

Christus

La traversée des images *Regarder autrement*

**Image et icône
Habiter l'ambivalence des images
Une purification du regard
La foi et l'imagination**

**ENSEIGNER EN BANLIEUE
L'ART CONDUIT À DIEU**

ihs

N° 181 - 60 F

Janvier 1999



Une audace cinématographique préside à ce film. Audace qui nous permet de voyager au cœur même de la gravure dite «la pièce aux cent florins», également connue sous

le nom «Le Christ bénissant les malades». Malgré son petit format, (0,396 x 0,281 m), elle demeure l'œuvre la plus considérable de la vie de Rembrandt. Le commentaire du père Paul Baudiquey, l'astucieuse caméra du réalisateur nous saisissent et rendent l'atmosphère visible et vivante par une vibration mystérieuse. Les plus humbles choses deviennent des perles qui parlent à notre cœur.



Un film de 26 minutes réalisé par Silvère LANG.
Contient un livret illustré de 20 pages du texte du Père Baudiquey.

BON DE COMMANDE à renvoyer avec votre règlement à :
ame - 10 rue Henri IV - 69287 LYON CEDEX 02

Je souhaite recevoir exemplaire(s) de la cassette vidéo,
au prix unitaire de 130 F + 20 F de frais de port.

SECAM

PAL

Soit 130 x = + 20 = F

NOM PRENOM

ADRESSE

CODE POSTAL VILLE

Christus

*Revue de formation spirituelle
fondée par des pères jésuites en 1954*

TOME 46, N° 181, JANVIER 1999

RÉDACTEUR EN CHEF

CLAUDE FLIPO

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

YVES ROULLIÈRE

COMITÉ DE RÉDACTION

Claire-Anne BAUDIN - Pierre FAURE - Agnès HEDON -
Marguerite Léna - Jacques TRUBLET

ADMINISTRATION : JEAN-CLAUDE GUYOT

SERVICE COMMERCIAL : EMMANUELLE GIULIANI

PUBLICITÉ : MONIQUE BELLAS

14, RUE D'ASSAS - 75006 PARIS

TÉL. ABONNEMENTS : 01 44 21 00 99

TÉL. RÉDACTION : 01 44 39 48 48 - FAX : 01 40 49 01 92

INTERNET : <http://pro.wanadoo.fr/assas-editions/>

TRIMESTRIEL

Le numéro : 60 F (étranger : 67 F)

Abonnements : voir encadré en dernière page
Publié avec le concours du Centre National du Livre



association loi 1901
président directeur de la publication
Pierre FAURE

La traversée des images

Éditorial

7

La traversée des images

8

- Françoise LE CORRE, rédacteur en chef adjoint d'*Etudes*
Ombre portée sur les images du monde
Tenir l'attention vive

19

- Claude FLIPO, s.j.
Regarder autrement
Images du ciel, images de la terre

26

- Yves-Marie BLANCHARD, Institut catholique de Paris
L'ambiguité du voir
Selon le IV^e évangile

35

- Texte de saint AUGUSTIN
Les vastes palais de la mémoire
La beauté comme réponse

38

- Jean-Marie TÉZÉ, s.j., Centre Sèvres, Paris
L'art et le regard
Naissance de la vision moderne

47

- Benoît VERMANDER, s.j., Institut Ricci de Taipei
La lampe et la voix
Pressentiments de l'aurore

52

- Claude-Henri ROCQUET, écrivain
Image et icône
Une purification du regard

64

- Chantal LEROY, Université catholique de Lyon
L'Eglise et les arts visuels
Etonnante liberté

76

Pascal SEVEZ, s.j., Ecole de Provence, Marseille

Habiter l'ambivalence des images

Une approche analytique

85

Services

86

Lectures spirituelles pour notre temps

94

Sessions de formation pour le semestre à venir

95

Études ignatiennes

96

Antonio SPADARO, s.j., *Civiltà cattolica*, Rome

Les « yeux de l'imagination »

Dans les Exercices spirituels

III

Chroniques

112

Cécile BERTIER, artiste-peintre/graphiste

L'art conduit à Dieu

Une aventure esthétique et spirituelle

119

Marie-France BELLE, professeur en Seine-Saint-Denis

Enseigner en banlieue

Le Dieu des surprises

► Prochains numéros :

- *L'inquiétude* (avril 1999)
- *Marie* (juillet 1999)
- *La mort* (octobre 1999)

Un encart est inséré dans ce numéro

Editorial

L' image peut fasciner comme une idole, ou révéler comme une icône. Convoitise ou admiration, tout dépend du regard. Les médias savent utiliser ces connivences pour capter notre attention. Clips, flashes, zooms nous assiègent, au point de faire écran à la profondeur des choses. Pourtant, celui qui croit que le Verbe créateur s'est incarné pour révéler à nos sens le visage de Dieu ne peut se passer d'aller de l'image à la réalité. Le regard du chrétien, purifié par la contemplation des mystères du Christ, peut alors retrouver les images du monde, et les traverser comme s'il voyait l'invisible.

L'enjeu est de taille, en effet, pour la foi même. Publicité, cinéma, télévision..., ce flot d'images ne laisse guère le temps de voir. Des caméras pleines d'yeux nous font partager des regards multiples, mobiles, contraires sur la vie : regards mêlés de curiosité, de désir, d'étonnement ou de compassion, qui mettent en branle tous les ressorts de l'affectivité. Nous passons du réel au virtuel, et du virtuel au réel, à travers un imaginaire de plus en plus modelé par les multimédias.

Dans ce flux, pourtant, certaines images tranchent par leur force. Photos que l'on accroche au mur, parce qu'elles nous parlent du mystère d'un visage, de la beauté du monde, d'un geste de miséricorde où Dieu se love. Depuis qu'il s'est fait chair, la chair elle-même, transfigurée, peut révéler la grâce à nos sens. Oui, la grâce et la vérité nous sont

venues par Jésus Christ, pour que, à travers ce qui est visible, nous parvenions à pressentir les réalités invisibles. C'est pourquoi l'Eglise nous éduque, par la liturgie, par la contemplation ou par l'art de l'icône, à voir autrement.

Appel à la conversion du regard, à l'évangélisation de l'imagination. Alors que la convoitise des yeux fixe l'image de façon hypnotique, ce retournement libère de la fascination et permet de voir les choses dans la liberté de l'amour. On peut considérer sa vie comme une suite d'échecs, ou même de persécutions. Mais on peut aussi, un jour, comme quelqu'un qui s'éveille d'un songe, découvrir avec étonnement à quel point nous sommes accompagnés de tant de miséricorde et de bienfaits. Tout dépend, là aussi, du regard. L'Esprit Saint est le véritable exégète des images que nous recevons, ou que nous nous formons, de l'existence, de Dieu et de nous-mêmes. Lui seul peut nous faire voir les choses comme un don gracieux, la liberté comme un talent confié, et la vie comme un chemin de croissance. Et la Création elle-même retrouve alors son pouvoir épiphanique, celui de nous révéler, fût-ce de façon fugitive, Celui qu'on ne voit que de dos mais qui nous assure de sa présence.

Christus

Les rendez-vous de Christus

Mercredi 13 janvier, 19h30—21h15 : « La solitude. »
Soirée-débat avec Xavier Lacroix, Patrick Boulte et Robert Scholtus.
A l'Institut Catholique. Entrée libre.

Samedi 20 mars, 9h30—18h : « Vivre sa foi dans un monde d'images. » Session avec Françoise Le Corre, Claude-Henri Rocquet et Claude Flipo.

Au Centre Sèvres - Paris 6^e - Tél. 01 44 39 75 01

Pour donner le goût de lire la Bible ...

**Une nouvelle collection
La Bible tout simplement**

Yves-Marie Blanchard

SAINT JEAN

Souvent qualifié de difficile, l'évangile de Jean rebute. Quel rapport ce livre énigmatique entretient-il avec l'apôtre auquel on veut l'attribuer ? Que faut-il entendre par signe, gloire, heure ? Quel visage d'Église peut-on esquisser à partir du IV^e évangile ? ...

**144 pages environ
Parution 12 février 1999**

LA BIBLE TOUT SIMPLEMENT

SAINT JEAN

Yves-Marie Blanchard

LA BIBLE TOUT SIMPLEMENT

JOB

Jesús Asurmendi

Jesús Asurmendi

JOB

L'expression pauvre comme Job évoque-t-elle le juste résigné ? Rien n'est plus faux rappelle l'auteur qui raconte les péripéties de ce révolté. Le chemin de Job est celui d'une conversion lente, d'un éblouissement. Le lecteur est invité à l'accompagner dans chacune de ses étapes et à vivre une aventure tout à la fois biblique et spirituelle.

**176 pages
Parution 12 février 1999**

Les Éditions de l'Atelier - 12, avenue de la Sœur Rosalie - 75013 Paris

La traversée des images

Ombre portée sur les images du monde

Françoise LE CORRE
Rédacteur en chef adjoint d'*Etudes*

Que dire des images dans les sociétés médiatiques ? Parlera-t-on de prolifération — terme qui laisse percer la méfiance — ou de profusion — constat nettement plus généreux ? De toute façon, l'impression d'ensemble est celle d'un foisonnement. Les images s'appellent, se repoussent, empruntent, inspirent, s'évanouissent, s'articulent, prises dans l'écrit, bavardes dans les bulles, soulignées de musiques, langage enlacé au langage ; elles se jouent de l'espace, bouleversent le temps. Fermant les yeux, on serait tenté de dire qu'elles font du bruit !

Du bruit, en effet ! L'auditif surgirait-il du visuel et avant lui ? Est-ce le fait des correspondances ? Est-ce seulement que « l'œil écoute » ?

C'est au-delà, ou plutôt en deçà. Insaisissables et déroutantes, elles sont dans un constant échappement. Mais leur vraie place ? Celle que désigne le regard, celle qui quête attention ? Le temps manque ! Pour qu'il y ait regard, en effet, il faut du temps, le temps de l'attente déjà, le temps du désir, puis celui d'être « là devant » et que l'image s'offre. Et il faut du silence pour que l'image « parle ». Regard et images ne

semblent-ils pas, dans un même naufrage, avoir quelque peu sombré ? D'une image à la suivante, la surimpression est immédiate, nous laissant dans les éclats et la fragmentation, sans occasion de mémoire — et donc l'image n'a guère de chances de vivre en nous, si ce n'est sous forme d'un ébranlement nerveux aux répercussions éventuellement incontrôlables —, nous provoquant et nous « piquant » sans cesse, à la cadence de flashes et de clips, séquences brèves, ruptures, instantanés : des « précipités » qui violentent autant qu'ils séduisent, dans la mesure où ils ne s'accordent pas à notre temps intime et réduisent notre espace intérieur.

Images naufragées

Une vaste cacophonie en somme, publicité, information, fiction imbriquées les unes dans les autres ; une cacophonie somptueuse : couleurs, inventivité, brillance, variété, énergie débordante... Une danse étourdissante. Les images n'y sont pourtant qu'apparemment légères, quel qu'en soit le contenu. On peut les estimer au contraire lourdement plombées, voire captives. C'est qu'il est difficile de les sortir de cette gangue électrique et tapageuse où elles sont prises. Quand l'image a-t-elle le pouvoir d'être simplement l'image ? Un des pièges, et non des moindres, est dans ce « trop de sens », plaqué et ordinairement fermé, qui laisse peu de chances à l'image elle-même, l'accompagne ou, pire, la devance. Ainsi, dans l'information télévisée, la morale de l'histoire colle-t-elle à l'histoire et à ses images... Les commentaires parasitent, les interprétations masquent. L'image n'est plus qu'illustration d'un propos qui est premier. Et même si elle n'a rien à voir avec le slogan publicitaire, incongrue et savamment décalée pour mieux retenir l'attention, elle reste utilisée à des fins autres qu'elle-même. A elle d'assurer la vibration émotionnelle. Elle ne parle pas. Elle consonne, ou détonne à dessein — par où l'auditif, à nouveau, nous rejoints. Mais, de toute façon, et dans la majeure partie des cas, elle est annexée, « cadrée » dans un schéma prêt à l'emploi. Elle « fonctionne », avec plus ou moins de bonheur. Mais le terme en dit long. Dans ce type de production, le regard s'est perdu. L'image aussi.

Le succès est là pourtant : il n'y aura pas de panne ! C'est un droit et un dû : l'écoulement est garanti sans interruption et sans limite. Tout doit remonter à la surface et se laisser voir. Cette mise en contact visuel est un confort exigible, la transparence a rang de vertu, le secret

fait figure de recel... C'est justement là que le bât blesse : voir et voir tout, voir le monde, guerres, massacres, famines, prospérités complaisantes, voir l'intime des vies privées, est devenu comme une dévoration négligente qui laisse inassouvi. Si bien que nous nous trouvons dans des attitudes contradictoires et déshumanisantes, entre appétit et lassitude, enchantement et désenchantement. Au fond, nous n'attendons rien de neuf, rien d'autre que la lueur et le bruit de fond d'horizons convenus. Sur ce mode, la représentation est une neutralisation. Producteurs et spectateurs en sont les complices. La réalité, l'autre, l'étrange, l'étranger se trouvent « digérés », « internalisés », pour reprendre un mot un peu barbare du langage des entreprises. Ils se sont dissous dans la surexposition et l'annexion, comme nous le sommes dans l'engourdissement. Sans signe d'altérité, comment et pourquoi être attentif, étonné, mobilisé ?

La couleur de la dérision

Voilà qui déplace considérablement toute une problématique sur la puissance de fascination de l'image. Nous n'en sommes même plus à nous demander si le visible de l'image cache cette invisible Présence que nous avons au cœur et que nous tentons de discerner, mais comment cette dévorante exigence de visibilité a, dans la pléthore et la vertigineuse escalade vers une universelle transparence, renvoyé dans l'insignifiance le visuel lui-même. Car nous sommes peut-être en passe de perdre le réel visible, en même temps que l'invisible transcendence. Une double perte. L'écran fait écran au réel, ce qui n'est pas un jeu de mots, mais bien le mot pris dans ses deux sens ; et les images, quelle que soit leur qualité, s'exposent à des yeux hagards.

Si le regard est atteint, la nuance des sentiments ne l'est pas moins. Désormais n'existe que ce qui se montre, se voit, se diffuse. L'image est certificat d'existence et d'authenticité. Dans le système de l'information, elle se trouve sommée de lever le doute et d'être *la preuve à l'appui*. Mais, depuis la sinistre exhibition des cadavres de Timisoara, depuis la guerre du Golfe et les « non-images de guerre propre », et par bien d'autres biais encore, on sait ce que valent ces preuves, et combien les images, plus ou moins trafiquées, peuvent être trompeuses autant que les propos. Il n'empêche ! On continue à exiger la preuve de l'image, tout en sachant la supercherie possible. Dans cet échange de demandes/réponses s'instaure un jeu de dupes, dont tout le monde connaît les dessous sans pour autant cesser de

jouer. Une lâcheté consensuelle. Sournoisement se répand la couleur empoisonnée de la dérision et du cynisme, impuissance que tente de masquer le réflexe ironique. Rien n'est plus pervers pour la pensée, pour l'appréhension du réel, pour la relation aux autres. Rien n'est plus contraire à la foi. Si l'on ajoute que la couleur complémentaire est, sous la forme publicitaire, celle d'une légèreté entretenue et forcée, le *rose* d'existences souvent grises, il y a de quoi s'inquiéter, en effet. Et d'abord pour ce qu'il y a à voir.

Le réel, une inquiétude amoureuse

Le type d'interrogations que soulève cet état de fait n'est pas propre aux chrétiens. Mais il est vrai de dire que la lumière de la foi éveille une sensibilité particulière, et qu'en elle quelque chose résiste. D'où vient cette résistance ? Donne-t-elle raison aux soupçons d'étroitesse d'esprit, d'austérité et d'incapacité à vivre qui pèsent sur les chrétiens ? Osons dire l'inverse. S'il y a résistance, elle est résistance à la réduction du réel, « aplati » en même temps que promu, privé de sa dimension de profondeur, de ses ombres, de l'*in-montrable*, images et spectateurs à l'écran, requis par la surface, dispersés, comme on disperse des cendres. Ce qui est redouté, c'est la dissolution du réel, car, dans la foi, le réel est l'objet d'une quête incessante, à la fois lieu d'exode et voie de la promesse. Il est désir, inquiétude amoureuse, tourment où se jouent nos pouvoirs et notre *impouvoir*, où se conjuguent absence et présence. Il est forêt de signes et témoin de l'insu, il appelle et repousse, mais on ne saurait le fuir. Toute déréalisation apparaît — devrait apparaître — comme une faute. Et Dieu sait que les occasions ne manquent pas ! Comme on se paye de mots, on peut se payer d'images. Et se trouver relégué dans le vague et la rêverie, dans un faux-semblant qui cache à la fois le monde, l'autre, soi-même et Dieu. Car entre l'homme et le monde, entre l'homme et l'autre, il y a une commune altération : soit un commun avènement, soit une commune défaite.

Or la condition du réel et la prise qu'on peut avoir sur lui dépendent en bonne part d'un certain rapport à l'espace et au temps que la transmission immédiate des images bouleverse. Ce qui suppose une nouvelle vigilance et sans doute des adaptations particulières des individus. L'espace d'abord, dilaté jusqu'aux bornes de l'univers, toute distance jouée. Le direct met tout à portée ; ce qui fait de toute image qui franchit les continents par satellites interposés une fantastique

image de la puissance technique. Et la prouesse est réelle : aux confins de mon corps se place l'image de ce qui se passe à l'autre bout du monde, et même dans les galaxies... Aux confins de mon corps !.mais d'un corps rivé immobile. L'image vient à moi, se projette. Un mouvement de la main a suffi. Seulement l'esquisse d'un mouvement, et d'un mouvement vers la machine. Corps en passe de devenir machinal, inclus dans le système qui montre le réel et en détourne à la fois, corps qui agit sur la médiation du réel, se préoccupe de l'appareil, du nombre de chaînes à disposition — jusqu'à soixante-dix avec l'antenne parabolique —, gigantesque et quelque peu monstrueuse mise à disposition des lointains devenus proches. Avec toute l'équivocité que portent ces mots.

Le constat est-il injuste, excessif ? Sans doute, car ce corps passif devant les images du monde est aussi celui qui connaît le labeur, l'activité, la course ou le plaisir, celui que la vie éprouve, qu'attaquent la fatigue, la vieillesse ou la maladie. C'est d'ailleurs souvent du fond de cette fatigue, dans le consentement à la baisse de vigilance, qu'est appelé l'écoulement des images. Il n'empêche que l'illusion peut être forte de se croire « branché » sur le réel à mesure qu'on le quitte. Car pour que l'image de ce bout du monde désormais si proche dise quelque chose du réel, il faut plus que le pointillisme d'instantanés qui se suivent, plus que cette évacuation nerveuse du réel encore accélérée par le zapping. Il faut un continuum à l'image mobile, il faut un récit qui dure, des mises en perspective, il faut une relation qui porte. C'est pourquoi le reportage longuement élaboré, fruit d'un montage très étudié, est souvent plus révélateur du réel que l'instantané.

L'exploit technique ne vaut que par l'utilisation qu'on en fait. Le temps réel, indûment prêtendu tel, n'est pas un impératif. On peut y échapper, le contourner. La technique permet désormais un autre exploit : l'artifice du retour. Avec le magnétoscope s'offre la possibilité de revenir en arrière, de passer deux fois le même film, de réintégrer le temps : lui redonner épaisseur ; reconstruire la séquence, réinventer la patience, afin de voir ce que l'œil ne peut voir « d'un coup ». Effet du même ordre avec le ralenti, à condition qu'il ne devienne pas un tic. L'image mobile peut être l'objet d'autant d'attention que l'œuvre d'art immobile, susciter contemplation, méditation, analyse. Le moyen technique, quelque sophistiqué qu'il soit, n'est qu'un moyen, subordonné à la volonté et à la décision. Il ne conditionne pas l'usage de l'image, ne porte en lui aucune condamnation ni fatalité. Réalisateur et spectateurs ne sont « tenus » dans la déréalisation que s'ils le

veulent bien. Le risque est multiple, dans la mesure où chacun d'entre nous est plus ou moins manipulateur d'images, et peut donc ne sortir d'une déréalisation que pour tomber dans une autre : sous la forme du stockage, simuler la mémoire ; sous l'obsession de la photo de famille ou du caméscope, enfouir ce qu'il y avait à vivre ; derrière l'objectif, oublier le ciel, ne plus voir le réel qu'en fonction des photos ou des cassettes vidéos qui s'ajouteront les unes aux autres, dans une thésaurisation illusoire, engrangement d'une histoire parodique, alors que le présent même n'aura pas été honoré...

Le point aveugle

A la faveur d'une rétrospective, une célèbre photo d'Eugene Smith, datant des années soixante-dix, fut récemment montrée à la télévision et reproduite. Prise au Japon, à Minamata, où toute une partie de la population avait été contaminée par le mercure, cette photo fut le fruit de la patience et de l'attention. D'un consentement aussi, et d'une histoire qui devait lier le photographe et les protagonistes de la scène. Le temps d'approcher l'ordinaire des jours, de la pauvreté et de la souffrance... Pendant plusieurs mois d'immersion, Smith avait pu voir passer, tous les matins, une femme qui portait sur son dos une fillette infirme. Le poids de chaque jour et son rituel de douleur. Cette mère accepta ce qui, sans la proximité éprouvée du photographe, eût



W Eugene Smith Magnum Photo

été inacceptable, et pour elle et pour ceux qui devaient être témoins de la scène : elle accepta de se laisser photographier avec sa fille à l'heure du bain.

Tomoko baignée par sa mère. La femme tient dans ses bras le corps torturé et déformé de sa fille ; torsion des membres et fixité des yeux, l'arc tendu de la souffrance. L'image serait hautement impudique et à peine soutenable si ce corps n'était dans les bras et plus encore dans le regard de la femme, porté dans l'infinie tendresse et l'infinie détresse, sauvé de l'insupportable sans que rien pourtant n'en soit ôté. L'ensemble est scellé dans le grand silence du tragique, très au-delà des mots. Plus loin que le cri.

Ce drame prenait visage, trouvait ses ombres et le possible d'un dévoilement impossible. Lieu-limite de contradiction du regard, lieu aveugle au cœur du dévoilement. Lieu d'élection dans la foi, car la foi dans le Christ est toujours à chercher le Visage, et sait que cette reconnaissance pudique connaît son point aveugle au centre de ce qui s'éclaire.

La photo fit le tour du monde, mais l'histoire ne s'arrête pas là, et la suite mérite d'être rapportée. Après la mort d'Eugene Smith, sa femme retourna au Japon et tenta de revoir la famille de Tomoko. Mais la porte resta close. Tomoko disparue, la photo était devenue trop lourde, abominablement plus lourde encore que le corps de l'enfant ; trop explicite et trop lisible dénonciation de ce que l'homme peut faire à l'homme ; aggravée peut-être d'avoir été si bien, si facilement accueillie, trop reproduite et trop exploitée, fût-ce dans la visée humanitaire qui était celle de son histoire. Parce qu'emblématique, son point aveugle, au centre de la lumière, avait disparu. Le seuil de cette maison, dès lors, ne pouvait qu'être frappé d'interdit. Sous la forme du refus, l'infranchissable revenait dans sa brutalité, l'infranchissable du regard, de ce que le cœur sait et ne peut partager, l'infranchissable de l'altérité. Ce lieu de l'« impossible » humain, impossible et nécessaire, auquel le Christ lui-même fut exposé, lieu de solitude qui, dans la foi, est aussi celui du secret de Dieu et du grand silence. « La vie humaine est *impossible* », disait Simone Weil, avant d'ajouter : « Mais le malheur seul le fait sentir. » Et plus loin encore : « L'impossibilité est la porte vers le surnaturel. On ne peut qu'y frapper. C'est un autre qui ouvre. »

Là

Point crucial, au sens propre et figuré, point de reconnaissance de l'insu, de la distance, de l'infime et de l'immense, du désir contradictoire... Point où toute manifestation humaine découvre sa nécessité et son impossibilité, son intrinsèque limite. *Là* se croisent la puissance de vie et la réserve, le geste vers l'autre et la pudeur qui retient. *Là* s'originent la justesse et la moindre injustice, *là* la parole et l'exigence du silence. Autour de ce point bascule la lumière qui révèle les ombres. A ce point, on peut se rendre aveugle pour voir. Comprenez qui pourra, est-il dit dans l'Evangile.

