

Vers une involution de l'Art sacré ?

Lors du Congrès international pour la Nouvelle Évangélisation « Paris Toussaint 2004 », et parmi les activités proposées au collège Stanislas, figurait l'atelier 266 animé par Philippe Sers : « Image chrétienne, catéchèse et apostolat ». Alors que certains évêques, comme Mgr Rouet¹, prônent le ralliement à l'art dit « contemporain » et à son idéologie, l'initiative de Ph. Sers emprunte une direction opposée qui mérite analyse.

Ph. Sers dresse un réquisitoire contre l'image dans la société contemporaine. L'image, volontiers mercantile, invasive, en particulier de l'univers des jeunes, présente souvent « une relation à la vie qui est blessée dans le rapport à soi, aux autres, au monde, à Dieu », pouvant aller jusqu'au nihilisme ; riche d'effets mimétiques, l'image flatte un narcissisme qui peut tourner au repli sur soi, dans l'hédonisme ou le dolorisme.

Soit. On peut souscrire à ce réquisitoire. Mais il eût été prudent de distinguer entre image et imagerie pour incriminer surtout l'imagerie pléthorique de la société de consommation. Sinon, « de piège de l'esthétique » en « incarcération de la liberté », on risque de passer à côté des enjeux actuels pour s'enfermer dans une critique de l'idolâtrie virtuelle de toute représentation, comme si nous en étions restés au contexte vétérotestamentaire.

1. *Catholica* n. 80 (été 2003), « L'Église, l'art d'avant-garde et la politique culturelle de l'épiscopat français », pp. 46-61.

Ph. Sers conçoit qu'il puisse y avoir une approche de Dieu par la Beauté même si toute Beauté, bien évidemment, ne conduit pas à Dieu. Il admet que l'expérience du divin puisse nécessiter la médiation de l'image, jusqu'à la rencontre finale où se produira un dépassement de toute représentation. En attendant, par son effet anagogique, l'image peut élever l'âme. Mais, malgré le renfort de citations de Simone Weil ou de Lévinas, perce sans arrêt dans son discours une méfiance par rapport à l'image : « L'image est une belle infidèle par excellence », dit-il. Pour lui, la cause est entendue dès la Genèse, puisque l'arbre qui nous valut tant de déboires était « séduisant à voir », la beauté est donc pécheresse. Et Ph. Sers pointe avec justesse le caractère blasphématoire des œuvres vantées par le livre de Mgr Rouet².

Mais déjà, on peut s'interroger : qui a fait l'arbre séduisant, sinon Dieu ? Dieu serait-il un créateur incompétent ou sadique ? Il a bien fait le serpent, dira-t-on, mais, pour reprendre les métaphores du texte, un serpent doué de parole, donc créature libre, n'est pas un végétal inerte. La séduction du serpent vient du mauvais usage que fait une créature libre de sa liberté ; autre est la beauté inerte de l'arbre dont seul Dieu est l'auteur. D'où on déduit que la beauté de l'arbre n'est pas en elle-même un piège, mais qu'elle le devient suite à des paroles séductrices. Ainsi, lorsque la publicité utilise le *Miserere* d'Allegri pour vendre un déodorant, Allegri n'y est pour rien. Qu'il y ait séduction (et donc possibilité de tromperie) par la beauté ne doit pas autoriser à déduire que la beauté a une propension particulière à tromper. Car la beauté plastique n'a pas le monopole de la séduction : il y a des raisonnements attractifs et complètement faux, donc une perversion du « vrai ». Le « bon » aussi peut se corrompre dans les « bons sentiments », voire les « bonnes intentions » tellement alléchantes que l'enfer en est pavé. Il est d'ailleurs fort possible que le projet de Ph. Sers soit un bon exemple du dérapage de la raison unie à d'incontestables bonnes intentions...

2. Nous ne partageons pas en revanche sa mansuétude pour l'ouvrage symétrique de Catherine Grenier, *L'art contemporain est-il chrétien ?* Ce conservateur de Beaubourg se livre moins à une « tentative de compréhension du christianisme, intéressante mais fausse » qu'à une démolition en règle, que nous avons analysée dans *Catholica* n. 82 (hiver 2003-04), « Le christianisme revu et corrigé par l'Art contemporain », pp. 50-63.

L'art occidental entre soupçon et opprobre

Aujourd'hui il y a donc urgence, nous dit Ph. Sers, à discerner les infidélités qui peuvent empêcher l'évangélisation. « Face aux falsifications d'un film comme celui de Scorsese, on n'a pas de réponse imagée » ; « face aux personnages hollywoodiens tendance *Da Vinci Code* de Bettina Rheims, face à la fausse transcendance du cinéma genre *Matrix*, nous n'avons pas d'images aussi fortes à proposer ». Que propose-t-il donc dans un premier temps ?

