de la pratique religieuse est renforcée par la conservation des clous devenus « reliques ». Chris Burden serait donc un Chris réactualisé - ou reconditionné - clamant, pour notre salut, sa « souffrance » devant un monde sans âme, par la médiation du hurlement du moteur d'une voiture ordinaire, celle de « monsieur tout le monde », c'est-à-dire du philistin moderne !
3. 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 - a tout d'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* ».

Dans tous cas, les artistes prétendent avoir réalisé des œuvres religieuses authentiques puisant leurs sources dans la dogmatique et les rituels, en l'occurrence, chrétiens. Mais elles rompent avec une dimension importante de la théologie de l'image puisqu'elles n'ont pas recours au « 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 de ce divin. Elle réintroduisent donc, à leur façon, les idoles et l'artiste prend nettement le statut du prophète. C'est évident avec Journiac et Burden qui se posent comme de nouveaux Christ ou comme sa réincarnation. Nous allons voir que l'on va retrouver une problématique similaire avec l'oeuvre abstraite ou dématérialisée.

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

Malevich, dans un texte de 1922, intitulé *Dieu n'est pas détrôné*, défend la thèse que toute figuration ne fait que perpétuer les idoles. En la rejetant, c'est-à-dire en rejetant les idoles, il se situe clairement dans la tradition iconoclaste. Il précise cette même idée dans un autre texte, *Le Poussah* écrit en 1923, se réclamant paradoxalement d'un curieux

« matérialisme », il écrit : « ... *les images, si je ne me trompe, existe dans la « poussière idéaliste » et non dans le matérialisme. Là encore Dieu, comme image, n'est pas détrôné* ». Il s'agit d'un texte polémique en réponse au critique Issakov, Malevich s'adresse à ses contemporains en ces termes : « *Et vous tous sans exception, révolutionnaires-socialistes, vous êtes amoureux des styles antiques comme les femmes le sont des jambons des Apollons antiques* ».

Les jambons en question sont bien sûr les cuisses.

Dans cette dernière critique on peut distinguer deux choses : d'abord un mépris pour l'art ancien figuratif et un mépris pour le corps, qu'il faut étendre à la matière en général, autrement dit au monde visible. Or, 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. Il peut le refuser au nom d'une spiritualité, supposée atteindre à l'Essentiel. Le déni de la matière visible au profit de l'esprit invisible est donc au centre de ce qu'il est convenu de nommer « l'abstraction ». En cela, elle se positionne en radicale opposition avec la Renaissance et par bien des aspects, on peut y trouver des affinités aussi bien avec la Réforme que la Contre-Réforme.

Mais il y a aussi un autre aspect, un aspect sociologique souvent négligé. Le refus de la réalité pourrait bien être le refus de la réalité d'un monde devenu insupportable. Dans ce cas, le spirituel serait avant tout un refuge. Paul Klee notait, dans son journal, en 1915, c'est-à-dire en pleine guerre : « *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* ».

Les deux aspects doivent être gardées en mémoire, mais pour tous deux l'abstraction dans les arts plastiques, quelles qu'en soient les raisons, est un déni de « l'ici-bas », donc du visible. Elle se donne pour objet un spirituel invisible, non figurable et ineffable, vierge de souillures. Elle est donc, l'exact opposé de l'humanisme renaissant.

Cependant, 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). Autrement dit, ce qu'on ne « voit pas » dans cette peinture ce sont les objets du monde, mais on « voit » la peinture elle-même. 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 philosophique, mais avant tout comme le comportement d'un jouisseur vulgaire, celui du « bourgeois » justement. Là, on trouve l'idée de fuite, fuite du bourgeois et de son monde vulgaire.

À la représentation des choses s'oppose le « *purement plastique* » (formes et couleurs) qui est posé comme l'équivalent visible du « *purement spirituel* » invisible (ou à la « *nécessité intérieure* », selon 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-Petersbourg, 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).

En prétendant donner dans le « purement plastique » l'incarnation du « purement spirituel », les oeuvres abstraites, plus encore que celles « à sujet religieux » vues précédemment, suppriment le signe puisqu'elles sont supposées, effectivement et paradoxalement, rendre « visible l'invisible ». C'est art n'est plus une médiation pour aider à accéder à l'absolu de l'Esprit, il se suffit à lui-même.

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'oeuvre en tant que réalité tangible. Mais nouveau retournement paradoxal, car c'est cette suppression elle-même qui maintenant va être l'oeuvre. 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..