A partir de *là* : une certaine façon d'exister dans le monde, une certaine façon de voir et de faire voir. L'homme est à son centre de gravité, c'est le réel qui le tient, plus qu'il ne tient au réel. La ligne des partages traditionnels se déplace. Elle n'est plus entre le visible et l'invisible, l'immanent et le transcendant, entre ce monde et l'autre, le sacré et le profane, le proche et le lointain. Le partage se fait *là*, entre présence illusoire et présence véritable au réel de l'existence, à soi-même, aux autres, à Dieu. Il n'est peut-être même pas vraiment besoin d'en appeler à la signification ou au sens : trop de discours ne sont que des ajouts bavards. Ou alors, disons que le sens est humblement d'être *là*, « présent-attendant », comblé ou au désert, dans une unité intérieure qui ne se décrète pas, ne se force pas, ne se défend pas. Présence accordée, dans tous les sens du mot.

On ne peut pas aller plus loin. On ne peut pas ne pas y aller. On ne sait pas où cela mène. Mais ce *là* n'est pas la condamnation d'une immanence fermée. Il n'est pas celui de la sentinelle héroïque et lucide, ni du *faire face* stoïque. Il est au contraire ce point où s'ouvre la grande attente de Dieu et rien n'est plus réel pour l'homme. La nuit n'y est pas moins profonde, elle l'est même parfois de plus en plus, au fur et à mesure que l'on avance, mais il arrive que des constellations s'étoilent au cœur de l'homme, du fond même de l'épreuve. On n'est jamais sûr de pouvoir s'y tenir très longtemps, rien n'est jamais gagné : il est tant d'échappatoires à disposition ! Mais si cela a été, ne serait-ce qu'une fraction de seconde, on s'en souvient. La ligne de partage passe au centre de chacun, puisque est si difficile la très haute attention ; elle rejette à l'autre bord la dissipation, la distraction, l'évasif et l'évasion, la complaisance narcissique, les conduites égoïstes, qui sont avant tout des manques au réel... Rien ne rend plus réaliste que la foi, mais c'est par grâce, hors décision.

On ne peut que faire attention, et ce qui relèverait davantage de la décision serait le désencombrement. Entre autres, images et bruits. Sauvegarder les conditions d'une approche du réel par le vide, le suspens, *élargir l'espace de sa tente*, veiller : « Dès qu'on a un point d'éternité dans l'âme, disait encore Simone Weil, on n'a rien de plus à faire que de le préserver, car il s'accroît de lui-même comme une graine. » Tombent alors, peu à peu, toutes les images envahissantes et superflues, qui n'avaient d'autre fonction que de remplir *les temps morts* (sans les rendre vivants), satisfaire le marché (pour quatre cassettes vidéos louées pour un week-end, la cinquième, paraît-il, est gratuite !) et entretenir une semi-hypnose. Le regard se fait libre, l'œil écoute, et ce n'est plus le bruit,

« *et à la fin la mer avait son mot à dire
ou ces choses que nul n'avait photographiées* »

dit Benjamin Fondane dans un de ses poèmes.

Subversion

Est-ce trop de gravité ? C'en est assurément. Mais gravité n'est pas pesanteur. Un des grands mensonges de notre époque est de nous faire croire que nous sommes faits pour la légèreté, une version pétillante du confort. Le montage des différents systèmes d'images se fait de telle sorte que soit sauvegardé ce bien-être. La publicité, dans l'humour, porte sur notre univers proche, le rayon « accessible », le brillant des cheveux, la douceur de la peau, le silence du lave-vaisselle qui, dans la forêt, ne trouble ni la biche ni l'oiseau, et ne troublera ni notre sommeil ni le voisin du dessous. Les familles y sont heureuses, les gens beaux, les vieillards compréhensifs et tendres, les fatigues s'y dissipent... On peut y avoir des rêves de prince arabe ou la décontraction du cow-boy... On s'y berce à plusieurs. Ces images-là lissent tous les événements de la vie comme un grand jeu qui ne peut que se terminer bien : une jeune femme séduisante conduit un enfant chez un homme non moins séduisant. C'est une fin de journée, le soir tombe. Cossue et confortable, la demeure ouvre sur un jardin. L'enfant rit, l'homme et la femme se retrouvent, complices. L'homme offre une tasse de café (on y est !), on comprend qu'ils sont séparés. Ils se font du charme. Sait-on jamais de quoi l'avenir sera fait ? L'ambiance est *soft* à souhait. Rien ne heurte. Ce *soft-là* est une des

perversités de notre époque. Nous ne pouvons pas nous approcher impunément les uns des autres.

A l'autre bout de la chaîne, l'information offre de bonnes occasions d'exercer la compassion. Voilà qui exonère la conscience. Le contrepoids nécessaire. Les lointains, ceux dont on disait qu'ils ne sont qu'apparemment devenus proches, servent à cela. Il arrive aussi que publicité et information échangent leurs spécificités. La tonalité de l'un s'exporte sur la tonalité de l'autre, l'un et l'autre poreux... Ainsi la proximité de nos existences privées envahit-elle de plus en plus les informations : la semaine du goût, la chasse, les enfants à la plage, le confort et la sécurité de votre voiture... En sens inverse, les lointains gagnent la publicité. Dans le genre, Oliviero Toscani, le publicitaire de Benetton, est celui qui a frappé le plus fort. Comment pourrions-nous être indifférents au monde qui nous entoure ? Telle est la justification. Mais tout cela ne fait qu'ajouter à la grande confusion et au désir de la société de consommation de tout tenir ensemble. Le règne de l'équivalence. Tout se vaut, pourvu que la conclusion soit la satisfaction générale. Quelle époque pouvait mettre en scène avec un tel succès un parfum nommé *Egoïste* dans des images qui cognent comme une revendication légitime ?

Les chrétiens ne peuvent pas ne pas ressentir cette confusion comme un détournement. Cette légèreté-là, cette légèreté de tout, ils la trouvent pesante. Et s'en allègent volontiers, même s'ils sont, comme tous, cernés de virtuel. Ils ont entrevu une autre façon d'être, ils cherchent, et savent dans la foi une force subversive extraordinaire, le grand feu allumé, même pour les très obscures tyrannies qui imprègnent ce temps. Quelque chose se lève, qui ne doit rien à la mode, au marché, aux consensus, aux modèles sociaux, aux images toutes faites. Une incomparable liberté. Elle est, au creux de la gravité, ce qui déplace les montagnes et dit à *l'arbre de se jeter dans la mer*. Elle est le souffle. Elle ignore le neutre. Elle va. Elle invente. Des récits, des façons de vivre ensemble, de se rencontrer, et même des façons de produire des images. Et sait que tout cela n'est que relatif, transitoire, imparfait, mêlé d'impur, éventuellement raté ; seulement quelques traces de la longue marche et de la longue histoire des croyants.

L'attention est fragile. Il faut la tenir vive.

Approche franciscaine du mystère chrétien

par Luc MATHIEU, *franciscain*

Un livre de 260 pages - 120 F

Exprimer naturellement la foi à partir de l'expérience spirituelle de François d'Assise et à travers la tradition théologique développée par saint Bonaventure et Duns Scot, tel est le propos de l'auteur. Les questions, posées par des chrétiens d'aujourd'hui, sont regroupées selon la structure habituelle du Credo chrétien. « J'espère faire découvrir au lecteur l'unité de la foi et le bonheur d'y appliquer son cœur, son intelligence, et d'en faire la nourriture de sa prière. »

Franciscain, professeur de théologie durant de nombreuses années, le frère Luc MATHIEU offre ici une lecture de quelques articles majeurs de la foi chrétienne dans l'esprit de saint François.

Les Editions Franciscaines - 75014 Paris

ÉVANGILE AUJOURD'HUI

Revue de spiritualité franciscaine

N° 180

Va, répare ma maison...

Décembre 1998

42 F

Un texte capital dans la vocation de saint François - Répare ma maison ou répare mon Église, François a-t-il été appelé à réformer l'Église ? Quel est l'état de l'Église à l'époque de François ? - Résonance de cet appel aujourd'hui ?

N° 181

Célébrer

Février 1999

45 F

Toute célébration pose problème aujourd'hui - Pourquoi des rites ? - Ce qu'on célèbre à la Messe... et ailleurs - Pour François d'Assise, c'est une joie constante de célébrer... !

Les Editions Franciscaines - 75014 Paris

Regarder autrement

Images du ciel, images de la terre

Claude FLIPO s.j.

Qu'y a-t-il de commun entre les images du ciel et celles de la terre ? Apparemment rien ! Elles évoquent à nos yeux deux univers bien distincts, l'un mondain et l'autre religieux, et c'est à peine si, plongés dans l'un, nous nous souvenons de l'autre. Quel sens, dès lors, trouver au rapprochement de ces images, auquel invite ce numéro ? D'un côté, les images modernes, envahissantes, multipliées à l'infini par la communication de masse, et de l'autre les images saintes, discrètes et comme recluses en nos oratoires ou au plus secret de la mémoire.

L'imbroglio

Envahissant, en effet, ce regard prédateur sur la création. Les cieux eux-mêmes, la lune et les étoiles ne racontent plus la gloire de Dieu mais la conquête spatiale. Et les médias parlent moins de la dignité royale de l'homme qu'ils ne racontent sur nos écrans une histoire pleine de bruits et de fureurs, à moins qu'ils n'exposent sur papier glacé le luxe et la vanité d'un monde sans pudeur. Pourtant, au milieu

de ce déluge de flashes qui réduit trop souvent les choses à leur apparence, émergent certaines images, films, reportages qui tranchent par leur force : l'homme sur la lune, l'étudiant de la Place Tien an Men, l'Algérienne rescapée d'un massacre, le festin de Babette... Oui, à côté de tant de visions plates ou commerciales, il y a des regards qui interrogent l'éénigme du monde et le mystère d'un visage. Des regards qui semblent parfois déchirer le voile et révéler l'icône. On a retrouvé cette prière sur le corps d'un soldat américain mort au cours du débarquement de 1944 : « Ecoute, mon Dieu, ils m'ont dit que tu n'existaient pas. Et, comme un sot, je l'ai cru. L'autre soir, au fond d'un trou d'obus, j'ai vu ton ciel... Du coup, j'ai vu qu'ils m'avaient dit un mensonge. Si j'avais pris le temps de regarder les choses que tu as faites, j'aurais bien vu que ces gens refusaient d'appeler un chat un chat ! » Le temps de regarder avec un cœur pur. Pour un esprit droit, disait Fénelon, « le moindre coup d'œil suffit pour apercevoir la main qui fait tout ».

Et pourtant, même pour l'esprit droit, la splendeur du cosmos, qui éveillait chez Einstein une si profonde émotion religieuse, reste une éénigme tant qu'une parole n'en révèle le sens : « Au commencement, Dieu dit... » Parole qui ne s'impose pas, qui se propose parmi d'autres interprétations, mais qui rejoint le pressentiment du cœur. Combien plus énigmatiques alors, ces images qui nous racontent l'histoire des hommes, multiples, mobiles, discordantes, transmises par des caméras pleines d'yeux qui parcourent la terre : regards de curiosité, d'observation, de convoitise, d'admiration, de compassion... Opinions diverses, mensonges et vérités mêlés, ainsi que l'écrivait Pascal : « Comme Jésus Christ est demeuré inconnu parmi les hommes, ainsi sa vérité demeure parmi les opinions communes, sans différence à l'extérieur. Ainsi l'Eucharistie parmi le pain commun. »

Quelle parole dira le sens de cette histoire où notre imagination se perd ? « Ta Parole est une lumière pour mes pas. » La foi en Jésus Christ nous donne une clé dans l'histoire recommencée que Dieu a faite avec les hommes : le récit évangélique, histoire sans mensonge ni tromperie de Celui qui est la voie, la vérité et la vie et qui révèle le mystère caché depuis les origines.

Contempler l'histoire

L'un des traits les plus remarquables du génie de saint Ignace, c'est d'avoir proposé dans ses *Exercices spirituels* une manière simple de

contempler l'histoire dans sa profondeur en joignant les trois plans de la réalité, celle des hommes, celle de la sainte Trinité et celle de l'évangile. Et comment propose-t-il de la contempler, sinon, justement, par le regard de l'imagination, qui tient une si grande place dans sa pédagogie : voir les personnes, entendre ce qu'elles disent, considérer ce qu'elles font, pour y trouver profit et découvrir ma place dans cette histoire, « ce que je dois faire pour mieux aimer et suivre Celui qui pour moi s'est fait homme » ? Tout est dit en ce préambule d'un discours de la méthode qui sous-tend le parcours des contemplations évangéliques depuis l'Incarnation jusqu'à l'Ascension. Voir pour mieux entendre, dit Ignace. Voir la scène, s'y impliquer, pour écouter, à travers les paroles du récit, la parole que l'Esprit de Dieu transforme en motion de la volonté. On ne peut plus clairement, dès le principe, lier l'image à la parole.

Mais revenons à la première contemplation, celle de l'Incarnation, qui indique aussi la « méthode » qui relie les trois niveaux de la réalité : voir d'abord les hommes sur toute la surface du globe, les uns qui naissent, les autres qui meurent, dans la diversité des situations, des races et des cultures, comment ils sont en proie à leurs passions, sujets à un si grand aveuglement, victimes d'une violence mortelle.

Il n'est guère difficile d'évoquer ici l'immense bénéfice qu'offrent les images que le petit écran met quotidiennement sous les yeux « comme si j'étais présent ». L'œil des caméras, l'oreille des micros multiplient les nôtres, élargissent notre perception et font vibrer toute la gamme de notre sensibilité avec une puissance d'évocation qui donne une actualité saisissante aux paroles bibliques : « J'ai vu, dit le Seigneur, oui j'ai vu la misère de mon peuple. J'ai entendu ses cris. Et maintenant, je t'envoie pour libérer mon peuple » (*Ex 3,7*).

Voir ensuite les trois personnes de la sainte Trinité, comment elles regardent ce monde, et comment elles décident, en leur éternité, que le Fils se ferait homme pour sauver le genre humain. Nous voilà bien sur un autre plan, qui dépasse toute image mais que légitiment les grandes théophanies bibliques, celles de Moïse au Buisson ardent, d'Isaïe au Temple, d'Ezéchiel en son exil. Visions des mystiques chrétiens, Origène, Hildegard de Bingen, Rublev et tant d'autres, à qui, comme pour Ignace à Manrèse, Dieu ouvrit les yeux de l'entendement sur le mystère de la Trinité, de la Création et de la Rédemption. Mystère d'un amour incompréhensible, dont parle la Bible tout au long en des symboles puisés dans l'amour paternel, maternel ou conjugal le plus passionné, et qui trouve en ses images humaines une

expression qui touche notre affectivité en ses ressorts les plus intimes. « Comment elles regardent, comment elles décident », cette manière de parler emprunte sans doute ses traits à un anthropomorphisme qui doit être traversé. Mais si Ignace prend ainsi au sérieux l'imaginaire humain, c'est pour permettre à celui qui contemple de partir du point où il en est et de situer sa vision du monde dans la compassion de Dieu.

Vient alors le troisième plan de la contemplation, celui qui relie l'éternité et le temps : voir la maison de Notre Dame à Nazareth en Galilée, et comment l'Ange la salue en accomplissant son rôle de messager, et comment Marie l'accueille en son humilité. On sait avec quelle ferveur les artistes chrétiens de toutes les époques ont représenté l'Annonciation, événement si caché pourtant aux yeux des sages de ce monde. C'est qu'en Marie le oui de Dieu et le oui de la créature ne font plus qu'un. Ici commence l'histoire vraie, comme dit Ignace, en laquelle le Fils de Dieu devient fils de l'homme, assumant en sa personne toute l'humanité, et chacun en particulier : premier-né de toute création, tête du Corps, premier-né d'entre les morts. Histoire vraie, parce que le Christ est, en sa vie mortelle, la véritable image du Dieu invisible, offrant à « celui qui contemple à partir de ce fondement historique vrai » de discerner la vérité du mensonge en toute figure de ce monde. Et cette véritable image entre en notre histoire de tromperie par le consentement de Marie. C'est dire aussi, dès le commencement, que celui qui veut la contempler doit lui-même consentir à la Parole pour être illuminé par le mystère : « Celui qui fait la vérité vient à la lumière. »



Transfiguration

Ainsi la contemplation évangélique qui parcourt tous les mystères de la vie du Christ dans leur dimension humano-divine produit-elle, grâce à la lumière du Saint Esprit, une purification de l'imagination. Devant Jésus crucifié, le regard s'arrête, interdit : « Le peuple restait là et regardait..., à la vue de ce qui s'était passé, le centurion glorifiait Dieu..., et toutes les foules qui étaient accourues pour assister à ce spectacle s'en retournaient en se frappant la poitrine. Tous ses amis se tenaient à distance, ainsi que les femmes qui l'avaient accompagné depuis la Galilée, et qui regardaient cela » (Lc 23,47-49). Devant la folie de Dieu, le regard de l'homme s'arrête, se retourne, ses images de Dieu, de soi-même et du monde se recomposent, car il ne les voit plus qu'à travers la découverte d'un amour qui d'abord l'aveugle. Ainsi saint Paul, lors de sa conversion, ébloui par une grande lumière venue du ciel, resta sans voir trois jours durant. Après l'Ascension, dernier mystère « visible », les yeux du croyant s'ouvrent alors sur un autre horizon, celui d'une histoire humaine transfigurée. Ce monde que regardaient les trois personnes divines n'est plus un objet devant ses yeux : Dieu l'embrasse et l'étreint de ses deux mains, le Verbe et l'Esprit, pour l'engendrer à nouveau à sa ressemblance. Le combat du Roi est devenu son combat, et les images du monde le terrain de son discernement spirituel.

Dans le beau témoignage de sa conversion, Emmanuel de la Taille, journaliste de télévision, a bien exprimé ce changement du regard : « C'est comme si j'avais découvert la formule du monde, comme d'autres découvrent la formule de la réaction atomique ou de l'enchaînement cellulaire. J'avais découvert que Dieu m'aimait, et cela transfigurait totalement ma vision. Je venais en fait d'arriver face à un autre univers... J'avais toujours pensé Dieu dans un univers de menace, de colère, de condamnation, et j'entrevois aujourd'hui le royaume de la joie. »

Images du monde, du Dieu communauté de personnes, de Jésus en ses mystères : les trois dimensions de l'imaginaire chrétien s'éclai- rent mutuellement, s'harmonisent comme en une fugue où les thèmes musicaux se poursuivent jusqu'à l'accord final. Art de la fugue, œuvre de l'Esprit, lui qui seul « tient tout ensemble ». Sans l'Esprit, qui est l'exégète du Verbe, les images de la nature et de l'histoire demeurent énigmatiques. Elles sont plates, sans force symbolique, et le monde se trouve déchu de son pouvoir iconique. Mais avec l'Esprit,

la figure de ce monde devient épiphanique et l'aventure humaine une histoire sainte, histoire dramatique, certes, mais où la puissance de l'amour nous convoque à un partenariat divin.

Emerveillement et sens du tragique

La pédagogie de l'Eglise éduque notre regard par la contemplation du Christ, par la liturgie qui nous en fait parcourir les mystères, par l'art aussi qui élargit notre sensibilité croyante — éducation qui éveille notre imagination, la refaçonne, l'ouvre à la grâce, pour que nous puissions voir autrement.

Dans une intervention à Taizé, le métropolite Antoine Bloom disait que la prière naît de deux sources, l'émerveillement et le sens du tragique. Nous devons, expliquait-il, faire un pas qui nous porte au cœur des situations tragiques, « un pas qui ait la même qualité que le pas du Christ devenu homme une fois pour toutes, totalement solidaire de l'homme dans son péché lorsqu'il se tourne vers Dieu, totalement solidaire de Dieu lorsqu'il se tourne vers l'homme ». Les drames que l'on regarde distraitemment à travers le petit écran deviennent alors des visages, des regards qui bouleversent et qui dérangent. « J'ai vu, et maintenant je me lève, dit Dieu ! » Tel est le sens de l'intercession de l'Eglise, qui ne consiste pas à rappeler poliment à Dieu ce qu'il aurait oublié de faire, tout en passant son chemin, mais à choisir son camp, à donner au Seigneur de l'histoire la possibilité d'agir, en lui offrant notre imagination créatrice, notre intelligence et toute notre liberté pour qu'il réalise ce qu'il ne peut faire sans nous.

Sens du tragique, mais aussi émerveillement, signes par milliers, gestes de tendresse ou de courage qui suscitent l'admiration et la louange : « Je te loue, Père... » Ruusbroeck disait magnifiquement que la louange est la plus haute activité d'un cœur qui aime. Dans une société davantage encline à la revendication qu'à l'action de grâces, l'émerveillement nous guérit de cette convoitise des yeux qui ne regardent que pour prendre, et les élève peu à peu vers la source de tout bien. Devant l'insatiabilité de Moïse suppliant le Seigneur qu'il lui montre sa gloire (*Ex 33,18*), Grégoire de Nysse se demandait comment l'homme à qui tant de signes et de théophanies ont rendu Dieu manifeste peut le prier ainsi : « Ressentir cela me semble le propre d'un cœur animé d'une disposition amoureuse à l'égard de la beauté essentielle, que l'espérance ne cesse d'entraîner de la beauté qu'elle a vue à celle qui est au-delà, et qui enflamme continuellement

son désir de ce qui reste encore caché par ce qu'elle découvre sans cesse. »

Saint Paul dit que c'est lorsqu'on se tourne vers le Seigneur que le voile tombe, ce voile posé sur l'Ecriture et qui en cache le sens, posé aussi sur l'univers, cette écriture vivante que le doigt de Dieu trace sans cesse devant nos yeux. Quand le voile tombe, la foi va de l'une à l'autre, éclaire les unes par les autres, images du ciel et images de la terre, qui lui parlent toutes de cette beauté essentielle qu'elles cherchent à refléter. C'est pourquoi Jésus déclare bienheureux les cœurs purs. Mais il faut d'abord que la foi clarifie l'œil. En attendant que la vue soit mise au point, il faut ouvrir l'ouïe, elle qui fut la première porte du mensonge, et l'exercer à recevoir la vérité dans l'obéissance.

Tels sont les saints, qui ont chassé progressivement de leur cœur toute opacité interne. C'est pourquoi ils peuvent marcher comme s'ils voyaient l'invisible, et, en bons changeurs de monnaie, discerner le vrai du faux parmi toutes les images du monde. Les unes promettent le bonheur, séduisent, mais laissent le cœur vide et insatisfait. Les autres invitent à la vraie vie, et provoquent aux choix évangéliques qui donnent une joie durable. Contemplatifs dans l'action, ils traversent l'apparence des choses, ils voient la lumière du Christ briller sur la face de l'Eglise, ils pressentent en tout visage, aussi défiguré soit-il, un extraordinaire possible, et en tout événement, fût-il contraire, ce doigt divin qui, à chaque instant, esquisse les traits du Royaume qui vient.