La série d'« images éprouvées » qui nous est projetée est composée uniquement d'icônes. Certes le *Sauveur* de Zvenigorod de Roublev, la *Crucifixion* de maître Denis ou la *Mère de Dieu* de Vladimir, sont, avec d'autres merveilles présentées, des œuvres admirables ; mais le choix apparaît étrangement restreint. Car enfin, il est connu que l'Eglise d'Occident a fait le choix de l'image plutôt que de l'icône ! Questionné, Ph. Sers nous rassure et cite... des œuvres romanes ou Fra Angelico. Oui, mais après 1453 ? Mieux vaut, dit-il, s'en tenir « aux images de l'Eglise indivise » car avec la Renaissance il n'y a plus de « témoignage fiable ». Quoi ! Rembrandt, Le Greco, de La Tour etc. ne seraient-ils pas à même de fournir des images pour la catéchèse ou l'apostolat ? Méfiance, méfiance, répond Ph. Sers.

Regardez le *Christ* d'Holbein si doloriste que Dostoïevski dans *l'Idiot* écrira : « Une telle représentation est susceptible de faire perdre la foi ». Certes, le *Christ* d'Holbein n'est pas à mettre sous n'importe quel regard, surtout néophyte, qu'il faille du discernement, c'est incontestable. « Regardez ce que Michel-Ange fait de Dieu le Père dans la chapelle Sixtine : un vieillard barbu alors que le Père ne s'est jamais incarné ! Représenter ce qui ne peut l'être, voilà qui invalide la fiabilité du discours chrétien. Ce genre d'image nous décrédibilise ». Certes, je ne goûte pas du tout la représentation du « Barbu », cependant il est faux de dire qu'elle est inexplicable : on voit même très facilement comment la parole du Christ « qui m'a vu a vu le Père » a pu provoquer cette dérive. De plus, toute présence du « Barbu » dans une œuvre n'est pas forcément représentation du Père, puisque l'iconographie du « Christ-Ancien des jours » existe. Néanmoins, je veux bien que ce genre d'images aventureuses, ou trop complexes, ne soit pas approprié à la catéchèse.

Regardez Raphaël qui mélange la Transfiguration avec une autre scène. Alors là, rien ne va plus : comment Ph. Sers, qui loue l'icône de convoquer le texte biblique, peut-il reprocher à Raphaël de représenter,

en dessous de la scène principale (Luc, 9 28-36), un épisode qui se déroule conjointement ? (Les parents d'un jeune possédé demandent aux apôtres de le guérir, ceux-ci n'y parviendront pas mais le Christ, après la Transfiguration, exorcisera l'enfant ; Luc 9, 37-43.) Je veux bien que l'évangile ne parle pas de lévitation lors de la Transfiguration et que Raphaël représente le Christ, Moïse et Elie, planant dans les airs. Faut-il y voir une injure à l'évangile ou une licence poétique afin de mieux le servir et suggérer l'immatérialité de la scène ? En Occident, comme l'a fort bien dit Klee, « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ». Aussi, quand Ph. Sers qualifie le Christ du chef-d'œuvre de Raphaël de « garçon boucher planant au-dessus d'un sofa », le doute n'est plus permis, ce dont il nous entretient est d'abord son goût personnel. Je crains que ce qui condamne Raphaël soit en dehors de l'œuvre : Nietzsche dans *Naissance de la tragédie* s'en est servi pour expliquer que le christianisme est une illusion consolatrice, rappelle Ph. Sers. La belle affaire ! Libre à Nietzsche de projeter sur l'œuvre son opposition entre l'esprit dionysien (bas du tableau où l'enfant se convulse) et l'esprit apollinien (haut du tableau où le Christ est transfiguré) ; aux catholiques de défendre leur bien, leur culture, leur tradition.

Ph. Sers affirme vouloir restaurer le véhicule de la transmission artistique particulièrement compromis en Occident. « Représenter, c'est rendre présent le mystère, ce qui autorise une expérience directe de ce qu'ont vu les prophètes et les témoins du Sauveur. Il s'agit d'une "représentification" : le Christ est notre contemporain puisqu'il appartient à ce moment absolu où l'éternité entre dans le temps ». Je reste abasourdie quand Ph. Sers martèle qu'il faut en revenir à une traduction fiable de la réalité et que s'impose la nécessité d'une *image conforme à des canons*, qui « donne accès à cet impensable de l'Incarnation ».