C'est Yves Klein qui franchit le premier, et le plus nettement, le pas avec l'exposition qui du « Vide » en 1958, dans la galerie Iris Clert, à Paris. Ce « vide », détaché de tout lien avec le concret réel, celui des choses ou des « *objets* », serait, par contre, plein de spiritualité invisible. Mais pour ceux qui ont « foi » en la réalité de cette spiritualité, on y accéderait directement, sans « signe », sans symbole, autrement dit, sans intermédiaire. Klein l'a affirmé explicitement dans un texte sur son *Exposition* : « *il n'y a à présent, plus d'intermédiaire* » : l'invisible « montre » l'invisible !!! S'il n'y a plus d'intermédiaire, à la différence de qu'affirmait la théologie de l'image et qui seul la « justifiait », c'est que maintenant l'oeuvre en tant que non-oeuvre, ou image en tant que non-image, est en communication directe avec l'Esprit. Donc, sous une autre forme paradoxale, celle du Rien, on retrouve, l'idole.<sup>(3)</sup> Le fait que rosicrucien, 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.

Klein a développé 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 ses fidèles. Ainsi, avec ces « zones » et l'exposition du vide, apparaît pour la première fois ce que j'appellerais, 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 auquel l'art, en tant que signe, permettrait d'accéder.

Remarquons tout de même, que si ces « zones » étaient insaisissables étant immatérielles, Klein vendait tout de même contre un lingot d'or, jeté ensuite dans la Seine et déli-

---

<sup>3</sup> Il est intéressant de noter, qu'à l'inverse de ce processus, mais selon une logique au fond identique, celui du courant minimal, le visible ne montre que le visible. C'est le « *what you see is what you see* » de Donald Judd. Là encore, ce visible qui n'est que du visible, exclut toute médiation. Il ne montre que lui-même.

vrait 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 ».

On peut constater qu'avec la dématérialisation des œuvres, on parvient au rejet plus radical de l'image, celui pratiqué 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 leur destruction, 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 louées 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 présentification 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, autrement dit le refus catégorique de tout ce qui fait image, seront exploités par de nombreux artistes après Klein, se réclamant implicitement ou explicitement, de la dématérialisation de l'art et qui se donneront pour but de montrer l'immatériel ou de

visualiser l'invisible. L'*Exposition du Vide*, en 2009, organisée par le centre Beaubourg en est une expression significative. 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 une « *réalité matérielle vide* », donc, ce n'est pas montrer grand chose, si ce n'est les salles vides comme « *espace en attente d'être comblé* ». D'une certaine façon, on peut dire que ce sont des « *zones picturales immatérielles* » en elles-mêmes. 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 l'engagement spirituel du spectateur. Autrement dit, il est libre de « faire » l'œuvre à sa façon et il est le seul à pouvoir y croire.

L'idée selon laquelle il appartiendrait au spectateur de donner à l'œuvre immatérielle, ou si l'on préfère conceptuelle, une réalité matérielle a été développée, entre autre, par l'artiste conceptuel américain Lawrence Weiner. Pour lui seul compte « *le verbe* », c'est-à-dire l'énoncé du concept, par exemple « *In and out* » (diapo). À partir de cet énoncé, on peut réaliser quelque chose ou ne rien faire du tout, et si on fait quelque chose toutes les propositions, quelles soient, sont acceptées comme également valables. En fait, seul compte l'énoncé immatériel. C'est en elle, et en elle seulement véritablement, que se situe l'œuvre proprement dite.

Cependant, l'immatérialité essentielle de l'œuvre n'est pas, pour certains artistes, nécessairement incompatible avec l'existence de l'œuvre concrète, rejoignant en cela certains aspects de l'idée des « *zones immatérielles* » de Klein qui peuvent être le reliquat spirituel des œuvres effectives retirées, comme ce fut le cas avec le décrochage des tableaux du salon Violet du musée d'art moderne en 1962.

Ainsi, par exemple, Tino Sehgal réalise des performances avec un groupe de danseurs, ce qui l'inscrit dans une pratique artistique normale de l'art contemporain. Cependant, il refuse que ses performances puissent être documentées par des images ou commentées par des écrits, affirmant par là leur caractère éphémère. Mais il pense que ses performances perdurent au-delà d'elles-mêmes, sous une forme immatérielle, purement spirituelle, le « verbe », pouvant seul, éventuellement, les faire connaître. Bien qu'à ma connaissance, il n'emploie pas formellement le mot « âme », on reconnaît bien là, le schéma du rapport entre l'âme et le corps : le corps est périssable mais l'âme est immortelle. En clair, pour Sehgal, la performance (l'œuvre matérielle et visible) passe, mais son esprit immortel demeure. L'œuvre véritable est donc une entité purement spirituelle et impérissable, censée brouiller les règles mercantiles du marché de l'art mais que, pour autant, Sehgal vend fort cher. À la différence de Klein, en vertu de son protocole, cette vente se fait sans reçu, sans photographie, sans vidéo, autrement dit sans rien de tangible, susceptible d'être vu, entendu et touché. Et c'est cet esprit invisible et éternel d'une de ses