L'ambiguïté du voir

Selon le IV^e Evangile

Yves-Marie BLANCHARD*

Il est courant de souligner le caractère symbolique de l'évangile selon saint Jean, c'est-à-dire le fait que les réalités invisibles, relevant de la foi, y sont fréquemment désignées au travers d'images concrètes, voire de métaphores, offertes à l'interprétation du lecteur. Dès lors, il n'est pas surprenant que le IV^e Evangile fasse souvent mention du « voir » non seulement pour évoquer l'activité sensible de la vue, mais plus profondément en relation avec un engagement existentiel de l'ordre de la foi. Plusieurs verbes « voir » sont en concurrence : le plus fréquent est le terme usuel « *horân* » (y compris les formes à l'aoriste sur le radical de « *ideîn* »), mais on trouve également « *blépein* », « *theôrein* » et « *theâsthai* », sans qu'il soit forcément facile de distinguer les nuances propres à chaque terme. En revanche, lorsque plusieurs de ces verbes figurent simultanément dans une péricope (exemple : la scène des deux disciples au tombeau en 20,1-10), leur conjonction établit un système, au sein duquel les différences

* Exégète, Institut catholique de Paris A publié au Cerf *Aux sources du canon, le témoignage d'Irenée* (1993) et *Des signes pour croire ? Une lecture de l'Evangile de Jean* (1995)

s'avèrent tout à fait signifiantes. De même, considérées du point de vue de l'évangile dans son entier, les multiples mentions du « voir » entretiennent de complexes relations, que nous essaierons d'éclairer dans ce bref article.

« Dieu, nul ne l'a jamais vu »

Quelle que soit l'origine du prologue du IV^e Evangile, sa position en tête du livre lui assigne la fonction de désigner un certain nombre des clés de lecture indispensables à la compréhension de l'ouvrage tout entier. Aussi faut-il accorder une particulière attention à la déclaration selon laquelle « nul homme n'a jamais vu Dieu » (1,18).

Ainsi, le IV^e Evangile ne déroge pas à la tradition biblique, méfiant à l'égard d'un « voir Dieu » qui pourrait n'être que l'expression d'une volonté de puissance, désireuse de garder une sorte de maîtrise sur les conditions de la rencontre. A l'inverse, la métaphore de la Parole honore l'initiative divine et sollicite la liberté de l'homme, en attitude d'écoute, c'est-à-dire d'accueil en vue d'une réponse à l'appel de Dieu. On sait l'interdit des images taillées, susceptibles d'entretenir l'illusion d'une forme de possession du côté de l'homme (*Dt 4,16. 23 ; 5,8*). De la même façon, l'Evangile de Jean affirme l'absolue transcendance d'un Dieu inaccessible au « regard », donc à toute connaissance sensible de la part de l'homme.

En revanche, le « Logos » ou « Verbe », parole divine inséparable de Dieu lui-même (*Jn 1,1-18*), a mission d'effectuer l'auto-communication de l'être divin, présent à l'ensemble de l'univers, selon la perspective grecque d'un « cosmos » organisé, attestant une rationalité supérieure, qualifiée de « logos ». En ce sens, une certaine visibilité de l'intelligence divine paraît disponible à travers la création ; mais là n'est pas l'essentiel. Dans la logique d'Israël, la révélation divine s'accomplit avant tout dans l'histoire, au moyen d'interventions divines, aussi persévérandes que les refus humains s'avèrent obstinés. L'histoire de la révélation ne serait qu'un immense malentendu si l'incarnation du Verbe n'était venue briser cette chaîne d'incompréhensions. Désormais, le Verbe est advenu dans la condition humaine. Non seulement il est, à ce titre, exposé à la vue, mais sa propre visibilité dévoile quelque chose du Dieu invisible : « Dieu, nul ne l'a jamais vu ; mais le Fils unique, qui est Dieu tout contre le sein du Père, lui, l'a révélé. »

« Nous avons vu sa gloire »

Si la transcendance divine exige que soit réaffirmée l'invisibilité de Dieu, l'expérience de l'incarnation du Verbe (« le Verbe est devenu chair et il a habité parmi nous ») entraîne une sorte de réhabilitation du voir. C'est bien en effet en termes de vue (« ... et nous avons vu sa gloire ») que le prologue de Jean exprime l'accueil du Verbe venu dans la chair. Mais le verbe « voir », ainsi introduit, s'accompagne d'un objet mystérieux : la « gloire ». Or, ce terme, appelé à revenir à dix-huit reprises dans l'évangile de Jean (sans compter les vingt-deux occurrences du verbe « glorifier ») non seulement n'a rien de commun avec le sens habituel (cf. les mises en garde en 5,41.44 ; 7,18 ; 8,50.54 ; 12,43), mais s'applique toujours à la relation du Père et du Fils. D'où sa multiplication à l'approche de la croix, précisément désignée comme l'heure de la gloire — c'est-à-dire la révélation réciproque du Père et du Fils, dans une fidélité et un amour mutuels, triomphant de la mort même : « Et maintenant, Père, glorifie-moi auprès de toi de la gloire que j'avais auprès de toi, avant que le monde fût » (17,5).

Or, déjà dans le prologue, la vision de la gloire, du fait de l'incarnation du Verbe, ouvre à la connaissance de la condition filiale propre à Jésus : « Nous avons vu sa gloire, gloire comme celle qu'un fils unique tient de son père. » On peut donc dire que ce qui est donné à voir en Jésus, le Verbe incarné, c'est précisément l'indissociable relation du Père et du Fils, c'est-à-dire, en langage johannique, la « gloire ». Mais ce n'est pas tout : cette gloire n'est visible que dans la mesure où un sujet voyant est habilité à la recevoir... Ce sujet croyant est alors identifié avec le « nous » de la communauté johannique (« Nous avons vu sa gloire ») en quelque sorte en position de porte-parole d'une humanité nouvelle, elle-même née à la condition filiale, « ni des sangs, ni d'un vouloir de chair, ni d'un vouloir d'homme, mais de Dieu ».

De fait, tout au long du IV^e Evangile, la mention de la gloire appelle l'engagement de croyants, mis en état de « voir » — « Si tu crois, tu verras la gloire de Dieu » (11,40), ou bien : « Isaïe dit cela, parce qu'il avait vu sa gloire » (12,41) — et, dès lors, bénéficiaires d'une révélation, sinon explicitement trinitaire, du moins centrée sur la relation du Père et du Fils : « Tout ce qui est à moi est à toi, et tout ce qui est à toi est à moi, et me voici glorifié en eux [les disciples] » (17,10). Plus concrètement, l'adhésion des disciples au mystère de la condition filiale de Jésus manifestera sa fécondité dans deux domaines : la priè-

re, dont l'exaucement contribuera à la glorification réciproque du Père et du Fils (14,13) ; la réalité d'une vie de disciple, riche de fruits apostoliques, manifestés à la gloire du Père (15,8). Ainsi la gloire est-elle bien l'objet propre d'un voir « théologal », c'est-à-dire ordonné à la révélation même de Dieu, à travers la relation aimante du Père et du Fils, tissée tout au long de la vie de Jésus et particulièrement éclatante à l'heure de la croix.

Or, ce « voir » de la foi ouvre aux disciples la voie d'une vraie connaturalité avec l'être même de Dieu — ce que les Pères de l'Eglise oseront nommer la « divinisation » : « C'est lui [le Père] qui me glorifiera, car il prendra de ce qui est à moi et vous le communiquera » (16,14). Dès lors peut être dépassée la méfiance traditionnelle à l'égard d'un « voir » entaché d'extériorité. Par leur pleine adhésion à la personne du Christ, les disciples font l'expérience d'une vivante participation à l'être même de Dieu. Jésus ne dira pas autre chose à Pierre lors du lavement des pieds : « Si je ne te lave pas, tu n'auras point part avec moi » (13,8). Tel le geste symbolique accompli lors du repas d'adieu, la métaphore du « voir » exprime la réalité vivante de la foi, selon le projet d'un évangile écrit « pour que vous croyiez et qu'en croyant vous ayez la vie en son nom » (20,31).

« Malgré tant de signes, ils ne croyaient pas »

En tant qu'ils manifestent l'être même du Dieu incarné, les actes de Jésus méritent la qualification de « signes », qui les caractérise dans le IV^e Evangile. De fait, les traditionnels récits de miracles sont réduits au nombre (symbolique ?) de sept, à commencer par les noces de Cana : « Tel fut le premier des signes que Jésus accomplit à Cana en Galilée » (2,11). La suite du verset ne laisse aucun doute sur l'appréciation positive de ce geste : « Il manifesta sa gloire et ses disciples crurent en lui. » Autrement dit, les actes de Jésus exposés à la vue suscitent — au moins dans l'entourage des proches : « les disciples » — une attitude de foi, centrée sur la reconnaissance de la « gloire », c'est-à-dire la communion du Père et du Fils, révélée à travers l'œuvre de ce dernier. A ce stade du récit, on ne peut que noter l'effet bénéfique d'un « voir » attentif aux actions de Jésus.

Toutefois, dès le deuxième signe de Cana (4,46-54) apparaît une certaine réserve quant au regard porté sur les miracles de Jésus. Tandis que le fonctionnaire royal de Capharnaüm voit sa foi exaucée par la guérison de son fils, une sévère remarque de Jésus (4,48) laisse

entendre que la curiosité des foules pourrait bien ne s'attacher qu'à l'effet spectaculaire de la guérison, réduisant ainsi la portée du signe et l'acculant à n'être qu'une sorte de prodige. De même, le geste symbolique de la multiplication des pains (6,1-15) manque son effet de signe, puisque, loin d'y voir une métaphore de l'envoyé divin, dépêché pour le salut des hommes, les foules de Capharnaüm se contentent d'un rassasiement physique sans commune mesure avec la richesse de sens proposée par l'enseignement de Jésus : « Vous me cherchez, non parce que vous avez vu des signes, mais parce que vous avez mangé des pains et que vous vous êtes rassasiés » (6,26).

Dès lors, le lecteur du IV^e Evangile est alerté sur l'ambiguïté des signes et invité à ne pas prendre pour un acte de foi authentique tout engouement plus ou moins passager, suscité par les actes de Jésus. Ainsi, le rabbin Nicodème a beau s'appuyer sur les signes accomplis par Jésus, la suite du dialogue montrera sans peine son incapacité à porter son regard au-delà d'apparences simplement matérielles (3,2-10). De même, la foi apparemment vive des foules — « Beaucoup crurent en son nom, à la vue des signes qu'il faisait » (2,23) — se trouve démentie par le jugement sans appel de Jésus : « Lui ne croyait pas en eux, parce qu'il les connaissait tous et qu'il n'avait pas besoin qu'on témoignât de l'homme ; car lui savait ce qu'il y a dans l'homme » (2,24-25). De même encore, la tentative de récupération politique du geste de multiplication des pains constraint Jésus à une fuite, qui a valeur de démentî : « Jésus, sachant qu'ils allaient venir et s'emparer de lui pour le faire roi, se retira de nouveau seul dans la montagne » (6,15). Enfin, la suite du récit montrera à l'envi qu'il ne suffit pas de « voir » des signes pour les interpréter en tant que tels, c'est-à-dire pour formuler à l'égard de Jésus un jugement qui désigne sa véritable identité et engage une adhésion de foi (6,14 ; 7,31 ; 9,16). Bien plus, le spectacle des signes renforcera l'hostilité des adversaires de Jésus et les confortera dans leur volonté de le faire périr (11,47), si bien qu'au seuil du récit de la passion l'évangéliste pourra conclure à l'inefficacité des signes : « Alors qu'il avait accompli tant de signes en leur présence, ils ne croyaient pas en lui » (12,37).

De la sorte, il apparaît clairement que le « voir » n'est pas forcément synonyme du « croire ». Il semble même que les deux termes aient tendance à s'opposer, dans la mesure où la vue d'actions exceptionnelles tend à détourner le regard du côté du spectaculaire, au détriment du sens profond des gestes de Jésus. En langage d'aujourd'hui, il serait tentant de dire que le « signifiant » occulte le « signi-

fié », pour autant que le spectateur s'attache d'abord à la matérialité du geste et à l'intérêt immédiat qui pourrait en découler pour lui ; ainsi de la multiplication des pains, réduite à n'être qu'un remède facile à l'inconfort d'une pénurie alimentaire inopinée (6,26 et la suite du discours sur le pain de vie). Dès lors se pose la question de savoir à quelle condition le « voir » peut encore acheminer au « croire », comme le suggèrent tant le prologue — « Nous avons vu sa gloire » — que la première conclusion de l'évangile : « Jésus a accompli beaucoup d'autres signes... Ceux-là ont été écrits pour que vous croyiez » (20,31). Ainsi la problématique johannique du « voir » et du « croire » n'est-elle pas aussi simple qu'il pourrait y paraître à première lecture...

« Il vit et il crut »

A l'opposé des ambiguïtés affectant le récit de la vie publique et l'évocation des « signes » accomplis par Jésus, le livret de la passion-résurrection paraît dissiper le malentendu entretenu au long des douze premiers chapitres. Le « voir » et le « croire » ne figurent plus en opposition, mais s'avèrent capables de coïncider. En ce sens, l'acte de foi du disciple bien-aimé, au matin de Pâques, s'avère exemplaire d'une vraie démarche d'adhésion croyante, au-delà des seules apparences.

Il est d'ailleurs frappant que l'identification du « voir » et du « croire », au verset 8 de la scène des deux disciples au tombeau, ne vienne qu'au terme d'un processus attestant plusieurs états ou formes du « voir ». C'est d'abord le premier regard porté par le disciple arrivé en premier : le présent du verbe « *blépein* » n'indique rien d'autre qu'un simple coup d'œil, sans insistance ni complaisance. Le disciple en question « remarque » les linges posés dans le tombeau, mais son intérêt s'arrête là ; il nous est bien dit qu'il n'entre pas. En revanche, Pierre s'empresse d'entrer dans le tombeau ; son regard s'attarde complaisamment sur les objets mortuaires (linges et suaire), dont les places respectives sont longuement décrites, avec une précision quasi clinique. Il s'agit bien d'une observation méticuleuse (présent du verbe « *theorein* »), qui achève de situer Pierre dans le registre de la mort. Entré dans le tombeau, Pierre s'empêtre dans un deuil qui reproduit la détresse de Marie de Magdala et ses pleurs, notées avec la même insistance (20,11b.13.15).

A l'inverse de cette fascination morbide, le voir du disciple paraît

détaché de tout objet concret. Il s'agit en quelque sorte d'un « voir » à l'état pur (aoriste du verbe « *horān* »), traversant la matérialité du signifiant pour s'attacher au seul signifié : en l'occurrence, la mystérieuse présence du Ressuscité, du fait même de l'absence de la dépouille du Crucifié. A l'inverse des signes, ambigus par nature, du fait de l'importance des signifiants (la guérison d'un malade, la multiplication des pains, la retour à la vie du mort Lazare...), le vide du tombeau autorise une vision libre de tout signifiant et, de ce fait, parfaitement adéquate au signifié. En langage plus trivial, on peut dire qu'au matin de Pâques il n'y a rien à voir que la béance d'un tombeau, lui-même vidé de son contenu : une telle exténuation du signifiant libère le signifié, en quelque sorte rendu à l'évidence. Pour avoir su dépasser la fixation sur les derniers lambeaux du signifiant (linges et suaire, soigneusement rangés dans le tombeau), le disciple accède à la foi, au-delà de toute apparence, sans autre support que l'engagement de son être. Dès lors, le « voir » n'oppose plus la moindre résistance au « croire », le vide du tombeau ayant en quelque sorte libéré le regard de toute curiosité simplement matérielle (le IV^e Evangile dirait « charnelle », en opposition à « spirituelle » ; cf. le dialogue de Jésus avec Nicodème, 3,6-8).

Manifeste au matin de Pâques, la conjonction du « voir » et du « croire » s'exprime déjà à l'heure de la croix. De fait, le signifiant y est presque aussi inconsistant que le tombeau vide du chapitre 20. Il s'agit du corps mort de Jésus, privé de sa vie, comme l'attestent la remise du souffle à l'instant de la mort et la double effusion d'eau et de sang sous l'effet du coup de lance porté au flanc du crucifié. Or, cette triple absence constitue le point d'appui du témoignage oculaire, fondateur de la tradition johannique : « Celui qui a vu témoigne, et son témoignage est vrai, et celui-là sait qu'il dit vrai, afin que vous aussi vous croyiez » (19,35). Autrement dit, le IV^e Evangile tout à la fois se recommande d'un témoignage oculaire et déclare hautement qu'il n'y avait alors rien d'autre à voir que l'absence de vie et la béance d'une plaie, vidée de son sang et de son eau. Paradoxe de la théologie johannique : alors que les signes s'avèrent trompeurs, en raison de leur propre richesse, l'acte de foi prend appui sur l'absence du Christ et son retrait, à l'heure de la croix aussi bien qu'au tombeau vide.

Ce paradoxe de la présence-absence, ainsi proposé comme constitutif de l'acte de foi, se trouve confirmé dans l'étrange bénédiction à Thomas : « Heureux ceux qui croient sans avoir vu ! » (20,29). Certes, il est donné suite à la requête de Thomas, exigeant de voir pour croire,

mais on peut aussi rappeler que Thomas ne voit rien d'autre que les plaies béantes du Crucifié. On aurait pu imaginer une théophanie autrement spectaculaire, en quelque sorte, pour corriger la béance du tombeau. Or, il n'en est rien : Thomas se trouve finalement dans la même situation que le disciple bien-aimé, au pied de la croix et auprès du tombeau. La seule image concrète qui puisse fonder la foi est celle du Crucifié, à l'opposé de toute démonstration spectaculaire. Seule l'absence de Celui qui a tout donné par amour autorise et suscite la foi. Telle est la logique d'une foi authentiquement pascale, au-delà de toute apparence sensible et sans autre support concret que le vide des plaies et la béance du tombeau.

Si donc le « voir » et le « croire » ne se rejoignent qu'à l'heure de la croix, l'ambiguïté constitutive des signes n'est elle-même acceptable qu'à la lumière de la croix. Ainsi, l'archétype des signes, que constitue le récit des noces de Cana, est lui-même rapporté à la croix. La parole de Jésus à sa mère (« Mon heure n'est pas encore venue ») tout à la fois ouvre le récit sur le temps de la passion et déclare l'insuffisance des signes, au cas où ils seraient réduits à eux-mêmes. Pour autant qu'ils se comportent en simples spectateurs, les contemporains de Jésus sont incapables d'entrer dans la logique des signes. Seuls les disciples, comme il est souligné en 2,11, peuvent assumer le saut de la foi, recevant les signes comme autant de manifestations de la « gloire ». Or, le titre même de disciples suppose l'expérience pascale fondatrice. C'est bien en cela que la conclusion de 20,30-31, peut reconnaître au récit des signes la capacité d'éveiller à la foi : propos contradictoire avec l'expérience de la vie publique (1-12), mais parfaitement acceptable, du moment que le récit de la passion-résurrection est venu entre-temps dépasser l'ambiguïté des signes, en désignant la croix comme l'unique clé d'interprétation de tous les actes posés par Jésus.

Depuis les affirmations contrastées du prologue (1,14.18) jusqu'aux situations apparemment opposées du Disciple et de Thomas (20,8.29), le IV^e Evangile déploie une véritable théologie du « voir », en dépendance directe du mystère de l'Incarnation. D'une part, la vie terrestre de Jésus constitue la face visible d'une réalité divine, en soi parfaitement inaccessible ; et, de ce fait, les actes de Jésus ont valeur de signes, destinés à manifester la gloire, c'est-à-dire la rela-

tion réciproque du Père et du Fils. D'autre part, le goût du spectaculaire et l'attachement aux apparences menacent toujours de détourner les signes de leur fonction propre : le risque est alors grand de récupérer les actes de Jésus et de n'y voir que des prodiges, sans autre effet que la satisfaction immédiate de leurs bénéficiaires. Seule la croix de Jésus a le pouvoir d'amener le regard à l'essentiel : l'excès même de l'amour divin, au-delà de toute représentation sensible, dans une nudité d'autant plus aveuglante que ne subsiste aucune diversion du côté de l'apparence.

Une telle tentative d'articuler le « voir » et le « croire » atteste non seulement une grande lucidité de la part de l'évangéliste, mais encore une volonté délibérée de purifier la foi de toute dérive imaginaire. Ce parti pris mérite d'être interprété en fonction des débats internes au christianisme ancien ; il pourrait, à la rigueur, passer pour un premier essai de « démythologisation », appliqué à la démarche de foi en elle-même... En ce sens, la réflexion johannique sur le « voir » paraît singulièrement adaptée à notre époque, avec son goût du spectacle et l'empreinte forcenée des médias, y compris dans la sphère des activités religieuses.

Editions SAINT-PAUL - BP 652 - 78006 Versailles Cx

Pour les célibataires chrétiens



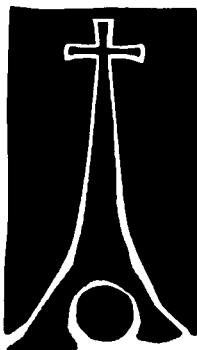
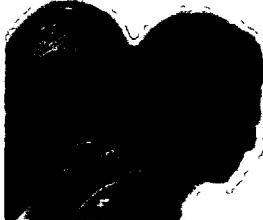
**Être ou ne pas être
... CÉLIBATAIRE**
Claire LESEGRETAIN
Enquête auprès de
sociologues, de psychologues
et de théologiens (portraits et
interviews)...
362 p. - 135 F

Surfeurs de Dieu

CATÉCHÈSES DES ÉVÈQUES
et dialogues avec les jeunes aux JMJ 97

*Les jeunes prennent
la parole dans l'Église*

180 p. - 10 ill. - 92 F



Texte

Les vastes palais de la mémoire

Saint AUGUSTIN*

Je ne doute pas, mais je suis sûr dans ma conscience, Seigneur, que je t'aime. Tu as frappé mon cœur de ton verbe et je t'ai aimé. D'ailleurs, et ciel et terre et tout ce qui est en eux, les voici de partout qui me disent de t'aimer, et ils ne cessent de le dire à tous les hommes, pour qu'ils soient sans excuse. Mais plus profondément, toi tu auras pitié de qui tu voudras avoir pitié, et tu accorderas miséricorde à qui tu voudras faire miséricorde, sans quoi c'est à des sourds que le ciel et la terre disent tes louanges. Eh bien ! qu'est-ce que j'aime quand je t'aime ? Ce n'est pas la beauté d'un corps, ni le charme d'un temps, ni l'éclat de la lumière, amical à mes yeux d'ici-bas, ni les douces mélodies des cantilènes de tout mode, ni la suave odeur des fleurs, des parfums, des aromates, ni la manne ou le miel, ni les membres accueillants aux étreintes de la chair : ce n'est pas cela que j'aime quand j'aime mon Dieu.

Et pourtant, j'aime certaine lumière et certaine voix, certain parfum et certain aliment et certaine étreinte quand j'aime mon Dieu : lumière, voix, parfum, aliment, étreinte de l'homme intérieur qui est en moi, où brille pour mon âme ce que l'espace ne saisit pas, où résonne ce que le temps rapace ne prend pas, où s'exhale un parfum que le vent ne disperse pas, où se savoure

* *Les Confessions*, X,VI,8-XVII,26 (trad. E. Tréhorel et G. Bouissou, Etudes augustiniennes, 1962, pp 153-167).

un mets que la voracité ne réduit pas, où se noue une étreinte que la satiéte ne desserre pas. C'est cela que j'aime quand j'aime mon Dieu.

Et qu'est-ce que cela ? J'ai interrogé la terre et elle a dit : « Ce n'est pas moi. » Et tout ce qui est en elle a fait le même aveu. J'ai interrogé la mer, les abîmes, les êtres vivants qui rampent. Ils ont répondu : « Nous ne sommes pas ton Dieu : cherche au-dessus de nous. » J'ai interrogé les brises qui soufflent ; et tous les espaces aériens ont dit avec ceux qui les habitent : « Anaximène se trompe : je ne suis pas Dieu. » J'ai interrogé le ciel, la lune, les étoiles : « Nous non plus, nous ne sommes pas le Dieu que tu cherches », disent-ils.