Vouloir une image conforme à des canons, c'est changer sans le dire de tradition, « orthodoxiser » l'Art sacré de l'Eglise latine ; ce dernier, mal en point n'a vraiment pas besoin de cette énième trahison. Longtemps, l'Eglise latine avait brillé par la liberté laissée aux artistes, le discernement intervenant ensuite pour choisir ce qui peut être utilisé pour l'art liturgique ou non. Longtemps la peinture religieuse n'avait été qu'une branche de la grande peinture d'histoire qui s'élaborait dans les ateliers ou les académies : l'Eglise latine demandait moins à l'image (plaire et instruire, ou plutôt plaire pour mieux instruire) et pouvait laisser la création aux créateurs. Tandis que la théologie de l'icône, beaucoup plus ambitieuse, assujettissait l'artiste dans des codes et des canons. On sait

qu'Olivier Clément, à la suite de beaucoup d'autres, a déclaré que dans cette soumission, « le génie n'a rien à perdre, seul le narcissisme est crucifié ». Mais, comme Alain Besançon l'a remarqué, « cela est grandiosément dit, mais ne fait pas pour autant perdre de vue ce caractère permanent de l'icône, refusé par le goût occidental, et même mal supporté par le goût oriental — ce pourquoi il s'écarta finalement de l'icône — de l'extrême monotonie des formes et de la répétition des types »³. En Occident, la mode actuelle de l'icône pallie, d'une part, un iconoclasme clérical, et d'autre part, l'incohérence anarchique de la création contemporaine qui suscite la nostalgie d'un art étroitement réglé.

Que l'icône soit répétitive, Ph. Sers n'est pas prêt à le reconnaître : « Pas plus que la peinture chinoise ». Allons donc, en Chine, au moins, subsista un art profane. Alain Besançon a finement noté l'iconoclasme caché de l'icône qui non seulement retranche pour elle-même la majeure partie de la création, mais rend d'une manière générale tout art profane caduc : « Avec l'icône on tient réellement l'image divine et dès lors rien ne vaut plus la peine d'être représenté »⁴. Non seulement elle empêche d'examiner si certaines images profanes n'auraient pas quelques titres à exprimer des grâces divines mais également « elle rend aveugle aux images divines des autres mondes (chrétiens) » (pour Raphaël, le résultat semble d'ores et déjà acquis). Il est significatif que spontanément Ph. Sers compare l'Orient chrétien et l'Orient chinois, délaissant l'Occident. Car c'est justement la caractéristique de l'Occident latin d'avoir une telle floraison d'images ; ce fleuve visuel est une catéchèse à lui tout seul, la fécondité artistique du christianisme latin témoigne de sa vitalité, d'une confrontation avec l'histoire, même s'il y a, çà et là, c'est vrai, quelques débordements. N'est-ce pas le risque de toute incarnation ?

Le double véhicule du témoignage

Plus étrange est la théorie de Ph. Sers, « du témoignage évangélique par la représentation ». S'appuyant sur I Jean, 1-3 — « Ce que nous avons vu et avons entendu, nous vous l'annonçons... » —, il en déduit qu'il y a un double véhicule du témoignage. Celui des textes canoniques et celui des images, au point qu'après le concile de Nicée II, on pourrait parler d'un « évangile des images ». Et Ph. Sers de déplorer que l'on

3. Alain Besançon, *L'Image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Fayard, 1994, p. 193.

4. *Ibid*, p. 197.

déploie un soin scrupuleux pour traduire les textes sacrés, alors que du côté des images règnent laxisme et infidélité...

Mais cette symétrie entre texte et image ne tient pas au regard de l'histoire. Les textes du Nouveau Testament ont été écrits, ont circulé très tôt, ils ont reçu la garantie apostolique alors que l'art chrétien était encore dans les limbes. Ce dernier ne se développera que beaucoup plus tard et, même s'il reçoit la caution de tel père de l'Eglise, de tel concile, son statut n'est pas comparable aux textes canoniques. A écouter Ph. Sers, on finirait par croire que l'Eglise est née avec le poids des mots et le choc des photos (qui, vu l'état de la technique, ne pouvaient être que peintes), bref la Révélation sourdrait du texte et de l'image, alors qu'elle naît des Ecritures et de l'Esprit. Car l'image de la Transfiguration n'a pas été peinte sur le motif par Pierre, Jean ou Jacques, alors que le noyau du récit scripturaire vient d'eux. En réalité, c'est le texte évangélique lui-même qui est porteur d'images, car les mots font image, si on les médite en se laissant inspirer par l'Esprit Saint. On notera la prudence (l'humilité ?) des textes évangéliques qui disent eux-mêmes qu'ils n'ont pas tout dit, qui taisent des éléments insignes (le Christ était-il brun, roux, etc.) laissant à l'Esprit Saint le soin de développer, compléter, bref de faire vivre le texte, de le rendre fécond, d'inspirer les images nécessaires à l'avancement de chaque génération. Sans rien figer, fixer, même si le magistère doit veiller à écarter les emballements intempestifs. Alors, dans ce cas, l'image peut, comme l'icône, être une voie d'accès vers Dieu.