---

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

performances, « *This Situation ?* », qu'il a vendu au centre Pompidou qui a été interpellé par l'artiste souvent critique, Fred Forest. La question posée par Fred Forest est pertinente mais purement administrative (diapo) : 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 question essentielle n'est-elle pas celle-ci : le centre peut-il avaliser comme un fait (une oeuvre), la croyance en la présence spirituelle d'une oeuvre qui n'est plus, au point de la payer contre espèces sonnantes et trébuchantes ? Quel public profitera de cette oeuvre 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 oeuvres qu'il achète ?

## Les enjeux.

Il ressort de ces expériences artistiques, notamment sur la dématérialisation, une nouvelle définition de l'art et des artistes. Sur ce point, on peut reprendre l'appréciation de Giorgio Agamben, citée en introduction, notamment le passage tiré de son article *L'archéologie de l'oeuvre d'art* :

*« Le rapprochement entre la pratique des avant-gardes et la liturgie, entre mouvements artistiques et mouvement liturgique n'a rien de spécieux ».*

Mais il précise plus loin, plus longuement :

*« C'est à partir de cette conception « mystérique » de la religion que je voudrais vous proposer l'hypothèse qu'entre l'action sacrée de la liturgie et la praxis des avant-gardes artistiques comme de l'art dit contemporain il y a quelque chose de plus qu'une simple analogie. Une attention particulière pour la liturgie de la part des artistes est déjà apparue dans les dernières années du XIXe siècle, en particulier dans ces mouvements artistiques et littéraires qu'on définit d'ordinaire par les termes on ne peut plus vagues de « symbolisme », d'« esthétisme », de « décadentisme ». Au rythme même du processus qui, avec la première apparition de l'industrie culturelle, repousse les partisans d'un art pur vers les marges de la production sociale, des artistes et des poètes (il suffit pour ces derniers de mentionner le nom de Mallarmé) commencent à considérer leur pratique comme la célébration d'une liturgie – liturgie au sens propre du terme, en tant qu'elle comporte une dimension sotériologique, où semble être en question le salut spirituel de l'artiste, et aussi une dimension performative, où l'activité créatrice prend la forme d'un véritable rituel, affranchi de toute signification sociale et efficace par le simple fait d'être célébré ».*

Et, dans *Création et anarchie : l'oeuvre à l'âge de la religion capitaliste*, il écrit ceci déjà cité :

*« l'art se présente aujourd'hui comme une activité sans oeuvre ».*

Pour Agamben, donc, l'absence d'oeuvre, ou plutôt la présence d'une pratique artistique ne débouchant pas sur une oeuvre au sens matériel du terme, mais pouvant être identifiée à la « célébration d'une liturgie », serait la caractéristique « des avant-gardes artistiques ». Elle implique une présence du religieux qui, comme il le dit lui-même, est beaucoup plus qu'une « analogie ». Selon une logique différente, le philosophe catholique Jean Luc Marion, voit dans la réactivation de l'icône la réponse adéquate aux déferlements d'images télévisuelles ou publicitaires. Les dernières lignes de la quatrième et dernière partie de son livre, *La croisée du visible, intitulée Le prototype et l'image*, sont les suivantes :

*« Contre la métaphysique en état de nihilisme, l'icône sauve l'image de l'auto-idolâtrie, donc de la forclusion du « monde d'images ». Ni orpheline de l'invisible, ni prisonnière du visible, l'image que reprend l'icône redevient le lien d'une commu-*

*nion. La doctrine iconodule de Nicée II ne concerne pas seulement ni d'abord un point d'histoire des idées, ni même une décision du dogme chrétien : elle formule surtout une alternative, et peut-être la seule, au désastre contemporain de l'image. Dans l'icône, le visible et l'invisible s'embrasent d'un feu qui ne détruit plus, mais éclaire le visage divin des hommes ».*

Il est remarquable que Jean Luc Marion donne pour programme à l'art contemporain le second concile de Nicée, de 787 ! Ce concile ayant consacré la victoire des iconophiles, son programme peut être jugé contradictoire avec un art ramené à « *une activité sans oeuvre* » tel que le pense Agamben. Mais dans les deux cas c'est bien la dimension spirituelle et liturgique qui devient centrale renouvelant les concepts de la théologie de l'image. Mais par rapport à cette théologie, la différence est essentielle puisqu'elle est suppression de la médiation et déplacement du divin de Dieu dans l'art lui-même. Ce n'est plus tellement en Dieu qu'il s'agit de croire mais en l'art lui-même, ou du moins, en telle ou telle de ses manifestations (oeuvres). Répétons le, l'absence de médiation, fait de ces oeuvres, y compris en tant que non-oeuvres, de véritables idoles modernes. C'est là un des paradoxes, le plus remarquable, de l'iconoclasme moderne.