Et j'ai dit à tous les êtres qui entourent les portes de ma chair : « Dites-moi sur mon Dieu, puisque vous ne l'êtes pas, dites-moi sur lui quelque chose. » Ils se sont écriés d'une voix puissante : « *C'est lui-même qui nous a faits.* » Mon interrogation, c'était mon attention ; et leur réponse, leur beauté (...).

Je dépasserai donc encore cette force de ma nature, m'élevant par degrés jusqu'à celui qui m'a fait. Et j'arrive aux grands espaces et aux vastes palais de la mémoire, où se trouvent les trésors des innombrables images apportées par la perception de toutes sortes d'objets. Là est emmagasiné tout ce que construit aussi notre esprit, soit en agrandissant, soit en diminuant, soit en modifiant de quelque façon les objets atteints par les sens, et toute autre image déposée là et mise en réserve, qui n'est pas encore engloutie et ensevelie dans l'oubli.

Quand je suis dans ce palais, j'appelle les souvenirs pour que se présentent tous ceux que je désire. Certains s'avancent à l'instant ; certains se font chercher assez longtemps et comme arracher à des sortes d'entrepôts plus secrets ; certains arrivent par bandes qui se ruent, et, alors que c'est un autre que l'on demande et que l'on cherche, ils bondissent en plein milieu avec l'air de dire : « Peut-être que c'est nous ? » Et la main de mon cœur les chasse du visage de ma mémoire, jusqu'à ce que se dégage de l'obscurité celui que je désire et qu'il s'avance sous mes yeux au sortir de sa cachette. D'autres souvenirs se portent devant moi, sans difficulté, en files bien rangées, selon l'ordre d'appel ; ceux qui apparaissent les premiers disparaissent devant les suivants, et en disparaissant ils se mettent en réserve, prêts à reparaitre quand je le désirerai. Voilà pleinement ce qui se passe, quand je raconte quelque chose de mémoire (...).

C'est au-dedans que j'accomplis ces actes, dans la cour immense du palais de ma mémoire. Oui, là, le ciel et la terre et la mer sont à ma disposition, avec toutes les sensations que j'ai pu trouver en eux, hormis celles que j'ai oubliées. Là, je me rencontre aussi moi-même ; je me souviens de moi, de ce que j'ai fait, quand et où je l'ai fait et quelle impression j'ai ressen-

tie quand je le faisais. Là se trouve tout ce dont j'ai fait l'expérience ou que j'ai cru, et dont je me souviens. De la même abondante réserve, je tire également par ressemblance avec les choses dont j'ai fait l'expérience ou auxquelles, d'après cette expérience, j'ai cru, je tire d'autres et d'autres images, je les relie moi-même à la trame du passé, et, de là, je tisse même celle de l'avenir, actes, événements, espérances ; et je pense et repense tout cela comme si c'était du présent. « Je ferai ceci ou cela », me dis-je en moi-même, là, dans les replis immenses de mon esprit, pleins d'images de choses si nombreuses et si grandes ; et il s'ensuit ceci ou cela. « Oh ! s'il arrivait ceci ou cela ! » « Que Dieu écartera ceci ou cela ! » Voilà ce que je dis en moi-même, et, dès que je le dis, se présentent les images de tout ce que je dis, jaillissant de ce même trésor de la mémoire ; je ne dirais absolument rien de tout cela, si elles m'avaient manqué (...).

Grande est la puissance de la mémoire ! C'est je ne sais quel mystère Geffroyale, mon Dieu, que sa profonde et infinie multiplicité ! Et cela c'est l'esprit, et cela c'est moi-même ! Que suis-je donc, ô mon Dieu ? Quelle nature suis-je ? Une vie variée, multiforme, et d'une immensité puissante !

Voici ma mémoire et ses larges espaces, ses antres, ses cavernes innombrables, remplies d'innombrables espèces de choses innombrables, qui sont là, soit par images, ainsi tous les corps ; soit par présence réelle, ainsi les sciences ; soit par je ne sais quelles notions ou notations, ainsi les impressions de l'esprit ; et même si l'esprit n'éprouve plus ces impressions, la mémoire les retient, bien que ce soit dans l'esprit que se trouve tout ce qui est dans la mémoire. Je circule à travers tout cela, courant et volant de-ci de-là ; je m'enfonce même aussi loin que je puis ; et aucune limite, nulle part. Elle est si grande la puissance de la mémoire ! Elle est si grande, la puissance de la vie dans l'homme qui vit en mortel !

Que dois-je donc faire, ô toi ma vraie vie, ô mon Dieu ? Je dépasserai même cette puissance en moi qui s'appelle la mémoire ; je la dépasserai pour tendre jusqu'à toi, douce lumière ! Que me dis-tu ? Me voici montant à travers mon esprit jusqu'à toi qui demeures au-dessus de moi ; ainsi je dépasserai même cette puissance en moi qui s'appelle la mémoire, avec la volonté de t'atteindre par où on peut t'atteindre, et de m'attacher à toi par où on peut s'attacher à toi.

L'art et le regard

Jean-Marie TÉZÉ s.j.*

— *L'image, dit-on, reflète l'imaginaire d'une société. En quoi l'art peut-il aider à le comprendre ?*

Les artistes ou les poètes ne sont pas des voyants ou des prophètes qui auraient reçu le don mystérieux de prédire l'avenir, ainsi que l'a prétendu toute une littérature romantique. « L'artiste n'augure pas l'avenir », dit fort bien, à la manière d'une devise, Alain Roger, « il l'inaugure. » Il l'inaugure, c'est-à-dire qu'il commence à mettre en œuvre le regard, l'écoute et toute une manière de sentir et d'appréhender le monde d'une époque. « L'art est un miroir qui avance, comme une montre parfois » (Kafka). L'artiste (qu'on pense à Monet, à Van Gogh, à Cézanne) est celui qui incite ses contemporains — et cela prend souvent du temps — à voir autrement, à informer, au sens le plus fort du mot, le futur. A propos de l'œuvre d'art, le philosophe Heidegger parle très justement d'« emprise », c'est-à-dire d'« une avan-

* Sculpteur, spécialiste de l'histoire de l'art (Centre Sèvres, Paris) Nous l'avons interrogé sur la façon dont l'art contemporain exprime, en l'anticipant, une nouvelle vision des choses, et sur le rapport de cette vision à la foi chrétienne. Il a publié *Théophanies du Christ* (Desclée, 1988) et *Au cœur de la violence, Jérôme Bosch* (Mame, 1998) Cf aussi son article « Images de l'art, théophanies du Christ » (*Croire aujourd'hui*, n° 55, 15 septembre 1998, pp. 25-29).

ce dans laquelle tout à venir, encore que voilé, se trouve déjà devancé ».

— *Comment la peinture instaure-t-elle une vision nouvelle au tournant du XX^e siècle ?*

Je dirais d'abord par le « sensorialisme », pour ne pas avoir à dire « sensualisme » qui a toujours une connotation morale. Avec Monet, l'impressionnisme remonte dans la sensation autant qu'il est possible. Donc, plus de moralisme, qu'il y avait encore chez Greuze ou chez Daumier. Plus de passion, plus de romantisme, plus de raison, plus de ces cadres rationnels a priori dans lesquels on enfermait toute image (perspective, clair-obscur...). On quitte le système de la représentation qui marqua une grande époque de la raison, où il y avait une opposition du sujet-objet très nette. Monet disait : « Plus je vais, et plus je regrette le peu que je sais. C'est là ce qui me gêne le plus. Laisser l'œil vivre sa vie. L'œil et une main, et de l'un à l'autre aucun intermédiaire. » La sensation étant explosive, on a beaucoup de peine à l'enfermer. Dès qu'on l'enferme, elle devient une perception. J'ouvre la fenêtre, je vois une grande tache bleue. Tout à coup, je dis : « C'est la mer », et je la referme dans les contours du mot. A ce moment-là, ce n'est plus une sensation, c'est une perception. La perception permet de dessiner les choses en les détachant des autres. Elle circonscrit l'objet. De là la notion de forme, que vont détruire les impressionnistes.

Voilà une première source de non-figuration : l'objet flou, bougé, la forme ouverte, éclatée, qu'on trouve chez les impressionnistes et chez Cézanne. Et, en même temps, puisqu'ils s'aperçoivent que l'on peut exprimer la lumière non pas par l'opposition du clair et de l'obscur, mais par la couleur pure, on va trouver une prédominance de la couleur pure sur le dessin. Chez Dufy, par exemple, la couleur n'est pas enfermée dans le dessin, elle est un peu décalée. En voyant sur le port du Havre une enfant vêtue d'une petite robe rouge, il avait remarqué qu'il voyait le rouge se déplacer avant la forme de l'enfant. Il disait — je ne sais pas si les psychologues ont conforté cette position — que la perception de la couleur anticipait la perception des formes. A la fin du XIX^e siècle, les peintres ont donc découvert la couleur comme lumière, la pure énergie lumineuse.

— *Comment caractériser le changement de regard entre la peinture classique et la peinture moderne ?*

La peinture classique se situe principalement entre la forme et la représentation. La peinture moderne se déplace entre forces et formes : on remonte aux forces qui ont engendré une forme. Soulages, par exemple, badigeonne sa toile à grands coups de pinceau, ce qui donne une impression d'énergie étonnante. La recherche de la sensation, de la couleur, de l'énergie, tout cela va dans le même sens : détruire la figure.

Les impressionnistes ont ainsi découvert ce qu'on appelle le « mélange optique ». Ils se sont aperçus que lorsqu'ils mélangeaient des couleurs sur la palette, celles-ci se ternissaient. Pour avoir un violet, on mélange un bleu et un rouge, mais le violet obtenu est beaucoup moins fort que le bleu et le rouge juxtaposés. Si on ne mélange pas, on n'a que des couleurs fortes. Or ils voulaient des nuances, comme Renoir par exemple. Alors, ils se sont dit : « Eh bien, on va juxtaposer. On va mettre un point rouge et à côté un point bleu, et notre œil va faire la synthèse. » Autrement dit, la lumière de chaque couleur n'étant pas mélangée sur la palette, elle arrive pure jusqu'à notre rétine, sur laquelle elle se mélange. Voilà ce qu'on appelle le « mélange optique ». L'intéressant, c'est que, même inconsciemment, on met à contribution le spectateur : c'est lui qui fait la synthèse. On trouve cela dans toute la modernité : de plus en plus, on ne termine pas les formes pour que le spectateur participe à la genèse de l'œuvre.

René Huyghe disait qu'au fond l'impressionnisme était la poursuite de la pure énergie lumineuse. (On voit là — parce que « l'énergie est sans figure », dit Bachelard — une première source non pas de l'abstraction, mais de ce que je préfère appeler la non-figuration.) Les impressionnistes ont découvert la lumière comme vibration avant même que les physiciens l'aient théorisée. La première exposition des impressionnistes chez Durand-Ruel se tint en 1873. Quand on voit, à côté d'un tableau classique, un tableau impressionniste, on a le sentiment que celui-ci ouvre la fenêtre. Avant, on regardait un tableau à l'intérieur d'une pièce plus ou moins sombre, comme chez Rembrandt ou Caravage, qui sont des peintres du clair-obscur. Vermeer avait déjà pratiqué cette touche divisée, mais en la résitant dans un cadre classique. Mais l'impressionnisme est vraiment une fenêtre ouverte sur la nature. Ce n'est pas du tout une lumière-éclairage, c'est une image solaire, diffuse, où il n'y a pas de foyer.

Autre trait : l'importance du rythme, que l'on voit arriver en force avec Van Gogh et Monet, et qui a triomphé avec Picasso et ses

Demoiselles d'Avignon en 1907, comme, en musique, avec Strawinsky et son *Sacre du printemps* en 1913. Prédominance du rythme, c'est-à-dire du discontinu. Or, en 1907, on est en pleine période bergsonienne, où la pensée, du moins en France, met l'accent sur la durée, le continu. C'est seulement en 1930 que Bachelard montrera l'importance du discontinu dans toute la science moderne.

Voyez le cinéma : vous percevez une vingtaine d'images à la seconde : c'est votre œil qui synthétise. De même que c'était l'œil qui synthétisait les couleurs, qui les mélangeait, là c'est l'œil qui mélange les images pour faire du mouvement. Les peintres (Derain, Picasso...), dès le début du siècle, étaient des collectionneurs d'art noir, africain. On le comprend, car cet art, que ce soit en musique ou en sculpture, est avant tout *rythme*. Le rythme est l'élément le plus dynamique parmi les moyens d'expression, il est très énergétique.

A la notion d'énergie et de rythme s'ajoute, au XX^e siècle, la notion de vitesse. Par exemple, *Les courses à Longchamp* de Manet : on a l'impression qu'elles sont prises au centième de seconde : chevaux et personnages sont déformés exactement comme par un appareil de photo, avec le rush final et les formes qui s'aplatisse, s'étirent, etc. Un mouvement italien, qu'on appellera « futuriste », essaiera par une succession d'images (où l'on voit l'influence du cinéma) d'exprimer le mouvement. Delaunay aussi.

Chez les primitifs flamands ou italiens, on cachait la facture, c'est-à-dire la trace de la main, du pinceau qui dépose la couleur, ce qu'on appelle la « touche ». Mais déjà chez des classiques comme Vélasquez, surtout dans des détails comme la dentelle d'une manche, ou bien chez Franz Hals, on trouve déjà la touche spontanée où l'on sent, dans la couleur déposée, l'impulsion corporelle. On retrouve là encore la notion de force. Non plus la force cosmique mais psychique. Dans l'art chinois, par exemple, parce qu'il est écriture, langue à pictogrammes, il y a toujours ce sens de l'impulsion.

— *On passe, dites-vous, de la force cosmique à l'énergie psychique...*

Avec Freud, il y a eu une révélation de l'énergie psychique, et par conséquent de l'inconscient. Le surréalisme, dans son exploration de l'inconscient, va s'intéresser beaucoup à l'écriture automatique. Si Racine pouvait dire : « Mon plan est fait, donc ma tragédie est faite », le surréaliste, lui, jette brutalement des idées, et même du sensible, des sensations de mots. Les peintres surréalistes, en Europe, vont plutôt privilégier les rapprochements d'images insolites (Dali, Max

Ernst, etc.), tandis que l'écriture automatique va surtout se développer au Etats-Unis. Et on le comprend, parce que l'action y est une valeur suprême (d'ailleurs, le nom de cette école est « *action painting* ») : on invente en agissant. L'on voit un Pollock ne plus peindre sur un chevalet, mais mettre sa toile à plat. Il perce une boîte de conserves, il y met sa couleur, et se promène dans sa toile. Il y a là toutes les traces non seulement de sa main mais de son corps qui bouge. C'est ce qu'on appelle l'Ecole du Pacifique (Pollock, Vols, etc.), qui reviendra un peu en Europe par Matthieu, et qu'on appelle maintenant l'*« abstraction lyrique »* : Soulages, Debré, presque tous les peintres opposés à l'abstraction géométrique de ceux qui cherchent des formes pures comme Vasarely.

C'a été formalisé par le sémiologue américain Pierce, qui distingue notamment deux choses : l'icône et l'indice. Il oppose l'icône, c'est-à-dire l'image en tant qu'elle représente quelque chose, donc débouche sur le monde extérieur, à l'indice, qui, au contraire, débouche sur le monde intérieur, parce qu'il est la trace de ma main, mon empreinte. On le retrouve d'une manière populaire dans le tag.

Un autre aspect, qui me semble encore plus important par rapport aux siècles passés, c'est le déplacement de la prise de vue. Dans une peinture classique, le sujet regardant se place en face du spectacle. C'est pour ainsi dire le sujet-roi, central, qui ne bouge pas, comme le pape sur son trône. Toute la perspective se centre sur lui. On trouve cela aussi bien dans la philosophie des grands rationalistes, de saint Thomas à Hegel, que dans la représentation de la Renaissance. Avec les impressionnistes, on va désaxer ce point de vue, et faire bouger le spectateur, c'est-à-dire qu'on va inventer des angles de vue et des cadrages. Par exemple, *Le balcon* (1880) de Caillebotte représente la grille d'une fenêtre, une espèce de rambarde pour empêcher de tomber dans le vide. On est à l'intérieur, et, à travers cette grille décorative, on voit une rue en plongée. Le premier qui a utilisé ces angles de vue insolites, c'est Degas. Par exemple, dans *Miss Doma au cirque d'Ornano*, il montre une femme qui fait de la corde, qui monte pour faire de la voltige, et il la montre de dessous. Une chose plus étonnante encore, c'est *La chanteuse au gant noir*, vue complètement de dessous, jusqu'à apercevoir son palais à travers la bouche... Dans *Le théâtre*, il représente une scène de théâtre vue obliquement, de la loge d'une spectatrice avec son éventail. Ici, en plus, il y a la vision rapprochée et la vision éloignée : l'objet principal, c'est l'éventail.

Sur le même objet, on aura cinq ou six regards différents. Cela commence avec Cézanne, avec une coupe de fruits. Dans le cubisme, un pichet, par exemple, est vu de dessous, de face et des deux côtés: C'est la fin du sujet-roi. On découvre que l'objectivité ne peut pas venir d'un seul point de vue mais de plusieurs. On retrouve cela dans le journalisme. Il y a cinquante ans, il suffisait de trouver une agence sérieuse, et l'on s'y fiait. Maintenant, on multiplie les sources d'information pour avoir la vue la plus complète. Aucune source n'arrive à l'objectivité.

— *Cette sorte de volonté iconoclaste de détruire les figures pour retrouver les sensations pures, remonter aux énergies, ne se retrouve-t-elle pas aussi dans certaines démarches spirituelles contemporaines ?*

Oui, c'est un mouvement que l'on retrouve dans beaucoup de spiritualités, et qui consiste à passer au-delà de toute religion instituée pour exprimer une intuition mystique, la recherche d'une expérience personnelle, très profonde, de sa propre psyché. Je crois que tout l'art non figuratif exprime une religiosité assez vague qui est celle du Dieu cosmique. Le christianisme, en tant qu'il est religion du Dieu incarné, du Dieu venu dans l'histoire, ne peut se raconter que si l'on a des figures. La figuration me semble une des notes distinguant l'art chrétien de l'art cosmique qui peut convenir à d'autres religions. C'est pour cela que l'on constate aujourd'hui, par réaction, un retour aux images du passé, et, entre autres, aux icônes. C'est un besoin religieux, un besoin de figurer.

Je vais de temps en temps à Saint-Séverin, et, comme je suis familier de la peinture moderne, je prie devant ces vitraux de Bazaine. Il y a des bleus, on peut penser à l'eau, au baptême ; les orangés, les rouges, font penser à l'Esprit Saint. Tout l'élémentaire qu'il y a dans la sacramentaire, c'est-à-dire l'eau, le feu, le souffle, peut me convenir, parce que j'ai une culture religieuse suffisamment forte et une mémoire de la Bible : « Que celui qui a soif vienne à moi et qu'il boive ! » Mais les vitraux de Bazaine ne sont chrétiens que parce qu'ils sont dans une église. On les mettrait dans une gare, un opéra ou une galerie, personne ne penserait aux sacrements chrétiens.

— *N'y a-t-il pas pourtant, dans la culture contemporaine, quelque chose de très traditionnel : le besoin de voir des images, d'entendre raconter une histoire ?*

Je crois qu'on traverse une crise. On a passé au crible tous les

systèmes de la représentation du XIII^e au XIX^e siècle, mais je pense qu'on ne peut pas se passer de représentation. Pour le moment, il y a simplement dans l'art une sorte de révolte contre un alourdissement de la représentation telle qu'on la trouve dans l'art un peu pompier du XIX^e siècle. Il faut donc attendre qu'on revienne à plus de calme.

— *Si le chrétien, pour chercher Dieu dans le monde, ne peut plus guère se servir de ses yeux, n'est-il pas alors renvoyé à ses oreilles, d'après la tradition biblique selon laquelle c'est par l'écoute de la parole que l'on parvient à une vision de Dieu ?*

Pour que se révèle la parole de Dieu, il a fallu une manifestation sensible et cosmique, c'est-à-dire des éclairs, de la foudre, une montagne, et que l'homme se dise : « Ce que j'entends, cela vient d'en haut. » Job qui souffre ne se laisse pas raisonner par des paroles : Dieu lui montre la beauté du monde, jusqu'à Léviathan et Béhémoth. La beauté du monde, pour quelqu'un qui souffre, cela le désangoisse et le fait sortir de son trou. Il dira à la fin : « Jusqu'ici, j'avais entendu parler de toi ; maintenant je t'ai vu. » Il y a une manifestation cosmique au début de la Révélation, et une autre charnelle à la fin, quand le Christ, Verbe de Vie, est entendu, vu, touché. La manifestation du Christ est aussi de l'ordre du voir, des sens. Il faut se méfier de cette position qui met la parole au-dessus du voir. Jean-Louis Chrétien montre que la beauté visuelle peut être parole dans *L'effroi de la beauté*. J'ai toujours ressenti la beauté comme effroi, dit Simone Weil : « Une joie qui à force d'être pure et sans mélange fait mal. » Parce qu'il y a effroi, on se sent interpellé. Et si l'on est interpellé, c'est que la beauté vous parle... Dieu ne se révèle pas par sa seule parole. Ce qui est nouveau dans le christianisme, c'est qu'il n'y a plus de manifestation cosmique : c'est dans l'humilité de la chair que la Parole se révèle.

— « *Rester au sommet de la vague* » est une de vos expressions favorites...

Oui, je pense au surfeur qui se place sur le sommet de la vague, et dont tout l'effort est de rester sur ce sommet sans retomber. La vague, c'est la dynamique de l'image qui vous pousse, vous sort de vous-même. Quand je regarde un lever ou un coucher de soleil, j'ai toujours une émotion très forte. Alors, je pense à la parole de saint Pierre : « Vous avez bien raison de regarder l'Ecriture comme une lampe qui brille dans l'obscurité, jusqu'au moment où le jour se lève et que l'étoile du matin se lève en vos coeurs. » C'est le Christ lui-

même qui se lève dans mon cœur, au-dessus de toutes choses. La foi, elle aussi, a besoin d'images fortes, symboliques, qui donnent à la Parole révélée sa puissance d'évocation...

— *Peut-on espérer aujourd'hui le retour à un art chrétien qui ne soit pas la reproduction du passé ?*

Toute peinture, même non figurative, peut exprimer le sacré, dès qu'elle atteint un certain niveau de qualité et de sincérité ; mais pour que ce sacré devienne chrétien, il faut en plus qu'elle puisse rendre compte de l'histoire, des événements du salut, tout en étant une expression créative et contemporaine. Dans notre XX^e siècle, d'une manière bien différente, Rouault et Chagall y sont parvenus. Mais quand il s'agit de l'art chrétien, puisque telle est la question, un renouveau est beaucoup plus problématique, car le « sacré n'implique pas seulement un absolu, écrit Malraux qui s'y connaissait en la matière, il implique que la vie de la société dans laquelle il paraît soit orientée vers cet absolu ». Le moins que l'on puisse dire est que nous en sommes loin.