Je ne suis pas sûre que cette conception du double véhicule du témoignage soit partagée par tous les penseurs orthodoxes. Ce n'est pas ce que j'ai cru comprendre en écoutant le père Georges Drobot, puisque j'ai eu le bonheur d'appartenir à son atelier d'icônes et même d'aller en peindre sur l'île de Patmos. J'ai appris que l'icône se relie à un prototype, qu'elle ne cherche pas à photographier à la main sa manifestation terrestre (l'icône évacue ainsi beaucoup de détails réalistes, comme les ombres, par exemple). Pour citer Weidlé, « ce que l'icône représente — personnages ou événements sacrés — n'a d'abord été présent qu'à l'esprit ; ce qu'elle fait voir n'est jamais que l'invisible [...] ce avec quoi elle cherche la ressemblance n'est pas de ce monde et ne saurait être rejoint par la reproduction des objets qui le constituent ou la soumission aux lois qui le régissent »⁵. Plutôt que d'art figuratif, il faudrait parler d'un art trans-

5. *Ibid*, p. 189.

figuratif. Ce qui s'accommode mal avec le mot d'ordre de Ph. Sers : « Il faut sortir de la fiction et revenir à la réalité ».

La radicalité de la démarche de Ph. Sers transparaît dans son analyse de la célèbre Trinité de Roublev. Il affirme avoir découvert des éléments nouveaux prouvant que l'ange à gauche est le Père, celui du milieu le Christ, celui de droite l'Esprit. Par exemple, le Père, à gauche, est surmonté d'une maison car « il y a plusieurs demeures dans la maison du Père », il donne l'ordre, tandis que le Fils au centre consacre, etc. Sa lecture est intéressante, une belle tentative de synthèse, une méditation et une convocation savante des textes bibliques, je suis prête à convenir de tout cela pour peu qu'on précise que c'est une recherche et une interprétation *personnelle*. Car après tout, le symbole étant polysémique, dans la maison peinte à gauche par Roublev on voit une porte étroite, alors pourquoi cet ange ne serait-il pas, aussi, le Christ ? Pour ce qui est des gestes, celui d'ordonner ou de consacrer sont étrangement similaires... Et surtout, j'ai souvenir du père Drobot fronçant le sourcil à ce genre d'argumentation : pour lui saint André Roublev a peint le mystère de la Trinité, il serait impie de distinguer ce qu'il a voulu unir. Le père rappelait l'importance de l'écriture du nom pour que la peinture devienne une véritable icône, puisqu'on ne dit pas « peindre une icône », mais « écrire une icône ». Or, les restaurateurs n'ont trouvé sur l'œuvre de Roublev que la mention « Très Sainte Trinité » ; de plus, si l'artiste avait voulu représenter le Christ, ajoutait le père Drobot, il n'aurait pas oublié le traditionnel nimbe crucifère. Bref, que cette interprétation soit discutable et discutée (y compris entre les orthodoxes eux-mêmes), Ph. Sers se refuse à l'admettre ; agacé, il finira par affirmer qu'après toutes ses recherches, il était sûr que son interprétation était *la seule*.

Des images pures de toute subjectivité

Il est clair que Ph. Sers nous expose ses avis, son goût, avec ses références cinématographiques (excellentes par ailleurs : Tarkovski, Eisenstein, Dreyer, Bergman...) ; tout relève d'un choix subjectif, ce qui serait recevable si Ph. Sers n'entendait pas, avec les meilleures intentions, académiser son goût, en faire une norme, et une norme d'Eglise. Il est allé voir Mgr d'Ornellas pour le convaincre d'impliquer le Studium du séminaire de Paris et l'Ecole Cathédrale dans la constitution d'un groupe de théologiens et d'iconographes qui vont travailler à de nouvelles représentations des principaux mystères où la valeur esthétique,

pédagogique, mystique de l'image, serait restaurée afin d'être utilisable sans problème par la catéchèse.