Cette mutation du concept de l'art marque un tournant, semble-t-il, sans précédent. Jusqu'à présent, que l'on soit chrétien ou non, que l'on croit ou non au dogme de l'incarnation et à l'enfantement de Marie dans la virginité, on ne pouvait nier le fait, par exemple, d'une *Annonciation* de Fra Angelico. Ainsi, on pouvait l'admirer ou la commenter en tant qu'oeuvre distincte du dogme qu'elle prétend véhiculer. Mais ce n'est plus le cas avec les « *zones* » de Klein, comme avec toutes oeuvres immatérielles : elles n'existent que pour autant qu'on y croit. C'est à elles qu'on doit d'abord croire, et non à autre chose : elles ne sont pas une médiation, comme l'a fort bien dit Klein lui-même.

À ce nouveau statut de l'art correspond un nouveau statut de l'artiste. C'est précisément ce nouveau « *statut spirituel de l'artiste* » dont parle Agamben. L'artiste, maître de la liturgie, est lui-même divinisé en quelque sorte. Il prend en tout cas la fonction d'un prophète ou d'un gourou. Cette dimension prophétique de l'artiste est apparue dès les premiers jours de l'abstraction. Elle est notamment affirmée par Philippe Sers, à propos de Kandinsky dans son livre : *Kandinsky, philosophe de l'art abstrait*. Mais c'est surtout dans l'art de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle qu'elle est particulièrement sensible aussi bien chez des artistes comme Journiac et Burden, évoqués précédemment, qu'avec Yves Klein, grand prêtre des cérémonies associées à la vente des « *zones* » ou à l'exposition du vide.

Ce nouveau statut de l'artiste devenu prophète ou saint, fait que la moindre des traces de sa « liturgie » devient une relique, et à ce titre, susceptible d'un certain degré de latrie. C'est le cas des clous, par exemple, dans la performance de Chris Burden, « *Trans-fixed* ». Mais de même que pour les saints, les moindres fragments de leurs corps ou de leurs vêtements, peuvent être des objets d'adoration, conservés dans des reliquaires ou dans des châsses, avec Manzoni, contemporain de Klein, ce sont ses propres excréments (90 boîtes : 30 g de merde contre 30 g d'or), dans « *Merda d'artista* » (1961) (diapos), qui sont exposés à la « dévotion » des « fidèles », conservés dans des boîtes de conserve ordinaires, dans les plus grands musées du monde, qui remplissent maintenant le rôle des églises.

Avant d'en terminer, il faut encore caractériser cette « liturgie » de la pratique artistique. Le concept de Dieu est rarement évoqué ainsi que celui de religions ou, celui plus général, de religieux. On parle plutôt de spiritualité ou d'immatérialité, etc... Même lorsque Catherine Grenier se demande si « art contemporain n'est pas chrétien », elle veut dire qu'il reprend des thématiques chrétienne, non qu'il se fait le porte parole d'un dogme et encore moins d'une église. Plus encore, la reprise de ces thématiques se fait sous une forme inaccep-

table par l'orthodoxie. Ce serait plutôt des messes noires, comme la « Messe pour un corps » de Michel Journiac. Ce religieux « inversé », qui pourrait faire penser à Sade, n'est en rien anti religieux : il faut croire en Dieu pour croire au Diable. Cependant c'est là une posture qui mériterait, en soi, d'être analysée. Mais ça devra faire l'objet d'une autre conférence.

### **Conclusion :**

Il est évident que l'art actuel ne se réduit pas aux courants évoqués ici, mais ceux-ci n'en sont pas moins largement mis en avant. Cela parce qu'ils répondent à la fois, à un besoin social et idéologique. La fuite des réalités matérielles est une façon de les accepter ou de les laisser être. En même temps elle est un déni. C'est sans doute pour cela que, chez certains artistes, les traditions spirituelles orientales, le bouddhisme notamment, exercent une très grande influence. Ils y voient un refuge face aux valeurs mercantiles bourgeoises occidentales. Significatif est, de ce point de vue, une religiosité qui refusent les religions instituées, déconsidérées.

La thèse avancée ici ne prétend pas affirmer une conclusion définitive. Elle ne vise pas à porter un jugement quelconque sur l'art actuel ou sur l'art contemporain. Son propos est de dégager un paradigme qui lui est constitutif et qu'on ne peut ignorer.

Ce pourrait être l'objet d'une autre conférence de tenter d'en comprendre le sens politique et sociologique.