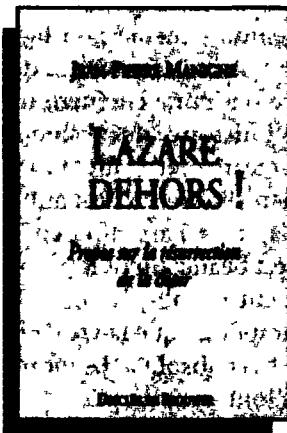
(*Propos recueillis par Claude Flipo et Yves Roullièvre*)

Michel Quesnel



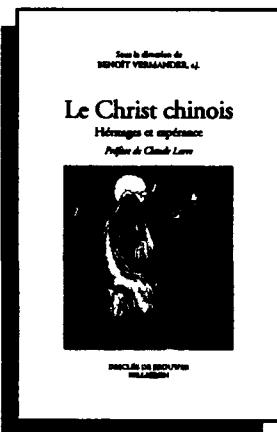
144 p. • 86 F.

Jean-Pierre Manigne



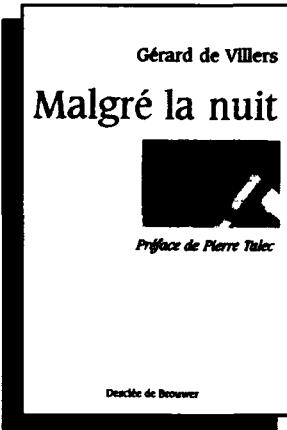
144 p. • 98 F.

Sous la direction de
Benoît
Vermander, s.j.
Préface de Claude Larre



256 p. • 155 F.

Gérard de Villers



160 p. + 8 h.t. • 98 F.

Desclée de Brouwer

La lampe et la voix

Benoît VERMANDER S.J.

Trois occurrences, toutes survenues en 1997, ont été à l'origine de ce texte. Ce mois-ci, je faisais un colloque à Chine continentale, puis je me rendais à Chengdu pour y poursuivre des recherches sur une minorité tibétaine, Philippe Charrière, s.j., présent à Pékin, me parlait de *Le voir et la voix* (Cerf, 1997), qui m'accompagnait durant mon voyage au Sichuan. Le titre qui suit se situe à la croisée de ces diverses rencontres. L'expérience est bien entendu concevable à la traîne, mais elle apporte beaucoup à la lecture de Raymond Court.

Un homme gravement malade, assis dans les d'Ermei, évoqua l'une de ces autres mélodies chinoises ou comme chinoises accrochées au ciel. Il s'assit et ouvrit son sac, en sortit une flûte. Les sons se mêlèrent aux sons des autres. La flûte de l'homme interpellait la flûte de la terre et leur double écho réveillait le mystère de la flûte du ciel.

* Institut Ricci de Taipei (Taiwan). A diriger ce travail collectif, il prévoit de paraître chez Desclée de Brouwer dans la collection « Christus » : *Le Christ chinois. Héritages et espérance*.

Dans un musée d'Europe, les couleurs de nuit d'un autoportrait de Rembrandt rendent le silence plus profond encore. La lumière secrète du tableau est-elle concentrée sur le visage du peintre ou n'est-ce pas plutôt de ce visage même qu'émane une lumière qui se projette sur le silence ambiant ? Une telle peinture, dit Paul Claudel, s'écoute plus qu'elle ne se regarde.

Li Keran baigne les eaux tumultueuses d'une lumière un peu orangée. Dans l'étroit et profond défilé, les pousseurs de bois progressent périlleusement. La lumière éclaire le drame qui se joue au bas du tableau. Sur les hauteurs, des pins majestueux témoignent que l'éternité est la source et le juge de nos tumultes passagers.

La lumière bleue et rouge émanant des vitraux transforme l'église en un cœur — un cœur à la fois replié sur le mystère qui le fait vivre et communiquant de tous ses vaisseaux avec le corps de l'univers. C'est là le miracle de l'union de la pierre et du verre. Au profond de ce cœur résonnent les innombrables voix de l'orgue, parfois impérieuses et aiguës comme des oiseaux de crépuscule, parfois sourdes et douces comme la source que l'on pressent sous le rocher. La flûte de la terre, la flûte des hommes, la flûte du ciel émettent une note tout à la fois triple et unique.

Ce sont là quatre exemples d'une expérience indissociablement artistique et spirituelle, quatre exemples qui unissent le regard et la voix, la musique et la peinture, l'art de la Chine et celui de l'Occident. Chacun des modes artistiques évoqués ici ressortit à une technique et une tradition qui lui sont spécifiques. La connaissance et l'appréciation de ces techniques et de ces traditions forment ce que l'on appelle la culture. Le goût propre d'une culture provient des spécificités développées par le peuple qui en est dépositaire tout au long de son histoire. Ces spécificités sont un bien précieux. Elles sont comme le reflet humain de la diversité de la nature, des végétaux, des minéraux ou des climats. Mais, pour que ces spécificités puissent développer leur luxuriance, elles doivent s'enraciner dans une expérience existentielle qui déborde les religions, les langues, les techniques. Toute œuvre d'art est, dans sa spécificité même, la trace d'une quête spirituelle au travers de laquelle s'expriment la nature et la vocation de l'homme.

C'est donc sur la quête spirituelle dont témoigne toute véritable œuvre d'art que je voudrais m'arrêter ici. Je ne veux ni ne peux le faire de façon trop systématique. Je le ferai depuis mon expérience propre,

celle d'un Français qui pratique la peinture et la calligraphie chinoise et qui, depuis son enfance, baigne dans la musique occidentale inspiration et réconfort. On peut imaginer d'autres combinaisons. On peut trouver par exemple un Chinois fasciné à la fois par la peinture à huile occidentale et la musique chinoise classique... Quoi qu'il en soit, le dialogue, tel que je l'entends entre peinture chinoise et musique occidentale m'inspire une lanterne qui guidera la suite de ma réflexion : l'œuvre d'art n'est rien si la rencontre n'a pas lieu. Et pas n'importe laquelle, mais celle de la voix.

Que veux-je dire par « sociale » dans les termes de lampe et de voix ? Dans l'acte de la contemplation ou de l'écoute, nous recevons l'œuvre d'art comme une lampe, qui éclaire quelque peu notre monde intérieur. Mais l'on peut dire aussi bien que nous l'accueillons comme une voix qui nous parle dans la nuit. Je dis bien : comme une voix, non pas seulement comme un son. Dans la voix, le son a pris forme, intention, corps. Et je dis : comme une lampe, pas seulement comme une lumière. La lampe, c'est la lumière apprivoisée, c'est la lumière que l'on habite et projette — la lampe, c'est la lumière qui a pris forme, intention, corps.

— Dire que l'œuvre d'art est la lampe de la voix, c'est donc dire deux choses. La première : l'œuvre d'art, quel que soit son médium, nous fait tout à la fois voir et entendre, éveille l'ensemble de nos sens, l'ensemble de notre corps, à un monde qui dépasse notre corps, celui de l'univers entier. Une œuvre d'art éveille l'ensemble de nos sens et les rassemble dans un souffle unique, dans une respiration, un rythme.

L'expression « lampe de la voix » revêt une seconde signification : en nous éveillant à notre monde intérieur, l'œuvre d'art se présente à nous comme un corps, et même, de façon plus précise, comme le corps d'autrui. L'œuvre d'art, créée par un autre que moi, m'atteint, me blesse, elle me révèle que je ne me connais moi-même que par la médiation d'autrui. Le corps de l'œuvre d'art donne à ma souffrance, à mon plaisir, à mon désir, une dimension inattendue. Lorsque je dresse l'oreille, lorsque j'ouvre les yeux devant l'appel que m'adresse la lampe de la voix d'autrui, quelque chose dedans moi s'éveille qui m'est plus intérieur que moi. L'œuvre d'art est l'une des façons par lesquelles autrui m'appelle à devenir moi-même. Et, si je me mets moi-même à créer, j'interviens directement dans ce dialogue au travers duquel autrui et moi-même approfondissons sans cesse l'unique et le commun en nous.

En se présentant comme une lampe et une voix, l'œuvre d'art se

rencontre donc identiquement comme un corps, une chair. Lorsque je la fais mienne, elle devient la chair même du monde intérieur que je découvre en moi. Dans cet acte d'appropriation, je ne regarde plus un tableau. Je vois le monde avec le tableau. Je n'écoute plus une musique. J'entends l'univers au travers de la musique. C'est que le tableau n'est pas d'abord une chose à regarder. C'est un regard. Et, avant que d'être une chose à écouter, la musique est née d'une écoute. L'appel que m'adresse autrui, c'est de le rejoindre en ce regard et cette écoute originels.

On peut aller plus loin encore : lorsque tous les sens communiquent et fusionnent dans une respiration commune, quand la lumière se fait voix et que la voix se fait lumière, j'entends la musique du monde au travers du tableau, je communie par la musique aux formes et aux couleurs de l'univers.

En nous parlant de la naissance du monde, le *Livre de la Genèse* nous ouvre à une compréhension plus intime de la naissance de l'œuvre d'art, et de sa renaissance au cœur de toute personne qui la reçoit, la regarde, l'écoute avec attention, amour et humilité. « Dieu dit : " Que la lumière soit ! " Et la lumière fut. » L'artiste relie pareillement le miracle de la voix et le miracle de la lumière. Avec la lampe de son cœur, il fait surgir de la lumière. Il y a quelque temps, j'ai ressenti de manière particulière ce qu'est le miracle de l'apparition de la lumière. Depuis plusieurs jours, une phrase de Cézanne tournait dans ma tête : « Les couleurs sont l'expression de la profondeur de la nature. Elles montent des racines du monde. » Les couleurs montent des racines du monde... Je sentais qu'il y avait là davantage qu'une formule poétique, qu'il y avait dans cette expression une vérité profonde que je ne saisissais que partiellement. J'étais à ce moment-là dans le district de Liangshan, au sud-ouest de la province du Sichuan, avec des amis yi — l'une des minorités ethniques de la Chine. J'aime profondément cette région, et je m'y rends souvent. C'était l'époque de l'année nouvelle yi, fin novembre. Nous sommes entrés dans la maison de l'oncle d'un ami. C'était vers midi, mais les maisons yi, bâties en bois et en terre séchée, n'ont pas de fenêtres, seulement quelques rares ouvertures aménagées dans la charpente. Cette maison-ci était particulièrement obscure. Comme c'est la coutume pour l'hôte, j'étais assis tout à côté du foyer, creusé à même le sol. On activa le feu, et il se mit à faire très chaud et très brillant, les flammes s'agitaient et bruissaient en entremêlant le bleu, le jaune, le vert, le

rouge. Ce qui me frappait alors, c'est que ce feu prenait sa source dans les noires profondeurs du sol, et qu'il en faisait sortir toutes les couleurs. Dans le bois il brûlait, les couleurs étaient littéralement des racines du monde. Bientôt, les mots de nos échanges étaient comme des tiges vénus encore accroître la force du feu brûlant. Au-dehors, le jour était clair, les couleurs foisonnaient. Cette clarté était-elle seulement extérieure ? N'émanait-elle pas d'un feu intérieur et secoué par les couleurs sortaient de l'âme même du monde habité par l'homme, et c'est cette origine-là que les couleurs de mes peintures devaient également révéler. Pareillement, les sons de la flûte de Boissey ou de l'orgue d'une église de France ont leur source première et leur évocation ultime dans le silence au sein duquel une voix, d'un seul coup, éclate de la lumière.

A se laisser guider par le frêle clignotement de la lampe de la voix, le cœur s'ouvre à l'habité par l'infini du temps et par la profusion de ses couleurs. C'est que la majesté de la Créeuse aime à se rassembler, se concentrer en des choses humbles et petites — quelques notes de papier emportées par le vent, quelques centimètres de papier où une partie par jeu a laissé des trous et des fentes, un cœur où une seule paroi engendre un matin la lumière, et tout là comme les étincelles, les essentiments de l'aurore dans votre cœur, le regard, l'oreille, se communiquent l'un l'autre leur secouer qu'eux-mêmes puissent porter jusqu'au jour Cela qui contiennent les engendres.

Image et icône

Une purification du regard

Claude-Henri ROCQUET*

Qu'est-ce qu'une *image divine* ? Qu'est-ce qu'une icône ? Et dans quelle mesure est-il possible de parler d'icône occidentale ? Quel secours ou quel bienfait attendre de l'image — ou de l'icône — sur le chemin de la vie intérieure : dans la liturgie et la prière, la contemplation, la méditation ?

Il est nécessaire de prendre beaucoup de champ pour tenter de répondre à ces questions. Et si l'essence de l'icône peut éclairer notre intelligence de l'image, mieux vaut sans doute, aujourd'hui, et dans un premier temps, s'acheminer vers elle par la voie anthropologique plutôt que par la voie théologique. De même que l'icône, première image chrétienne, a pris forme de l'art profane et païen, de même c'est en la situant dans la condition ordinaire de l'homme, dans la nature humaine, que nous pouvons en saisir le caractère essentiel.

* Ecrivain, poète et dramaturge, il a également publié plusieurs essais d'esthétique, dont, chez Mame Bruegel, *la ferveur des hivers* (1993) et *Jérôme Bosch et l'étoile des mages* (1995), mais aussi, plus récemment, des récits et méditations chez Desclée de Brouwer. *Petite vie de saint Martin* (1996), *Les cahiers du déluge* (1997), *Ruysbroeck l'admirable* (1998)...

La représentation et l'Incarnation

La représentation est au cœur de l'homme. L'invisible est au cœur de la représentation. L'Incarnation est au cœur de l'histoire de l'art occidental, et universelle, depuis le Christ.

La capacité de représenter n'est pas une espèce de luxe donné à l'espèce humaine, et comme un accident, heureux ou malheureux, ajouté à sa condition : elle est consubstantielle à notre humanité. Elle est fondatrice, essentielle. C'est parce qu'il est un être doué d'une capacité de signes et d'images, de parole, d'écriture, que l'homme se distingue de tous les vivants. Sans la représentation, ni l'espace ni le temps n'auraient pour l'homme d'existence.

En Jésus Christ, Dieu prend corps et visage, et l'éternel entre dans l'histoire. L'incarnation de Dieu est l'événement décisif de l'histoire humaine. Par la foi que nous avons en l'Incarnation, toute la condition de l'homme se trouve changée à nos yeux ou, si l'on préfère le dire ainsi, se révèle mystérieusement dans sa vraie lumière, son essence. C'est tout l'héritage humain, et toute l'Ecriture, récits et prophéties, psaumes, qui se trouvent éclairés et transfigurés, expliqués, par l'avènement de Dieu dans notre condition et notre histoire. Tout change si, voyant le Fils, nous voyons le Père et si, voyant tout homme, notre prochain, et nous voyant nous-même, nous voyons le Fils. Et tout ce qui succède à sa venue parmi nous est scellé par elle jusqu'à la fin du temps. Telle est la foi chrétienne. Tout, de l'économie à la politique, de la morale au savoir, de la philosophie à l'art.

« Comment faire une image de l'Invisible ? demande saint Jean Damascène. Comment représenter les traits de ce qui n'est à nul autre pareil ? Comment représenter ce qui n'a quantité ni grandeur ni limites ? Quelle forme assigner à ce qui est sans forme ? Que fait-on ainsi du mystère ?

Si tu as compris que l'Incorporel s'est fait homme pour toi, alors, c'est évident, tu peux exécuter son image humaine. Puisque l'Invisible est devenu visible en devenant chair, tu peux exécuter l'image de Celui qu'on a vu.

Puisque celui qui n'a ni corps ni forme ni quantité ni qualité, qui dépasse toute grandeur par l'excellence de sa nature ; oui, puisqu'il a pris la condition d'esclave, lui qui est de nature divine ; puisqu'il s'est réduit à la quantité et à la qualité et qu'il s'est revêtu des traits humains ; grave donc sur le bois et présente à la contemplation Celui qui a voulu devenir visible. »

Le Christ n'a rien écrit, et aucun de ceux qui ont transcrit ses paroles et noté ses actes, ses gestes, n'a dessiné ni peint son visage, ne

l'a même décrit par des mots. Personne, un peu plus tard, ne l'a représenté de mémoire. Pourquoi ne pouvons-nous pas imaginer certainement le corps et le visage de Dieu ? Et pourquoi les plus proches du Christ, après la Résurrection, dont nul ne fut témoin, ne le reconnaissent-ils pas ? Ils ne le reconnaissent ni dans le jardin du sépulcre, ni sur la route d'Emmaüs, ni pêchant sur le lac, ou plutôt le reconnaissent autrement qu'à l'ordinaire. Le reconnaissent à sa voix, à sa parole, au geste qui partage et bénit le pain. A la parole entendue sur la route et qui leur brûlait le cœur : ils s'en souviennent. Oui, pourquoi cette absence d'un portrait du Christ ? Est-ce parce que le portrait de Dieu serait une idole ? C'est que Dieu a pour visage tout visage humain. Et le visage invisible de l'homme, son visage intérieur.

Mais le désir de voir le visage de Dieu est en nous profond. Le désir de voir le visage du Christ comme une foule jadis, un peuple, et quelques-uns chaque jour, le virent, de l'aube à la nuit, d'une saison à l'autre, à l'ombre des maisons et dans la lumière de midi. « Seigneur ! montre-moi ton visage. » C'est le désir de l'amour.

Désir ancien de voir le visage du Christ. C'est ce que signifie le linge du roi d'Edesse¹ et le voile de Véronique ou le suaire de Turin. D'une autre façon, c'est ce qu'indique le thème de Luc, peintre de la Mère de Dieu, et premier iconographe en même temps qu'évangéliste (mais cela veut dire aussi l'accord nécessaire de l'icône et de l'Ecriture). Et Jean Damascène en témoigne. A la justification théologique de l'icône du Christ, il ajoute : « En outre, c'est notre désir que de voir ses traits. »

Le Christ est dans sa parole — c'est son visage pour le cœur — et dans le sacrement du pain et du vin : son corps et son sang. En cela, il est présent. Non pas représenté mais présent. Non représentation mais présence.

Aucun portrait du Christ mais son icône. Et l'Incarnation fonde la représentation de Dieu, sa légitimité, son bienfait et sa grâce. Avec la parole et le sacrement, avec le geste et le signe, l'icône constitue la liturgie chrétienne. Et il serait impossible de rien comprendre à l'histoire de l'art occidental — de l'art universel — si l'on oubliait

1. Abgar, roi d'Edesse, était lépreux. Il entendit parler du Christ et crut qu'il guérirait s'il le voyait, mais il était trop faible pour se mettre en route. Celui qu'il envoya vers le Christ ne parvint pas à reproduire ses traits. Le Christ eut pitié. Il pressa contre son visage un linge où s'imprima son image et le donna à l'envoyé en même temps qu'une lettre. Le roi guérit. Ce linge — le *mandylion* — est la première icône « acheiroproïte » (non faite de main d'homme), archétype de l'icône de la Sainte Face. Cette tradition de l'Eglise d'Orient est analogue à celle du voile de Véronique dans l'Eglise d'Occident (voir Léonide Ouspensky, *Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, Cerf, 1993).

l'essence chrétienne de cet art, son origine christique, et la place de l'icône — image divine — dans sa naissance. L'art profane — et même les images profanatrices — n'est pleinement intelligible que dans son rapport avec l'art de l'icône, origine et cœur de l'art chrétien.

Le portrait et l'icône

Aucun portrait du Christ. Mais de Paul ou de Pierre, aucun portrait ? L'une des origines de l'art chrétien se trouve dans les portraits du Fayoum. L'Egypte devenue romaine, l'usage s'instaura de poser sur le linceul et le visage des morts ensevelis leur portrait peint à la cire sur des planchettes de tilleul ou de sycomore, de cyprès, et de leur vivant, en prévision de la tombe et de la nuit, du passage. Par là se rejoignaient le culte égyptien et la peinture romaine, l'art et le rite, le masque funèbre et le portrait. Ces visages, et leur regard, nous étonnent. Nous sommes étonnés de voir s'unir ainsi la vivacité singulière d'un vivant saisi dans son temps ordinaire, sa journée, et, par le rite qui les a suscités, une présence qui affronte la mort et la traverse. Nous sommes frappés de voir ensemble un portrait mondain, profane, et le signe, sacré, d'un appel vers l'autre vie. Face au regard de ces visages, Malraux parlait d'« une veilleuse d'éternité »².

Il se peut que les premiers chrétiens aient eu le désir, si naturel, de conserver l'image des disciples et des apôtres, le visage de ceux qui avaient vu le visage et le regard du Christ, qui avaient entendu la parole qu'il leur apportait. Je me souviens d'un diptyque exposé naguère à Paris et conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane : bois peint du III^e ou du IV^e siècle, relique de la communauté chrétienne primitive de Rome, et représentant sur l'une et l'autre face, vis-à-vis, Pierre et Paul. L'espace intermédiaire ne permettait d'y insérer aucune relique. Sans doute la relique, précieuse, est-elle l'image de ces pères dans la foi. L'image est la relique : ce qui reste dans la mémoire. Mais il ne s'agit pas d'icônes, il s'agit bien de portraits, analogues à l'art romain de cette époque, analogues aux peintures des sépulcres³.

Ce qui nous conduit à dire que nous sommes en présence d'un portrait, et non d'une icône, c'est que nous trouvons dans ces peintures quelque chose de réel, de quotidien, et que nous ne ressen-

2. Dans *La perspective inversée* suivi de *L'iconostase et autres écrits sur l'art* (L'Age d'homme, 1992), le père Paul Florensky évoque « l'icône et les manifestations culturelles et historiques apparentées (le masque égyptien et le portrait hellénistique) ».

3. Hans Belting date ces peintures du VIII^e siècle (*Image et culte*, Cerf, 1998, p. 166)

tons pas le signe ou le rayonnement de l'invisible, la présence surnaturelle de la personne, son visage et son corps glorieux — même si l'image nous porte à vénérer le disciple et l'apôtre, le saint, à l'invoquer, à le prier.

L'art sacré de la figuration de la personne, l'art chrétien, il a fallu quelque temps pour qu'il naisse. Il a fallu quelque temps pour qu'il se dégage de l'art profane du portrait. Il a fallu quelque temps pour que l'art païen se fasse chrétien. Les formes et les techniques antiques — de l'image à l'architecture — ont formé le corps de l'art chrétien, mais il fallut inventer l'esprit nouveau, et qu'il souffle en toutes les représentations. Et peut-être fallut-il, pour qu'une « théologie de l'icône » se formule et s'établisse, que la querelle iconoclaste éclate et mette en question, violemment, la légitimité de représenter Dieu, dans le Christ, et la place de la figure humaine dans l'église.

Icône

Qu'est-ce qu'une icône ? Ce qui la définit ne tient pas à la matière dont elle est faite ni à ses dimensions. Aucun des critères que propose l'histoire de l'art, ni le simple inventaire des formes, ne permet de définir l'icône. L'essence de l'icône n'est pas en ce que l'image est mobile ou fixe ; peinte, sculptée, ou brodée ; peinte à la cire ou à l'œuf ; grecque, slave, latine ; de bois ou de métal ; petite ou grande ; ancienne ou récente ; savante ou naïve, et ainsi de suite... Ce ne sont ni les styles ni les modes de représentation ou les techniques qui décident de l'essence de l'icône.

Ce qui désigne l'essence de l'icône au fidèle comme à l'artisan n'est pas d'ordre historique ou esthétique mais théologique. L'art de l'icône est un art théologique. L'icône est une image liturgique. En ce sens, il est facile de dire ce qui empêche une image d'être une icône, même si le sujet en est religieux, chrétien, et pieuse l'intention de l'artiste. Plus la représentation s'éloigne du texte et de son sens spirituel, plus elle préfère le spectacle à l'invisible, le divertissement et la distraction au recueillement et au chemin vers l'intérieur, et plus elle devient étrangère à l'essence de l'icône. Est-ce affaire de degré ? S'agirait-il de quelque chose comme d'une science exacte ? Ou l'esprit de finesse et l'esprit de géométrie doivent-ils s'accorder sans que soit jamais oublié le fait que toujours l'image — ou l'icône — implique celui qui la contemple, conscience prise dans l'histoire ?