Ph. Sers rappelle l'importance de la prière dans l'art chrétien, « Ange-lico et Roublev priaient tout le temps ». La prière ne peut être que recommandable, mais tirons les leçons de l'histoire : pour un divin Mozart (et vrai coquin), combien de compositeurs vertueux (et médiocres) ne rivalisant pas même avec Salieri ? C'est irritant, injuste même, mais la Providence entend peut-être rappeler ainsi que l'Esprit souffle où il veut...

L'organisation propre à produire ces nouvelles images s'inspire du manuel du peintre de Denys de Fournas⁶ mais surtout elle utilise les iconographes, chacun dans sa spécificité : celui qui est doué en géométrie s'occupe de la mise en place ; celui qui a un talent de coloriste, des couleurs ; celui qui s'entend aux finitions, etc. Cela ressemble à une chaîne de montage. On objectera que les plus grands maîtres avaient des ateliers, certes, mais ils gardaient un œil et un coup de patte final sur les réalisations et pouvaient préserver ainsi l'organicité de l'œuvre. Ici elle est perdue parce que cette division du travail est explicitement voulue pour que « personne ne s'investisse » ; il s'agit « de mettre entre parenthèse la personnalité pour que la personne s'épanouisse », on a vu plus haut ce qu'A. Besançon pensait de cette pieuse intention. Ph. Sers a horreur de la subjectivité, c'est pourquoi il se méfie de l'art occidental (la Renaissance, en particulier), mais c'est justement le pari et l'honneur du monde occidental d'accepter de cheminer (malgré les risques encourus) à travers l'individualité de chacun (y compris sa subjectivité, son affectivité, son imaginaire, etc.) : évangéliser tout l'humain, n'est-ce pas le projet de l'Incarnation ? Ainsi, il n'y a pas un évangile, mais quatre selon des personnalités appartenant à des milieux différents. Ph. Sers ne comprend pas l'objection puisque, dit-il, il n'y a pas de divergence sur les mystères principaux. Comme si altérité impliquait opposition et excluait l'harmonie dans la diversité. Défendre la personne (pas le concept comme Ph. Sers, mais sa réalité), n'est-ce pas un enjeu actuel pour l'Eglise à l'heure où fleurissent les doctrines orientales, bouddhistes et autres, qui la nient ?

Quand j'ai demandé à voir ces images parfaites, créées par la commission d'experts, en lien avec le studium et l'Ecole Cathédrale : mystère,

6. Un moine du XVIII^e siècle, attaquant le modernisme de son époque et réclamant le retour au style de Manuel Panselinos (maître célèbre de Thessalonique au XIV^e siècle).

Ph. Sers ne les avait pas apportées. Les images chrétiennes parfaites ressembleraient-elles à la jument d'Alexandre qui avait toutes les qualités sauf une, celle d'exister ? Non, assure Ph. Sers, il y en a déjà quatre d'achevées, « vous serez surprise, c'est décapant ». L'absence des images qui devraient sceller la démonstration, souligne, s'il en était besoin, l'utopie de l'ensemble du projet.

Bien que la démarche de Ph. Sers soit à l'opposé de celle de Mgr Rouet, ces deux postures, proposées simultanément par l'Eglise de France, ont cependant en commun leur caractère utopique et extrême.

CHRISTINE SOURGINS

à signaler

- ❖ ISABELLE MARCADÉ, *Le Nouveau-Né de Georges de La Tour*, éditions Scala, avril 2004, 8 €

Ce petit album (32 pages) à vocation pédagogique rassemble suffisamment d'éléments pour convaincre de la puissance d'évocation spirituelle de l'art du peintre le plus extraordinaire d'intériorité du XVII^e siècle français. Le commentaire, sobre et simple, indique que le nouveau-né représenté avec un réalisme parfait est le seul du genre dans la peinture de son temps. « Dans le contexte mystique de la Lorraine de La Tour, l'enfant langé devient la métaphore à la fois de la naissance, de la mort, voire de la résurrection du Christ. Le *Nouveau-Né* condense tout cela ». Une comparaison (parmi plusieurs autres) avec *La Vierge à l'Enfant en majesté entouré de six anges*, de Cimabue, permet de faire la différence de conception des œuvres : chez Cimabue, « les personnages aux gestes rigides et aux visages figés ainsi que le fond travaillé à la feuille d'or rappellent la dimension divine, hors du temps et au-dessus des émotions humaines ». Chez La Tour, choix symbolique des couleurs, jeu des ombres et de la lumière, simplicité des scènes relèvent d'une autre option : « La symbolique de la nuit et de la lumière, associée à un réalisme sans artifice des représentations, entretiennent un profond sentiment méditatif et religieux. La peinture contribue ainsi à rapprocher le symbolisme religieux des réalités vécues et de la vie intérieure des hommes ». B.D.