L'icône est analogue, voire identique, au temple. Le temple est le

passage entre la terre et le ciel, le ciel et la terre. Entre l'homme et Dieu. Le temple du temple est le cœur de l'homme. C'est par ce lieu du cœur et ce lieu de passage que se définit l'icône. En ce sens, elle ne diffère pas de la liturgie. Elle est un mode liturgique. Et la façon même dont l'artiste la forme est de l'ordre de l'ascèse et de la liturgie. La place de l'icône est donc dans le sanctuaire, et sur l'autel. Mais elle se trouve aussi dans la maison qui, grâce à elle, devient comme un temple, et s'oriente vers le surnaturel, ménage un passage de l'homme vers Dieu et de Dieu vers l'homme. Mais elle peut être aussi emportée par le voyageur, le pèlerin, comme un livre, comme un Evangile. Elle est proche du cœur de l'homme qui va. Et lorsqu'il s'arrête et pose devant soi l'icône, la sainte image, il est comme dans un temple, il entre dans le temple intérieur. Prière peinte, peinture consacrée et bénie, l'icône a pour fin d'allumer et de conduire la prière, la méditation. Aussi n'est-il pas nécessaire que celui qui prie la regarde, la contemple. Paradoxalement, l'icône invite à fermer les yeux sur la nuit intérieure, vers la lumière qui éclaire tout homme en ce monde, comme le rappelle Antoine Bloom :

« Les icônes aux murs de nos églises ne sont pas simplement des images ou des peintures : une icône est un signe de la présence réelle. Saint Jean Chrysostome nous conseille, avant de prier, de nous placer devant une icône et de fermer les yeux. Il dit : "Fermez vos yeux", parce que ce n'est pas en examinant l'icône, en l'utilisant comme une aide visuelle, qu'elle nous soutient dans la prière (...) Peindre une icône, c'est faire acte de prière »⁴.

Le danger, c'est de considérer qu'il y a deux théologies de l'icône : Occident et Orient. L'Eglise, latine et orientale, professe une seule théologie de l'image, issue d'un concile commun : Nicée II. Le danger serait de confondre l'esprit de l'icône avec l'obligation d'un style, avec un style ; et de distinguer ce qui est de l'ordre de l'icône et ce qui ne l'est pas en fonction de territoires et de nations, en fonction d'un clivage historique marqué par des décisions dogmatiques ou des querelles ecclésiastiques : à ce compte, bien des « icônes » russes, à partir du XVII^e siècle, appartiennent plus à l'art dit sulpicien qu'à la tradition byzantine. Et l'art roman de Catalogne serait-il étranger à l'esprit de l'icône parce que né en terre catholique et latine ? Non plus que la mode et l'engouement — ces reproductions d'icônes byzantines aujourd'hui nombreuses dans les églises occidentales —, l'étroi-

4. *Prière vivante*, Seuil, 1981.

tesse de certains iconophiles, et leur penchant à l'anathème, n'aide à penser l'image chrétienne et l'essence de l'image sacrée, liturgique, l'essence de l'icône.

Le principe, l'un des principes, c'est d'être fidèle à la parole, au texte, à la scène, au sens obvie du texte (et non de s'attarder au détail, de surcharger, de prendre le texte pour occasion et prétexte de divertissement, fût-ce d'un pieux divertissement). Et c'est pourquoi le canon byzantin est propice à l'icône. Elle ne s'y réduit pas.

Lumière du Tabor, lumière d'Emmaüs

Parlerons-nous d'icône universelle ? Parlerons-nous d'icône orientale et d'icône occidentale ?

L'icône peinte, comme toute peinture, est en relation avec le dessin et avec la couleur : peut-être la ligne et le dessin ont-ils pour fonction de dire le sens en relation avec la clarté de la parole sainte ; peut-être la fonction de la couleur est-elle de dire — de traduire — le mystère de cette parole, sa gloire intime, l'ineffable ; et l'un et l'autre — dessin et couleur — se conjuguant comme le dogme et la musique, la sobriété et l'ivresse, la raison et la foi. Mais l'essence de l'art de l'icône, parce qu'elle est d'ordre spirituel, est dans son rapport avec la lumière, non la lumière d'ici-bas, fût-elle la plus vive, mais la lumière surnaturelle. Et c'est ce que signifie l'or et le nimbe dans l'icône orientale, l'or, qui n'est pas une couleur, mais une matière, inaltérable, qui signifie l'éternité. Toutefois, une couleur, dans son rapport avec les autres couleurs, peut signifier la lumière éternelle, la gloire.

C'est en cela que la lumière du Tabor, la lumière de la Transfiguration, peut être prise pour la lumière même de l'icône, dont elle procède, à quoi elle tend et qu'elle signifie. Mais il est bon de remarquer que, souvent, l'amande lumineuse, dans laquelle est figuré le Christ, s'entoure d'un limbe de nuit.

Si nous parlons d'icône occidentale, c'est toujours en fonction de la lumière surnaturelle. Mais, en ce cas, cette lumière est cachée à nos yeux : elle est sensible au cœur. Elle est cachée comme le Christ fut caché dans l'humanité et le demeure. La lumière de l'icône occidentale est la lumière d'Emmaüs. Et c'est le sens de l'art flamand, de l'art du Nord, des Primitifs à Rembrandt. Cette spiritualité d'un Dieu incarné dans la vie quotidienne, présente, commune, et jusqu'à l'invisibilité, n'est pas moins chrétienne et orthodoxe que la spiritualité qui nous tourne vers la gloire céleste.

Peut-être sont-ce là « deux ailes » pour traverser les apparences du monde ? Et sans doute vaut-il mieux, plutôt que de résERVER l'art de l'icône à l'Orient, affirmer que toute icône se définit par son rapport à la lumière divine, la lumière intérieure, et considérer que la lumière du Tabor et la lumière d'Emmaüs, la lumière éblouissante et la lumière cachée, la lumière de Pâques et la lumière de la Nativité, sont les deux voies par lesquelles le cœur s'approche du mystère. Le feu qui brûlait le cœur des disciples sur la route préparait leur regard intérieur à s'ouvrir et à reconnaître le Christ à la fraction du pain : sa présence réelle dans la lumière habituelle.

« On se fait une idole de la vérité même », dit Pascal. On doit en dire autant de l'icône. L'icône mène au-delà. A s'y arrêter, à la changer en chose, même sublime, au lieu de la traverser, on transforme le chemin en mur, en obstacle. Peut-être en chute. Mais il est clair que la connaissance de l'icône, telle qu'elle est connue dans l'Eglise orthodoxe, est une purification du regard et de l'esprit. Elle est une purification de notre intelligence de l'image et de la représentation. Juste pensée, juste louange, l'orthodoxie de l'icône, sa théologie, peut modifier jusqu'à notre approche des représentations profanes, la rectifier. Voie mystique, l'icône oriente nos chemins ordinaires.

Le visage et le regard

Peut-être le visage est-il le principe de l'icône. C'est le visage qui est le signe de l'homme, et non seulement son corps et la forme du corps ; c'est le visage qui le distingue de toutes les créatures. Certes, le corps tout entier de l'homme, sa chair, avec le visage, par quoi l'homme est fait à l'image et à la ressemblance de Dieu — son corps, son visage, son être entier, charnel et spirituel —, le corps de l'homme est le temple de Dieu. Et Dieu dans le Christ s'est incarné absolument. Certes, le corps, l'architecture du corps humain, ses mesures, sa structure, ses proportions, dans bien des religions, a servi de modèle au temple ; et la croix latine des églises rappelle la croix et le corps du Christ. Mais nous pouvons considérer le visage comme ce qu'il y a de plus humain et de plus divin dans l'homme.

Et dans le visage, le regard : par quoi nous ne pouvons regarder l'autre sans qu'il nous regarde, autre moi-même ; par quoi nous sommes au bord de l'invisible intérieur, de l'âme, de l'esprit, en présence de la présence mystérieuse. Si les traits du visage du Christ ne sont pas décrits dans l'Evangile, c'est que le visage du Christ était

regard et que ce regard ne se regardait pas plus fixement que le soleil : soleil intérieur. Aujourd’hui, si nous cherchons le visage du Christ au sein de notre nuit, si le Christ nous regarde, ce regard de Dieu, cette présence humaine, est en nous comme une parole silencieuse.

Voyant dans la lumière l’essence de l’icône, nous étions en chemin de reconnaître pour essence de l’icône le regard du Christ. Lumière intérieure, regard intérieur : *orient de l’icône*. Icône, *orient de l’image*.

L’icône, dans cette relation au Visage intérieur, s’efface en même temps qu’elle est visible. Elle est analogue au sanctuaire, au temple, à l’échelle de Jacob, passage, dans la nuit du songe, entre ciel et terre, entre terre et ciel. Elle est frontale et elle est verticale. La plus haute beauté, la plus grande beauté lui est nécessaire pour conduire à ce qui est source de la beauté, et qui est au-delà de la beauté. Lumière au-delà du feu, et présence au-delà de toute lumière : « Je suis celui qui suis. » La beauté elle-même évangélise. Elle est rappel et promesse de la vie adamique et de la vie éternelle. Elle est grâce.

Philocalie — « amour de la beauté » —, l’icône conduit à la beauté de l’Amour, Amour dans notre nuit, bénédiction et baume sur nos désarrois et nos plaies. De même la philosophie, si elle ne s’enferme pas dans ses propres édifices, si elle ne se perd dans ses dédales, peut-elle conduire à la Sagesse et à la guérison. Comme il est une transcendance de la pensée, il est une transcendance de l’image et de la représentation : c’est toujours passer outre, passer au-delà. Mais nous ne traversons nos limites que si l’Illimité vient à notre aide, et traverse le premier la muraille de notre nuit.

Ajoutons ceci : le regard de l’icône nous regarde au fond des yeux, au fond du cœur. Il nous regarde du fond de notre cœur. Mais aussi le visage des saints sur l’icône, et le visage du Christ lui-même, est le regard qui contemple la gloire de Dieu. Le visage représenté du Christ et des saints peut nous apparaître comme contemplant et reflétant la lumière éternelle. Miroir du soleil donné à contempler aux yeux terrestres. Comment ne pas rappeler ici, en l’appliquant à l’image, ce que dit saint Paul parlant de la connaissance et de la foi ? « Nous connaissons en énigme et comme dans un miroir. Alors nous connaîtrons comme nous sommes connus. »

Le temps et l'éternel

L'Incarnation n'est pas seulement Dieu devenu parmi nous visage et corps, regard. L'Incarnation a lieu dans l'histoire, elle donne sens à l'histoire, et l'Evangile est un récit. Pour nous instruire de Dieu et de nous-mêmes, l'Evangile raconte ce qui s'est accompli, et ce récit donne sens au récit du monde et au récit de notre vie en ce monde. Peut-être l'Occident a-t-il choisi de mettre davantage l'accent sur l'histoire et l'Orient sur l'éternel ? Mais ici se découvre une autre fonction de l'image chrétienne : sa fonction narrative, didactique. Ancienne, la distinction entre les deux fins de l'image chrétienne — le récit et la prière, ou le culte — se trouve ainsi énoncée par saint Grégoire le Grand : « Une chose est d'adorer une peinture, une autre chose d'apprendre par la représentation d'une scène ce qu'il faut adorer. Ce que l'écrit apporte à ceux qui savent lire, la peinture l'apporte aux illettrés qui la regardent puisqu'ils y voient ce qu'ils doivent imiter ; les images sont les lettres de ceux qui sont sans lettres, elles sont la lecture de ceux qui ne savent pas lire, surtout chez les païens. »

Pour les fresques ou les mosaïques, les tapisseries, où sont figurés, de part et d'autre de la nef, les récits de l'Ancien Testament et de l'Evangile, de l'Apocalypse, parlera-t-on encore d'icône ? La place de ces images est moins frontale que latérale. L'histoire du Salut se retrace le long d'un déplacement — par fresques, vitraux, chapiteaux... — et dans un vis-à-vis où l'Ancien et le Nouveau se reflètent l'un en l'autre, dans leur concordance. Le fidèle en marche vers l'autel, la sainte table, est comme accompagné par la procession des siècles, il en fait partie, il la récapitule et traverse le temps jusqu'au seuil de l'éternité : ce pain et ce vin, non pas image, mais réalité surnaturelle.

Il n'est pas invité à faire face aux scènes qu'il longe, il ne s'arrête pas longuement devant elles. Il n'est pas appelé à traverser le regard des saints et du Christ pour entrer vivant dans l'invisible. Il n'est pas incité à la prière mais à la mémoire. Son esprit et son regard sont moins portés à se rassembler en un point qu'à regarder ce qui se joue devant lui comme cela s'est joué pour les acteurs et les témoins du drame, de l'épisode. Il est requis par ces représentations immobiles, et instruit par elles, ému, enseigné, comme par les représentations du théâtre sacré, ou le passage d'une procession. A l'autel, le sacrement et l'icône : la liturgie ; sur le parvis et les parois de la nef : l'image et le mystère, le jeu liturgique. Et ces images de l'histoire sainte et de la vie du Christ sont hors de portée de la main, soustraites aux lèvres du

fidèle, en cela différentes de l'icône vénérée par le contact, le baiser, la flamme d'une veilleuse.

L'opposition de l'image frontale et de l'image latérale est certainement une clef pour distinguer l'image chrétienne de l'icône, de même que l'immobilité ou le mouvement du fidèle par rapport à la représentation. Encore faut-il qu'elle ait quelque souplesse. Le Chemin de croix est comme une suite d'icônes — images à hauteur des yeux, suite narrative faite de haltes, de « stations », et dont chaque moment, chaque tableau, appelle méditation et invocation, contemplation. A une vision centrale, terme ultime, et sortie de l'Histoire — s'il s'agit du Christ de l'Apocalypse et du Jugement, de la Parousie —, le tympan de l'église unit la représentation du temps, le récit, l'assemblée des scènes, les personnages. Et il faudrait ici comparer le retable et l'iconostase, invention gémellaire de l'Orient et de l'Occident. Et constater que l'iconostase orientale, analogue au tympan d'Occident accompagné des statues-colonnes, conjugue la vision frontale (le Christ tout-puissant, l'Eternel) et l'approche latérale (la Vierge et saint Jean, les apôtres, tous les apôtres et disciples jusqu'à nous, qui prenons leur suite, face à l'autel, appelés à la communion). Cette même disposition se retrouverait jusque dans la peinture de réfectoire dont l'exemple est la *Cène* de Léonard : le récit, le drame, d'un bout à l'autre de la table, et l'instant éternel du Christ, son visage face à nous. Chaque homme face à lui, chacun des convives. A la distinction du frontal et du latéral s'ajoute celle de la coupole et du plafond (figuration propice au ciel et aux nuées, aux astres, aux anges, à la fin ou à l'origine des temps), et même le sol : où sont aussi figures et géométries, labyrinthe. L'homme regarde avec son corps — du moins selon son corps. Une image n'agit pas de la même manière selon qu'elle est dans un livre, au mur d'une chambre, sur l'autel, dans la hauteur d'un édifice ou sa crypte, dans la pénombre ou la lumière, touchée par la lumière ou traversée par elle.

Cette différence d'ordre spatial en indique une autre, essentielle : la différence entre le temps et l'éternel. Or, le cœur de la religion chrétienne est la foi en un Dieu éternel et incarné dans le temps, l'assumant, le rédimant, le réintégrant à son origine édénique, mais enrichi par l'épreuve du temps, marqué par l'expérience de la destruction et de la mort et la victoire sur le temps et la finitude. Par là, sans doute, se trouve réduite l'opposition entre l'image chrétienne orientale, qui serait seule « icône », et l'image chrétienne occidentale, qui cesserait d'être icône au tournant d'on ne sait exactement quelle date et dans le sillage des querelles dogmatiques.

Mais il faudrait aller plus avant. La représentation dramatique, théâtrale, est une forme de narration, comme peut l'être l'image peinte ou sculptée. L'Evangile est au principe du théâtre chrétien, et les scènes de l'Evangile ne sont pas seulement des « tableaux », ce sont des drames, une action qui se joue. Entre la liturgie et le théâtre sacré s'établit une relation analogue à celle de l'icône contemplative et de l'image narrative. Et, dès le manuscrit, dialoguent le texte et l'image, la scène et le récit, ils collaborent. Au tournant de la Renaissance, le théâtre informe de façon nouvelle la peinture, et la peinture est théâtre et mise en scène, largement.

Le théâtre, joué ou figuré, serait-il donc étranger à la représentation spirituelle, à la représentation chrétienne ? L'imaginaire et l'imagination n'auraient-ils aucune part dans l'économie du salut ? La grande réponse fondatrice est celle d'Ignace et des *Exercices spirituels*. C'est à une peinture intérieure, c'est à vivre l'intérieur d'une peinture, c'est au drame de la vie du Christ que le fidèle, le méditant, pour s'éveiller et se réveiller à Dieu, se trouve convié : par la pratique et la méthode que l'on sait. Il se trouve convié, il se trouve invité, appelé, conduit à trouver sa place dans le drame. Il n'est pas seulement le témoin d'une scène, il en est l'acteur. Il est au cœur de ce qui se joue en lui-même. C'est ainsi que Zachée qui est monté dans l'arbre pour voir passer le Christ sur la route, et qui se cache un peu dans le feuillage, soudain se voit vu et s'entend appeler par Dieu marchant dans la poussière, et Jésus le presse de descendre parce que ce soir il dînera chez lui.

Nous-mêmes, moi-même qui entendis ce récit de l'Evangile, où suis-je quand le Christ lève les yeux vers celui qu'il a choisi pour hôte ? Qu'ai-je entendu ? Parole pour aujourd'hui, dans le monde présent. Je ne suis pas l'acteur ou le figurant d'une scène ancienne, imaginaire, il me faut me réveiller à ma vie réelle, à ma vie à vivre. J'ai entendu et regardé, médité, pour agir, moi-même, et prendre part à toute l'œuvre humaine.

On ne saurait penser l'histoire de l'image occidentale, sacrée ou profane, archaïque ou moderne et contemporaine, sans s'interroger sur la nature de l'icône et sur le rôle de l'« application des sens » et de la « composition de lieu ». L'imaginaire, comme la raison, dialogue avec la foi et avec l'Invisible et l'Inconcevable. Sanctifié, l'imaginaire conduit à la vie sanctifiée. Purifié, il purifie, selon son ordre.

L'Eglise et les arts visuels

Chantal LEROY
Université catholique de Lyon

L'article reprend volontairement le sous-titre du remarquable ouvrage de Daniele Menozzi, Les images. L'Eglise et les arts visuels (Cerf, 1991). L'introduction, la bibliographie classée et le recueil des documents les plus significatifs concernant l'attitude des différentes confessions chrétiennes envers les images en font un exceptionnel outil de travail. Les nombreuses références à cet ouvrage pourront être comprises par le lecteur comme une invitation à poursuivre la réflexion. Ajoutons que le présent article ne prend en compte que les rapports de l'Eglise latine avec l'art occidental, ce qui constitue déjà, en soi, un monde...

Notre époque est témoin, d'une manière apparente, d'une effervescence dans le monde des arts et de la culture. On est frappé par l'incontestable engouement pour les visites culturelles, dont l'ampleur, c'est certain, dépasse largement la curiosité, par la multiplication des publications artistiques où s'entrecroisent les divers modes d'expression plastique, littéraire, cinématographique, et la qualité des reproductions qui doue les œuvres d'art du pouvoir d'ubiquité. D'une manière beaucoup plus radicale, on est saisi encore par l'apparition d'images nouvelles : virtuelles, de synthèse, interactives... L'effacement des dimensions

spatiales et temporelles leur attribue un rapport au réel qui n'est plus celui de leurs sœurs aînées qui, elles, se référaient à un arrière-monde. Du téléviseur dans les couloirs du métro aux écrans géants, cet univers médiatique public ou individuel est omniprésent : l'homme y construit à volonté, et sans état d'âme, sa ou ses propres images. Tout est fait pour être vu, même si personne ne regarde, et l'image, incorporée au décor même de la vie, apparaît de plus en plus comme une dimension du réel, susceptible d'être explorée, maîtrisée, exploitée, produite comme toutes les autres par la rationalité scientifique ou économique, en dehors de toute référence.

Dans ce « triomphe du visuel »¹ où tout se regarde et se voit, quelle peut être l'expression de la foi lorsque les feux du spectacle s'éteignent ? Depuis Abraham et Moïse, depuis Elie, notre Dieu est un Dieu caché qui se révèle au-delà de la vision. Nous le savons aussi, Dieu se révèle dans son Image. Par quel retournement l'Eglise et les chrétiens peuvent-ils en être témoins ? Quels peuvent être les nouveaux rapports de l'image avec une Eglise qui, au fait du génie des images pendant des décennies, voit ses œuvres « tombées » au rang d'objets de culture, ayant apparemment perdu toute force de cohésion sociale et tout message de transcendance, et voit par contre apparaître des images aux statuts et fonctions qui lui sont étrangers ? A bien des égards, cependant, la question des liens Eglise/image n'est pas nouvelle, même si elle se pose autrement dans notre monde exhibitionniste. Elle participe d'une longue histoire, extrêmement complexe, où intégration, vénération, destruction et séduction, exhibition et pudeur ont, tour à tour, joué leur rôle. Une histoire d'autant plus confuse — ambiguë — que la puissance, le pouvoir, l'attrait profond et irrésistible de l'image ont toujours échappé au contrôle des théologiens — leur réflexion a été *a posteriori* — et que les attitudes de l'Eglise envers elle se révèlent changeantes — voire en rupture — selon qu'il s'agisse des rapports du peuple à son Dieu, de l'enseignement des clercs ou du débat théologique...

TROIS MALENTENDUS

Longtemps, la pensée courante a reçu et véhiculé trois idées quasi fondatrices qui, si l'on peut commencer aujourd'hui à mettre leur

1. Jacques Ellul, *La parole humiliée*, Seuil, 1981

postulat au passé, ont gravement retardé la compréhension de l'attitude de l'Eglise en Occident vis-à-vis de l'image, ses réticences et ses créations. Un bref résumé permettra de mieux situer l'enjeu des débats historiques et de comprendre leur portée *hic et nunc*.

La querelle des images

La première idée pose la querelle des images, qui a tant ébranlé l'Empire romain d'Orient², engendrant conflits sanglants et divisions partisanes durant plus d'un siècle (726-843), comme caractéristique des relations entre Eglise et art.

Se souvenant que le culte rendu au Dieu invisible est un culte « en esprit et en vérité », cette crise serait le sursaut de l'Eglise devant l'envahissement progressif de l'image. Le triomphe de l'iconophilie serait celui d'une « purification », en quelque sorte, du culte de l'image. Cette idée s'est imposée par sa cohérence avec le contexte politique. Ayant pactisé avec le siècle, l'Eglise se serait laissé gagner par l'image d'Empire : un redressement s'imposait. Mais c'est surtout parce que le feu de la polémique s'est éteint autour d'une même conviction de foi, l'Incarnation (et que cela permettait d'en faire une question éminemment théologique et fondamentalement « dogmatique », donc fondée sur l'autorité), que cette querelle est devenue exemplaire. Oubliant que chaque conflit sourd d'un contexte spécifique, et que l'Eglise latine n'envisage pas l'image sous le même angle métaphysique que l'Eglise grecque, on croit la voir rebondir, huit siècles plus tard, lors de la seconde crise iconoclaste, celle de la Réforme, qui « ramène également la brebis égarée dans la norme ».

S'appuyant sur les mêmes arguments — oubli de la transcendance, dérive païenne de l'image, détournement idolâtrique —, on ne s'est pas gardé d'une généralisation hâtive. En un mot, les rapports Eglise/image seraient forcément polémiques ou, pour le moins, apologetiques. L'image qui s'introduit régulièrement dans l'Eglise risque de ternir l'Image véritable et met en péril la pureté du message. En conséquence, l'Eglise se doit d'être vigilante, d'intervenir, de « rendre à César ce qui est à César » : l'image, oui, puisqu'il y va de la reconnaissance de l'Incarnation, Nicée l'a proclamé³, mais que celle-ci reste à sa place et dans la « tradition » !... Et, selon l'idée avancée ou débattue,

2. *Les images*, pp. 22-30.

3. *Ibid.*, p. 100 (traduction de l'*Horos* de Nicée II) Cf. aussi *Nicée II. Actes du colloque*, Cerf, 1987, pp. 32-33

on cite alors abondamment les auteurs iconoclastes ou iconodules. Quelle place, cependant ? Quelle tradition ? On ne précise ni l'une ni l'autre, comme si l'essence du christianisme était purement spirituelle.

Quant à analyser les raisons profondes des survivances ou résurgences de l'image et de ses formes, l'idée n'a pas effleuré le domaine de la théologie. Faute de quoi celle-ci — qui est pourtant l'enjeu du débat — leur reste étrangère. Cette aporie recouvre d'un voile pernicieux l'histoire des liens entre l'Eglise latine et les arts. Certains y voient la raison de l'athéisme de l'art contemporain, d'autres recourent sans réserve à l'icône orientale, seule image rédemptrice dans ce monde « idolâtre »⁴. C'est sans doute aller, dans un sens comme dans un autre, un peu vite en besogne.

La « Bible des illettrés »

La seconde idée est celle qui s'est longtemps — et abusivement — parée de l'autorité du pape Grégoire le Grand, définissant l'image chrétienne comme la « Bible des illettrés ». Cette formule s'est instaurée sans peine, car, justifiant le primat du texte sur l'image, elle servait indubitablement de « paravent commode », selon l'expression d'Yves Christe, aux fins didactiques, cultuelles et pastorales. Le débat sur les liens Eglise/image se contente alors de confondre modèles de pensée codifiés par la hiérarchie ecclésiale, clercs ou théologiens, avec l'image elle-même.

Cependant, si la définition est pratique, *litteratura laicorum*, elle ne résiste en aucun cas devant les évidences littéraires, et encore moins devant les évidences archéologiques. Car les textes sont là, et l'honnêteté intellectuelle impose que l'on s'y tienne : c'était dans un contexte précis qu'intervenait Grégoire le Grand, forgeant la formule pour répondre à Sérénus, l'évêque iconoclaste de Marseille, en l'an 600⁵. Le rapprochement Ecriture/image est donc à comprendre dans ce contexte hostile à l'image, et non pas comme un exposé dogmatique sur l'attitude générale de l'Eglise envers l'image. Quant aux évidences archéologiques, le caractère très étudit de certaines œuvres — les subtiles allégories des vitraux de l'abbatiale de Saint-Denis, pour ne prendre qu'un exemple, que leurs savants rapprochements d'éléments scripturaires font basculer dans une symbolique mystique bien au-delà d'un simple commentaire de l'Ecriture — récuse l'adresse exclusi-

4. Alain Besançon, *L'image interdite*, Fayard, 1994

5. *Les images*, p 75 (la lettre de Sérénus est citée en entier)

ve de telles images aux *illiterati* et dépasse de loin la doctrine officielle de justification éducative.

Il faut donc reconnaître cette opinion sur les rapports de l'Eglise à l'image, non comme une caractéristique du lien qui doit être entretenu, mais plutôt comme l'*interprétation stratégique* d'une époque qui relisait (relit ?) le Moyen Age comme une nostalgie de « chrétienté ». En outre, notons que cette idée ne justifie en rien le prodigieux développement de l'art chrétien en Occident, ni le déploiement étonnant d'images presque contradictoires comme la sérénité d'un Vierge romane et les larmes d'une *Mater dolorosa*. Ce discours a paralysé toute perspective et toute création, sclérosant les relations ecclésiales et l'art dans un ghetto stérile « *image-mission* », et l'a pour longtemps coupé des grands mouvements artistiques contemporains.

La « remontée vers l'invisible »

Enfin, le troisième malentendu suscite un débat qui n'est pas clos. Considérant les images chrétiennes du III^e au XX^e siècle comme une « histoire de Dieu en images » dans l'art occidental, il propose une *dynamique* de l'art chrétien selon un schéma parabolique de type *descensus-ascensus*⁶. Celui-ci aurait un commencement : les signes symboliques de l'art paléochrétien assurant l'invisibilité de Dieu ; un développement ou « trajectoire iconique » : la figure hiératique du Christ à l'époque carolingienne, puis théophanique à l'époque romane ; une phase d'humanisation progressive de Dieu jusqu'aux limites du possible : le Serviteur souffrant et la Pietà, à partir du gothique et pendant la Renaissance ; enfin, une « remontée » vers une spiritualisation de plus en plus grande, jusqu'à la dissolution de la figure céleste dans les hauteurs éthérées des coupoles baroques.

Cette dernière phase — « remontée vers l'invisible » — serait irréversible : « Avec la fin de l'art baroque, nous sommes devant la fin de l'histoire-en-images des figures chrétiennes de Dieu dans l'art occidental. Ce qui suit n'est plus qu'épilogue. » Autrement dit, le processus de visibilité de Dieu s'épuise là. Les images des XIX^e et XX^e siècles ne sauraient être que de l'univers du « néo » (-roman, -gothique, -byzantin) ou du kitsch, et, dans tous les cas, jamais plus figures vivantes. Cette thèse, sous-jacente dans bien des discours sur l'art aujourd'hui, semble être confirmée par la mièvrerie — pour ne pas

6. Voir l'article de W. Schöne dans *Das Gottesbild im Abenland* (Witten/Berlin, 1957), dont on trouvera le résumé dans François Bœspflug, *Dieu dans l'art* (Cerf, 1984, pp. 322-323).

dire, avec Huysmans, le « blasphème » — de l'art chrétien du début du siècle, et vérifiée par la totale absence figurative de Dieu dans l'art contemporain.

Pourtant, là encore, des travaux comme ceux des pères Couturier et Régamey⁷ ou de Frédéric Debuyst⁸, et le nombre croissant d'expositions ou d'ouvrages sur l'art et le sacré aujourd'hui, sans compter les créations d'artistes contemporains dont la revue *Chroniques d'art sacré* cite régulièrement les noms et les commandes, devraient rendre caduc ce type d'analyse.

UNE ISSUE : L'IRRÉDUCTIBILITÉ DE L'ART

Ces trois interprétations, trop brièvement résumées, sont en fait des pièges pour l'esprit toujours enclin à la paresse et prompt à s'installer dans des « prêts-à-penser » confortables. Aussi longtemps que la théologie semblait la seule norme, on ne prit pas la peine d'analyser les concepts et les champs esthétiques qu'elle s'était annexés. Formidable « machine à acculturer » (Hervé Martin), l'Eglise n'avait-elle pas fait ses preuves ? Elle s'était battue pour la licéité des images, et il suffisait que les œuvres d'art qu'elle avait su stimuler, codifier et structurer, aient instruit, éduqué et renforcé le tissu social d'une « chrétienté ».

Cet état d'esprit, orchestré par les historiens romantiques de l'art chrétien, néglige avec une superbe étonnante le tournant qui commençait à s'opérer au XIII^e siècle — où déjà circulait le *dictum Horatii*, l'adage d'Horace, « *quidlibet audendi potestas* »⁹ —, tournant autour duquel se cristalliseront par la suite les revendications artistiques de la Renaissance. Il est vrai que les théologiens de la Réforme catholique pensèrent régler cette question en un tourneemain. Le fameux *Discorso* du cardinal Paleotti est, à ce propos, un modèle d'érudition et d'intervention pédagogique¹⁰ : les images se doivent d'être soumises à la correcte intelligence du fait chrétien. Mais peut-on freiner le génie créateur ? Les accumulations de décrets, les clauses restrictives, les censures de l'Inquisition même (on connaît l'histoire

7. Cf S. de Lavergne, *Art sacré et modernité* (Cerf, 1998)

8. Cf chez Mame *Renouveau de l'art chrétien* (1991) et *L'art chrétien contemporain* (1998)

9. « *Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas* » « Peintres et poètes ont toujours eu la même possibilité de tout oser » (*Ep ad Pisones*)

10. « Discours sur les images saintes et profanes » (1581), *Les images*, p 198

de Véronèse qui en fit les frais), n'exercent sur lui qu'une tutelle *a posteriori*.

Aussi, lorsqu'au tournant de l'histoire le XVIII^e siècle donne naissance à l'esthétique, et qu'il offre à l'image un langage possible sur elle-même — sa création, sa transitivité, ses mutations, y compris le droit de se penser discipline transcendante et autonome —, l'Eglise, qui n'a jamais fait qu'instrumentaliser l'image, est démunie et laisse l'art s'éloigner d'elle. En 1790, avec la parution de *La Critique de la faculté de juger* de Kant, l'esthétique refuse officiellement, pour la première fois, la juridiction totalitaire de la théologie. L'art de l'entre-deux-guerres fera un pas de plus : se délestant définitivement des certitudes ontologiques et théologiques, il se refuse à une quelconque transcendance et pose l'œuvre comme objet, pur « jeu de formes ». Il n'est pas non plus impossible que la loi de séparation de l'Eglise et de l'Etat, en 1905, dépouillant la première de son rôle culturel traditionnel, ait contribué à l'en éloigner définitivement.

Cependant, alors que le divorce Eglise/art semble décisif et obsolète leurs liens traditionnels, paradoxalement, leur relation ne cesse de renaître de ses cendres. Aujourd'hui naît un art contemporain qui se refuse à n'être marqué qu'au sceau d'une absence de transcendance, et s'éveille une Eglise (clercs et fidèles) qui se risque à un dialogue respectueux sur les voies pèlerines qui leur sont communes : le mystère du monde, le fondement de l'univers. L'enjeu est d'importance. Mais n'anticipons pas.

Un non-lieu

Le mot peut choquer, et on trouvera peut-être des objections à l'idée qui est celle-ci : l'Eglise latine et occidentale n'a jamais développé de réelle « théologie de l'image », qui, en amont, se serait élaborée à partir d'une réflexion sur l'image, et, en aval, aurait donné lieu à un quelconque dogme ou décision canonique. On avancera saint Bonaventure et son *Liber sententiarum*¹¹, saint Thomas d'Aquin, et sa réflexion esthétique dans la *Somme théologique*. Certes. Mais, et cela n'enlève rien à leur génie, l'un comme l'autre ne font qu'actualiser dans les contextes scolaire et pastoral (voire économique : mécénat, dons, commandes) qui étaient les leurs, la fonction de l'image et les décisions du concile de Nicée tout entières contenues dans

11. *Ibid* , pp 132-133.

l'heureuse formule de Basile le Grand retrouvée chez Damascène : « *l'honneur rendu à l'image va au modèle original* »¹². Tous deux et leurs disciples approfondissent le triple rôle reconnu à l'image : enseigner, mémoriser (l'histoire chrétienne), stimuler (la dévotion), sans jamais soulever l'ambiguïté du statut de l'image dans l'économie de la vie spirituelle ni la question de ses pratiques (y compris celles des clercs). Il y a bien justification iconologique mais non théologie iconique.

Plus tard ? Le testament du pape Nicolas V justifiant la grandeur de l'art à propos de la reconstruction de la basilique Saint-Pierre ? Ou les directives du Concile de Trente qui insistent sur le nécessaire accompagnement des images d'une prédication « qui en éclaire la fonction et évite les abus » ? Ou encore l'intervention en 1745, du pape Benoît XIV « qui fixe pour la première fois dans l'histoire du magistère papal les modes de représentation de Dieu et de la Trinité »¹³ ? Mais, à y regarder de près, à chaque fois, l'Eglise latine se limite à réactualiser sur fond polémique, enjeux doctrinaux et fins politico-ecclésiastiques, le *horos* nicénien : on traite de la *mission* de l'image et de ses *normes*, sans pour autant proposer de *théologie iconique*. Aussi souscrivons-nous au non-lieu que constate le grand historien André Chastel lors du colloque international sur Nicée II :

« A la différence de l'Eglise d'Orient, l'Eglise romaine n'a jamais légiféré sur l'iconographie religieuse ; il n'y a même pas une "théologie" de l'image comparable à celle qu'ont développée les grands docteurs de l'orthodoxie, comme saint Jean Chrysostome ou saint Basile. Si l'on cherche une référence canonique, on trouve Guillaume Durand, le grand liturgiste du XIII^e, auquel vont invariablement renvoyer les discussions et qui fut constamment réédité aux XV^e et XVI^e. Mais si l'on veut aller plus loin et retrouver ce qui fonde cette tradition occidentale, autrement dit pour savoir où et quand a été affirmée la légitimité des images dans l'Eglise, il faut remonter aux Pères du deuxième concile de Nicée, en 787 (...) Tous les traités qui se multiplient alors sur la question des images feront, en effet, référence au concile du VIII^e siècle et à lui seul »¹⁴.

Autrement dit, ayant, une fois pour toutes, précisé la subtile distinction entre les différents types de culte que les fidèles doivent vouer aux images — *latrie* pour représentations du Christ, *dulie* pour celles des saints et *hyperdulie* envers la Vierge (ce qui, en soi, appartient encore aux domaines du normatif et du fonctionnel) —, l'Occident

12. Sur le Saint-Esprit (Cerf, 1968, pp 406-407) et Les images, pp 90-94

13. *Ibid* , pp 153 et 213-219

14. Nicée II Actes du colloque, pp. 334-335

latin semble avoir considéré l'élaboration d'une théologie des images comme un « non-lieu », préférant centrer toute la question au seul fondement de la foi : l'Incarnation.

Une intuition fondamentale

D'aucuns trouveront ce constat trop abrupt. Abrupt, il l'est. Trop, non. Il l'est, parce que l'histoire des images et de l'Eglise en Occident est une trame longue de vingt siècles, tissée aux multiples nuances d'un large éventail d'objets visuels qui, tous, portent le nom d'images mais n'ont pas tous eu les mêmes fonctions et intentionnalités, ni joué les mêmes rôles dans leurs rapports avec le monde divin et les puissances surnaturelles (icônes, statues, reliques, architecture, peinture...). Il l'est aussi parce que cette histoire est peuplée d'une longue lignée d'hommes, dont certains ont su, plus que d'autres, ou autrement, pénétrer la nature intime de l'image, son irréductibilité, ses dimensions iconiques et, par là, ses forces de lumière, d'ombre, d'ouverture ou d'écran au Mystère. On pense à l'esthétique néoplatonicienne de Suger, aux appels de Savonarole à une image simple et vraie, au *De historia sanctorum imaginum et picturarum* de Molanus, au défi de la Réforme..., à la *Constitutio de sacra liturgia* du Concile Vatican II, aux homélies de Paul VI ou à la somme théologique d'un Urs von Balthasar : *La Gloire et la Croix*.

Pourtant, les unes après les autres, la Théophanie de Moissac, le Beau Dieu d'Amiens, le Crucifié de Grünewald, le Jugement de Michel-Ange, les envolées mystiques autant qu'humaines de Rubens, l'humanité divine de Rembrandt, les Sacré-Cœur du XIX^e, le *visage promis*¹⁵ de Jawlensky ou les saintes Faces de Rouault, les Crucifixions sans visage de Bacon, la lumière des pages de l'évangéliaire d'Alberola... justifient pleinement l'intuition fondamentale de l'Eglise d'Occident, qui rend l'aveu de non-lieu non péremptoire. Car si, d'entrée de jeu, les Pères ont associé l'*imago* — ou l'iconicité, pour prendre un concept artistique aussi large que possible et englober toutes formes d'art — au drame fondamental de l'humanité — c'est-à-dire à la Chute de l'« image » et à la Promesse de sa restitution par l'Incarnation, *union sublime des contraires*¹⁶ —, c'est par une intuition qui les a conduits, eux et leurs successeurs de l'Occident latin, à ne

15. I. Goldberg, L'Harmattan, 1998

16. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, 1995.

jamais légiférer, tout au plus à « dynamiser », la quête personnelle et collective de la ressemblance originelle.

Car, finalement, c'est de cela qu'il s'agit, et voilà pourquoi le débat n'est pas clos et ne le sera jamais : l'art et la foi sont tous deux pèlerins d'un même mystère qui est la quête de l'Image *acheiropoïète*, l'Image qui n'a pas été touchée par les mains de l'homme, l'Image qui récapitule en elle les clefs de l'Univers. « Remonter du modèle à la Matrice ! », s'écrie Paul Klee : « ... Elus [sont les artistes] qui plongent loin vers la Loi originelle, à quelque proximité de la source secrète qui alimente toute évolution »¹⁷. N'est-ce pas nécessairement le propre de l'artiste qui suit son inspiration ou l'impérieux désir spirituel qui le possède ? « J'ai voulu peindre la virginité du monde », disait Cézanne. Il ne s'ensuit pas que l'art soit révélation de Dieu, ni qu'il soit religion. Il ne s'ensuit pas non plus que la foi puisse se limiter à la quête esthétique, ni que la foi fasse l'artiste. Mais il s'avère que l'art et la foi témoignent l'un et l'autre des sources d'éternité, ce que Merleau-Ponty appelait l'*« énigme de la visibilité »*¹⁸ et que l'Eglise nomme Révélation.

C'est en ce sens que l'intuition de l'Eglise latine est prophétique : ne légiférant pas, elle a rendu possible la *traversée de l'image*, car elle l'a liée à la réalité de la chair, la réalité d'êtres mortels et d'êtres de désirs. Il est vain d'opposer la théologie iconique de l'Eglise d'Orient au choix de l'Occident latin. Ce n'est pas une autre foi, c'est un autre chemin. A la Transcendance absolue de l'icône orientale, au Visage achevé, accompli, divinisé, l'Eglise latine ajoute l'expansion eucharistique du portail de Vézelay, l'ostension des plaies rédemptrices du portail de Bourges, le joug douloureux des Passions de Dürer, le compagnon caravagesque sur la route d'Emmaüs, l'ascension incandescente du Greco, la tendresse de l'Enfant des Vierges gothiques... et encore la *Kénose* dans l'humilité transparente des Annonciations de l'Angelico, l'*Inconcevable* dans l'interrogation ineffable de *Notre-Dame de la Nuée* de Martine Boileau (Saint-Pierre-de-Chaillot)... Etonnante intuition qui a permis de multiplier dans le bois, la pierre, le parchemin, le papier et la toile, le réalisme plastique du scandale de la Croix des vertigineux cortèges d'horreurs d'un Jérôme Bosch et la liberté des formes non figuratives des Résurrections de Manessier, des champs colorés de Garouste, des transparences de Geneviève Asse, des alléluia de Haëndel et du Cri de Messiaen... « *O admirabile commercium !* »

17. *Théorie de l'art moderne* (Journal, 1906), Denoel, 1985

18. *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964

Photo C. Leroy



Le Verbe s'est fait chair

A ce point de notre parcours, il ne peut y avoir de conclusion. Contemplée un moment à l'exposition sur l'art sacré de Boulogne, la sculpture de Nicolas Alquin est de celles qui continuent l'aventure. La traversée des *images* dans l'Eglise, nous le savons, ne se résout pas dans la monstruation du Visage des visages. Les malentendus que nous avons énumérés le prouvent : le cahier des charges est lourd. L'Eglise ne put éviter les écueils du « trop visible », de l'abus de pouvoir, le chant des sirènes de l'ivresse esthétique ; elle s'est risquée aux rivages de l'idolâtrie et a sombré dans les abysses des « petites sensualités déguisées »¹⁹. Après avoir été abandonnée par la foi intellectuelle d'une société laïcisée, elle affronte aujourd'hui, comme nous le disions dans notre introduction, le « tout-visuel » omniprésent qui se réclame d'un univers autonome sans référent.

Aussi, lorsqu'au milieu du mirage des images contemporaines, instantanées, brillantes et bavardes, un Nicolas Alquin fait sourdre de l'épaisseur de deux poutres de bois brut une gloire inattendue, il est de ces artistes qui, à chaque génération, se lèvent, prophètes, pour puiser au cœur de l'homme les thèmes existentiels qui font son espérance. L'image, ici, n'est pas « représentative », elle ne s'adresse pas seulement à la vue, mais les grossiers pans de bois s'adressent aussi et autant aux plus primitifs de nos sens : le toucher et l'ouïe, c'est-à-dire au corps. On entend grincer les battants comme grincent les portes de l'Hadès sur les mosaïques byzantines et celles des cellules de nos prisons. Au centre, de la densité de la matière, l'artiste fait naître l'image, à la fois enfantement douloureux et jaillissement lumineux.

Le retournement dont nous parlions serait-il là ? Pas deurre, aucun indice de narrativité qui en ferait l'apparition d'un jour, mais, « issue de la bouche d'ombre de la Terre » (Eschyle), l'image est aussi Genèse et Pâque, Incarnation et Résurrection. Ancrée dans l'humanité en ce qu'elle a de fondamental, elle retrouve ce langage universel qui est « comm-union », le seul et vrai langage de l'art et de la religion sans fusion ni confusion.

19. Père Couturier, *La vérité blessée*, Cerf, 1984, p 213

Habiter l'ambivalence des images

Pascal SEVEZ s.j. *

Dire que l'image est omniprésente en cette fin de siècle relève de la plus grande banalité. Chacun s'accorde sur ce phénomène, évoquant un déferlement initié par l'invention de la photographie, relayé par la télévision, amplifié par l'informatique et l'avènement du multimédia. Ce constat s'accompagne, le plus généralement, d'un concert d'indignation et de désolation. Nous sommes assaillis de toutes parts par l'influence pernicieuse des images. S'offrent aussitôt, pêle-mêle, des exemples tirés aussi bien de l'actualité que de la sphère privée : l'engouement des jeunes pour les séries télévisées, le truquage d'un reportage, la violence des jeux vidéos. Le fil de la conversation se fait alors écheveau. Tout se mêle, s'emmêle, en des propos radicaux.

L'orage qui s'abat sur les images foudroie une « nouvelle idolâtrie », une « régression infantile de l'intelligence ». Le tonnerre fait entendre les « illusions d'un monde d'apparence », l'« aliénation » de ce nouveau « fétichisme iconographique ». L'averse passée, il convien-

* Ecole de Provence, Marseille A publié dans *Christus* « Essai sur les images de Dieu dans *Le Siècle des Lumières* d'Alejo Carpentier » (n° 162, avril 1994)

trait de dénouer l'écheveau obscur de tous ces propos. Mais nos conversations ne nous en offrent guère le temps. Elles s'emballent à renouer avec des peurs ancestrales sans nous avoir éclairés sur la spécificité des images contemporaines. Faute d'avoir pu se dégager des relations complexes que nous entretenons avec elles, notre réflexion s'est une fois de plus dispensée d'analyser avec rigueur l'objet du débat. En tentant d'identifier les divers enchevêtements où s'empêtre notre approche des images, nous aurons plus de chance d'accéder enfin à une compréhension satisfaisante de ce qu'est une image et des liens que nous établissons avec elle. Seule une telle compréhension peut nous permettre d'honorer les enjeux auxquels nous convoque l'iconographie actuelle.

CES IMAGES QUI NOUS FONT PEUR

Le premier enjeu dans lequel l'image se trouve intriquée est celui de la sphère politique. Parler d'image évoque alors les méfaits de la propagande et, plus largement, nos réticences envers l'ambiguïté des cérémonies publiques.

L'actuelle déferlante des films d'archives ne peut que venir confirmer les dangers de cette association. Les documentaires franquistes ou communistes, les films préparatoires à la deuxième Guerre mondiale ou à l'engagement américain au Viêt-nam déploient à même nos écrans l'extraordinaire enjeu de l'image. Dès 1917, le dessin se trouve détrôné par la photographie dans *La France illustrée* et *Le Monde illustré*. Cet essor dans la presse française durant la première Guerre mondiale est confirmé par la création, en 1928, de magazines comme *Vu* où s'épanouiront retouches et photomontages. La technique photographique entre dans la longue tradition des représentations qu'ont toujours suscitées événements et personnages historiques. A ses débuts, la photo occupe la place d'une simple illustration du discours.

Cependant, malgré les travaux de découpe ou de recomposition dont elle fait l'objet, sa fonction cesse d'être seulement illustrative. Même repeinte ou retaillée, la photo s'élève progressivement au rôle de justificatif du texte qu'elle accompagne. Elle ne se contente plus de figurer, elle prouve, apparaissant comme un pur « prélevement » du réel. Plus de soixante ans après, notre regard reste imprégné de cette croyance naïve en la puissance révélatrice du document photogra-

phique. Notre indignation devant les manipulations de Timisoara est à la mesure de notre attente encore ingénue envers les troublants pouvoirs du visuel. Son réalisme magique fait oublier aussi bien le travail du cadrage que les enjeux de l'information. Et lorsque le spectateur est pris au jeu de sa crédulité, de dépit, il retourne contre l'image son excès d'attente. La virulence du discours dénonciateur devrait plutôt se faire vigilance pour ne pas confondre l'image et la réalité. L'image comme celui qui la regarde y trouveraient enfin leur juste place.

Spectacle et vie publique

Plus profondément, ces ambiguïtés de l'image ne font qu'entretenir notre intime conviction des liens dangereux qui unissent la politique à la mise en scène. La notion de spectacle politique renvoie immédiatement à celle d'un espace public vicié, décadent, car retombé sous l'emprise d'un pouvoir manipulateur. L'esthétisation du politique avec ses cérémonies, ses affiches et ses insignes, renvoie aux rouages qui ont permis la mise en place du fascisme. Fort de ces expériences, le débat démocratique ne pourrait trouver sa juste expression qu'une fois éliminée la fantasmagorie des images. Les mises en scène d'un événement politique ne pouvant déboucher que sur un simulacre de vie publique, les démocraties se distingueraient des régimes totalitaires par l'absence de toute cérémonialité politique. Notre hantise de la manipulation en vient donc logiquement à vouloir épurer notre vie sociale de tout spectacle.

Quelle n'est pas alors notre gêne lorsque la France entière remporte la Coupe du monde devant ses téléviseurs ! Quel embarras lorsqu'il faut bien admettre que des milliers de jeunes se sont rendus à l'appel du pape aux Journées mondiales de la Jeunesse et que les caméras de nos chaînes nationales ont amplifié cette ferveur à l'ensemble du territoire ! De tels événements n'éliminent pas le risque de la simulation théâtrale de la vie politique ou ecclésiale. Cependant, ils nous obligent à revoir notre puritanisme iconophobe, à entrer dans la complexité de notre rapport aux images. Trois buts marqués par une équipe bigarrée, et voici la France « terre d'intégration ». Personne n'est dupe de l'utilisation que peuvent en faire des politiques. Mais que des éducateurs, des acteurs anonymes du secteur associatif, en viennent à avouer que de telles images ont fait plus que vingt ans de travail, voilà de quoi nous inviter à reprendre à nouveaux frais notre

réflexion sur la place du spectacle dans la vie politique. Il ne s'agit pas de faire taire les échos wagnériens de Nuremberg, ni d'entretenir la nostalgie des mouvements d'hermine et de pourpre. Il convient de s'interroger sur ce qui advient dans cette dimension collective de l'image.

Les figurations du lien social

Les spectateurs n'ignorent pas le caractère artificiel, exceptionnel, de tels événements. Mais, par leur entremise, une nouvelle perception de la réalité est soudain accessible¹. Une expérience commune est réactivée. Des frontières sont suspendues, des possibles jusque-là incertains s'offrent à tous. La télévision n'est plus seulement médiation, elle ouvre un espace où se remodelle notre expérience familière. La nouvelle sociabilité que déploient le plus souvent ces images préfigure un nouveau mode de « vivre ensemble ». Le lien social se trouve renforcé par cette dynamique d'intégration et de consensus. Il devient possible de rêver à un autre avenir, puisqu'il a été accessible dans la communauté expérimentale suscitée par le spectacle. Voir devient « voir avec », et la cérémonialité propre aux communications de masse joue comme une passerelle entre expérience personnelle et expérience collective. L'image n'est plus le cancer qui gangrène l'espace public. Elle nous renvoie à ce qui fait une société, à ce qui peut la nourrir ou l'avilir.

CES IMAGES DONT NOUS AVONS HONTE

Reportages télévisés ou photographiques font de chacun de nous le témoin potentiel du monde. Tout semble accessible à tout instant. Une réflexion sur l'image ne peut cependant se limiter à ce seul aspect. L'image n'est pas le simple véhicule d'une réalité surexposée à notre regard. Il nous faut aussi honorer le mouvement inverse qui nous fait venir au monde selon nos images.

A dénoncer la surinformation due aux technologies de communication, l'homme oublie qu'il organise aussi la matière même de son univers par l'entremise des images. Le plus souvent, nous pensons les informations de nos actualités comme autant d'affiches de spectacle

1 L'analyse menée par Daniel Dayan et Elihu Katz dans *La télévision cérémonielle* (PUF, 1996) développe de façon très précise cet impact de la télévision

que nous aurions plaquées sur la réalité. Entassées les unes après les autres sur le mur du monde, elles le recouvriraient tout en l'étouffant sous un écran illusoire. Nous oublions alors que l'homme ne cesse de s'approprier le surgissement du monde à travers des représentations.

L'univers, dans sa matérialité, nous apparaît à travers les images de notre monde intérieur. L'écran de l'image n'est pas seulement ce qui peut nous barrer l'accès à la réalité, il est aussi le dynamisme d'un lieu où nous nous approprions le monde. Notre société de consommation le sait très bien, puisqu'elle appuie sa politique de production et de commercialisation sur cette ambivalence. Nous en avons, nous aussi, conscience, mais nous refusons d'en tirer toutes les conséquences. Nous refusons toujours d'admettre que notre relation au monde est fondée sur l'ensemble des images qui nous entourent. Nous agissons comme si nous ne voulions pas être pris en défaut d'une attitude dont nous avons honte.

L'image jusque dans la matière

L'évolution de la fabrication des objets qui nous environnent signe concrètement la manière dont nous façonnons progressivement notre univers et sa perception. Louis Sullivan jette les bases, en 1896, d'une première définition du design. Selon cet architecte de Chicago, « toutes les choses ont, dans la nature, une forme, un aspect extérieur, qui nous indiquent ce qu'elles sont ». La production industrielle a trouvé sa loi : « La forme suit la fonction. » Les propriétés formelles des objets relèvent donc de leur cohérence structurelle : la réalité impose sa forme, à l'homme de la respecter.

Mais lorsqu'en 1929 la crise économique éclate aux Etats-Unis, un nouveau langage apparaît. Raymond Loewy entreprend alors de redessiner le duplicateur *Gestetner*. A l'aide d'un monceau de pâte à modeler, il se contente d'adoucir les formes définies par le fonctionnement de la machine. La complication des rouages disparaît sous la carrosserie d'un capot. La forme est donc toujours liée à la fonction, mais le travail de la ligne aérodynamique fait entrer l'objet dans une esthétique de la séduction. Composants électroniques, souplesse des matériaux, miniaturisation de l'informatique achèveront de brouiller ces repères. Les caractéristiques techniques ne vont plus définir le produit, ni même son avancée technologique, rapidement obsolète. L'objet est alors produit en fonction de son usager, de son interface avec l'utilisateur. Des pâtes *Panzani*, dessinées par Philippe Stark, au

rasoir « Protecteur » de Kenneth Grange, le « *software thinking* » du design fait basculer nos objets quotidiens dans une imagerie moderne. En concevant un nouveau produit, il importe désormais davantage de proposer une idée, un univers, qu'une simple fonction. L'utilité se décline jusque dans la futilité de sa mise en scène.

La symbolisation des objets

Même les instruments à la fonction la plus élémentaire sont ainsi pris dans un jeu de représentation. Lorsqu'en 1990 quelques vitrines spécialisées entouraient une chaussure de branchages, de raquettes et d'un vieux canoë-kayak, elles faisaient entrer *Timberland* dans la légende du luxe branché, la distinguant ainsi des autres marques. Cet incessant travail d'association orchestré par la publicité dévoile aux yeux de tous que notre monde ne peut plus être considéré sous sa seule valeur d'usage. Au-delà de la simple utilité d'un objet, nous savons que nous lui attribuons aussi une valeur symbolique, conférant plus ou moins consciemment à certains objets un pouvoir d'appartenance ou de fantasme sexuel.

Il convient, cependant, de pousser encore plus loin la reconnaissance de ce qui nous entoure. Ni la manipulation de l'instrument, ni la dénonciation de l'aliénation de l'objet fantasmé ne permettent de rendre compte de ces objets dont nous nous entourons et qui semblent comme devoir attester des expériences que nous avons vécues. Ainsi le galet faussement abandonné sur une étagère, la fleur desséchée dans un cadre s'organisent-ils en dépositaires de nos itinéraires intérieurs. Avec le réel manipulé, avec l'objet rêvé, il nous faut aussi rendre compte de ces choses comme autant de repères extérieurs de notre construction interne.

Collections, souvenirs de vacances, bibelots hérités signent la représentation extérieure d'une part de nous-mêmes. Certains objets revêtent alors une troisième valeur, celle d'être un lieu de symbolisation. Ainsi, jusque dans les choses les plus élémentaires, il nous faut reconnaître l'enjeu des images reçues et projetées sur les objets. Si l'aménagement de notre société devient le miroir de nos propres représentations, il ne raconte pas uniquement notre aliénation, il signe aussi notre constitution.

RESTITUER LE LANGAGE DE L'IMAGE

Les mécanismes de notre consommation industrielle ont pu nous aider à mieux réaliser les images que nous projetons sur les choses. Cependant, la stratégie publicitaire qui l'accompagne nous maintient dans une approche réductrice de ces images.

Elle contribue en effet fortement à faire croire que ce jeu de projection n'est qu'un jeu infantile, une régression dans la position d'infériorité qui lie l'image au mot. Rejetant le foisonnement d'interprétations qu'appelle toujours un document visuel, la publicité habite notre société à traiter les images comme les traces d'un sous-langage. La chose se représente dans l'image, l'image dans le mot, selon une graduation qui fait du langage le garant ultime et essentiel du rapport au monde. Loin de toute complexité, l'image est réduite à n'être plus qu'un simple signe à interpréter. C'est ainsi qu'affiches ou spots de télévision fonctionnent le plus souvent comme la plate illustration d'un jeu de mots ou d'une expression. Le chat qui joue avec la souris de son imprimante *Epson*, comme l'ancien coup de barre *Mars*, ponctuent journaux et écrans de calques ludiques et visuels qui ne sont que plaquage du langage. Pire, qu'il soit déformation avec « C'est Schweppes la vie » ou allusion dans « Un café nommé Désir », le slogan ancre, à même la photo, un fonctionnement univoque de l'image.

Tel un blason, la représentation est enclose dans un déchiffrement d'éléments codés et identifiables. La validité de son message commercial réside dans sa capacité à circonscrire, réduire, puis épouser la diversité des suggestions du visuel. En laissant volontairement ouvert tout le potentiel de ses photos, les campagnes de *Benetton* prennent à contre-pied cette réduction instrumentale de l'image. L'excès de sens qu'offre tout document visuel n'y est pas oblitieré et vient déstabiliser l'univocité des lectures induites par les autres agences. Même les sujets les moins extrêmes, comme la main minuscule d'un enfant noir posée sur la grande main d'un adulte blanc, suscitent polémiques et diatribes. Aux Etats-Unis, on fustige le paternalisme des anciens colonialistes européens, alors qu'en France des associations saluent une campagne amplifiant leurs efforts pour l'intégration. Lorsqu'en 1992 *Benetton* placarde en grand format des photos de grand reportage, la profession hurle ! Que viennent faire sur nos murs la flaque de sang d'un fils assassiné par la mafia sicilienne ou le bastingage d'un bateau croulant sous ses réfugiés albanais ? La publicité n'est là que pour

parler du bonheur ou aguicher le client avec quelques sous-entendus égrillards. Jacques Séguéla, en martelant son : « Malheur par qui le débat arrive », confirmera le travail réducteur de la publicité : l'image n'est qu'une référence figurative univoque.

Les matières de l'image

Redonner à l'image sa complexité, restaurer la richesse de ses corrélations semble donc être un des enjeux majeurs de notre époque. L'œuvre du psychanalyste Serge Tisseron² y contribue en mettant en évidence les différentes relations que nous établissons avec elles. S'intéressant aux supports des images, il permet d'identifier la diversité de leur fonctionnement.

Ainsi, l'univers de la bande dessinée, avec ses illustrations cadrées en une succession définie, nourrit la stabilité de notre espace intérieur. Indépendamment de ce qu'elles figurent, les vignettes des albums contribuent à réguler et renforcer l'enveloppe psychique d'où pourront ensuite se développer des rêveries personnelles.

La photographie, par ses portraits, donne à croire qu'elle regarde ceux qui la regardent. Au privilège de ce contact fusionnel s'ajoute l'exactitude de la représentation. Par le reflet ressemblant dont ils nous assurent, les clichés viennent confirmer notre propre image telle qu'elle est perçue par les autres. En fixant le sujet photographié dans un environnement, les documents photographiques acquièrent un troisième pouvoir, celui de renforcer notre sentiment d'appartenance. Du quotidien des photos de famille à l'exceptionnel d'un décor de vacances, l'image nous assure de son inclusion et de sa participation.

Avec le cinéma, ce n'est pas tant le passage à l'animation qui construit une différence que le dispositif même de la salle. L'obscurité et la position assise organisent l'immersion dans un bain d'images. Ce phénomène d'englobement offre, en plus, la particularité d'être partagé par d'autres spectateurs. Dans cette commune participation émotionnelle, nous acceptons alors d'abandonner notre propre défilé d'images intérieures pour nous laisser visiter par celles de la projection.

La télévision déploie, quant à elle, un espace de familiarité. Mais l'illusion d'intimité qu'elle peut créer avec ceux qui apparaissent sur l'écran se double d'un surinvestissement de séduction. Condamnée à

2. Sa *Psychanalyse de l'image* (Dunod, 1995) pose les fondements d'une réflexion qu'il ne cesse de développer de façon plus immédiatement abordable avec *Le bonheur dans l'image* (Synthélabo, 1996) et, plus récemment, dans *Y a-t-il un pilote dans l'image ?* (Aubier, 1998)

attirer un spectateur dont elle ne maîtrise pas l'attention, l'image télévisuelle se doit de tout mettre en œuvre pour fixer les regards sur la plage horaire qu'elle occupe. Sans spectateur, son existence perd toute légitimité.

Un lieu de contenance et de transformation

Ce rapide survol permet de réaliser combien une approche sous le seul angle de la signification est réductrice. Dans leur matérialité, les images ne font pas que nous communiquer un sens, elles nouent avec nous des relations sensibles, affectives, voire même motrices de comportement. Elles mettent en œuvre un désir de transformation, de soi-même comme du réel, à travers la manipulation que nous pouvons y opérer. Elles offrent aussi un réceptacle à nos affects et à nos représentations. La spécificité des images informatiques repose explicitement sur cette double potentialité. Avant même de signifier quelque chose, l'écran d'ordinateur s'ouvre comme un espace, nous invitant à entrer en lui, à y flâner. Par la familiarité de son fonctionnement, par le mouvement du curseur, c'est bien un lieu dans lequel nous avons plongé et qui nous contient. Cette invitation à habiter l'espace de l'écran s'appuie sur la capacité, offerte à son utilisateur, de manipuler l'intérieur de cette surface. L'effet de « contenance » contenante s'appuie sur une capacité de transformation. Le simple fait de cliquer sur un bouton produit un changement réel dans l'image, voire même, dans les jeux, la mise en scène d'une autre action. Nous deviendrons acteurs au sein même de l'image et, jouant à transformer les images, nous laissons transformer par elles.

Nos images contemporaines n'attendent qu'une seule chose : leur place légitime. Entrer dans la compréhension de leur construction et de leur mise en scène nous déprend de notre crédulité envers leur substitut de réalité. En apprenant à les manipuler, nous nous laisserons moins manipuler par elles. L'image ne nous parle pas tant de ce qu'elle représente que d'elle-même, c'est-à-dire des moyens qu'elle met en œuvre pour agir sur son spectateur. Nous pouvons alors nous appuyer sans honte ni inquiétude sur leur réalité d'images et nous construire à partir des relations que nous ne cessons de nouer avec elles.

Services

Lectures spirituelles pour notre temps

Emile BERTHOUD

2000 ans d'art chrétien

CLD, 1997, 473 p., 270 F.

Tenter une compréhension totale de deux millénaires d'art occidental voué au christianisme, des catacombes à nos jours, relève d'un travail herculéen. D'ailleurs, l'auteur ne s'y risque pas, qui préfère centrer son étude sur l'art roman, gothique et renaissant, en France et en Italie, et poser des jalons évocateurs pour les autres époques. Cependant, on se rend bien compte que l'art a toujours été le témoin direct de la pensée religieuse de l'homme et de son époque, tant sur le fond que dans la forme. Toujours, l'art a su adapter son langage pour toucher le peuple et retranscrire sa foi réelle.

On peut penser que l'Eglise, gardienne de la foi et forte de son autorité spirituelle, a pu être tentée d'imposer des vues unilatérales. Or,

à parcourir le livre d'Emile Berthoud, se dégagent clairement un sentiment de liberté, une étonnante diversité dans la façon d'appréhender la vérité. Loin d'être enserrée par les œillères dogmatiques, la foi a su donner à l'art son élan, son mouvement perpétuel. Parce qu'il fut en un sens limité, l'art a abondé

Le reproche que l'on pourrait faire à l'auteur, c'est de trop confondre art chrétien et art sacré. De l'art du XX^e siècle, où Dieu s'est soustrait au regard et à l'esprit du monde, on retiendra peut-être que l'homme a cherché son salut dans la réalité environnante, preuve insoupçonnée d'une beauté transcendante, et donc marquée du message divin. « La beauté est un pressentiment du Ciel », a dit saint Odon. L'art, qui en est le langage, ne dit jamais autre chose.

Franck Réthoré ♦

1

Liana CASTELFRANCHI VEGAS

Quattrocento

Trad. P. Baillet.

Zodiaque/Desclée de Brouwer,
coll. « Présence de l'art »,
1997, 303 p., 450 F.

Fiorella SRICCHIA SANTORO

La Renaissance

L'art du XVI^e siècle.

Mêmes références, 350 p., 420 F.

C'est avec Brunelleschi, génie universel, à la fois architecte et sculpteur, que Liana Castelfranchi Vegas nous introduit au cœur de la Renaissance italienne du XV^e siècle : le *Quattrocento*. Epoque fascinante par son profond renouveau culturel, ses questions essentielles et ses débats artistiques, où « l'on cherche à exalter l'homme comme inventeur des arts et métiers ». Ceci se traduit par la place prépondérante accordée aux architectes et aux grands sculpteurs (Alberti, Ghilberti, Donatello...), qui construisent « la cité, lieu d'activité humaine et sociale », et font basculer l'art du côté de la mesure et de la proportion.

Captivant, le *Quattrocento* l'est encore par « l'enchevêtrement des valeurs civiques et des valeurs culturelles », qui fait advenir d'illustres artistes dans les grands centres de mécénat humaniste, en particulier la Florence des Médicis (Botticelli, Lippi, Donatello) et les villes d'Italie du Nord (Mantegna, Tura). Ajoutons que l'auteur fait une part belle à l'intense activité spirituelle illustrée par les grandes « œuvres de lumière » d'un Fra

Angelico (appelé par les papes humanistes cultivés tels qu'Eugène IV et Nicolas V) et d'un Piero della Francesca. Cependant, l'accent est principalement mis sur ce qui fait la spécificité du *Quattrocento* : la prodigieuse circulation des artistes en Europe Sluter en Bourgogne, Van Eyck et Van der Weyden en Flandres, Quarton en Provence, Fouquet à la Cour de France... La présence permanente des échanges artistiques et culturels forde l'Europe et donne sens aux identités nationales comme aux facteurs d'intégration.

Fiorella Sricchia Santoro, sur la *Renaissance*, partage les mêmes perspectives. D'une clarté remarquable, elle fournit au lecteur la charpente cognitive solide d'une scène culturelle et historique pourtant fort complexe : Bramante en Lombardie, Léonard de Vinci à Milan, les rapports de Jules II avec Michel-Ange et Raphaël, les disciples de ce dernier... Des ivresses intellectuelles et créatives de la Renaissance, des inventions décisives (l'imprimerie et la gravure), des ombres et des conflits (Savonarole), des drames (sac de Rome)... rien n'est laissé de côté, ce qui permet de mieux saisir l'héritage dont l'Europe contemporaine est tributaire. Là encore, les courants et échanges artistiques européens (Dürer, Cranach, Grünewald au carrefour danubien ; Metsys et Leyde aux Pays-Bas, l'école de Fontainebleau, la Cour de Prague...) sont au cœur des préoccupations de l'auteur.

Ces ouvrages permettent de comprendre que l'art ne saurait être

cerné par des frontières temporelles ou géographiques, et il est très satisfaisant pour l'esprit d'en suivre les phases évolutives. D'autre part, ils offrent un festival des meilleurs choix de reproductions en couleur et noir et blanc des œuvres de la Renaissance. « La fin de l'art est délectation », disait Poussin, et ces volumes sont, d'abord et avant tout, destinés à ceux qui aiment se définir selon le beau et juste qualificatif d'*amateurs d'art*. Enfin, la présentation est magnifique. La disproportion manifeste des reproductions par rapport au texte n'est pas simple séduction d'une illustration généreuse. Seule une contemplation prolongée, personnelle et fréquente, permet d'entendre le langage d'une œuvre d'art.

Chantal Leroy ◆

Fernando ORTEGA

**Beauté et révélation
en Mozart**

Préf. et trad. M.-C. Coleman.
Parole et silence,
1998, 162 p., 89 F.

Cet ouvrage illustre une pensée essentielle qui en oriente toute l'analyse et la réflexion : le génie créateur de Mozart ne se comprend vraiment qu'« à la lumière de la foi en tant que présence impérieuse de la grâce au cœur de l'homme ». Derrière cette idée agit d'ailleurs la conviction que la vraie beauté dans l'art ne peut être que la beauté de Dieu.

L'exposé, rédigé avec simplicité et ferveur, s'articule en deux grands

moments. L'un, diachronique, décrit le « Dieu de Mozart » au cours des trois temps d'une chronologie de l'œuvre et d'une biographie de l'homme, et suit les traces d'une foi sur une esthétique, telle que la manifeste notamment son attitude face à la mort. L'autre, synchronique, révèle le « Mozart de Dieu » en décelant dans quelquesunes de ses compositions religieuses ou dramatiques trois expressions de la grâce divine : le don du fils, la miséricorde du père et l'altruisme de la femme. La démonstration est double : elle s'appuie, du côté de l'analyse musicale, sur des spécialistes de renom comme Jean-Victor Hocquard, et, du côté de la réflexion théologique, sur la production de Hans Urs von Balthasar. A l'aide d'exemples variés, choisis dans la diversité des périodes, des genres et des styles, Fernando Ortega dessine l'intrication d'une démarche musicale et d'une quête religieuse, irradiant toutes deux la miséricorde incarnée par l'image de l'Agnus Dei.

Toute lecture de l'œuvre d'un artiste (et de celui-là en particulier !) à travers une grille unique, fit-elle même appel à la transcendance et à l'absolu, semblera toujours partielle. Mais, qu'il adhère ou non à la thèse d'Ortega, le lecteur lui sera reconnaissant d'aborder sans faux-fuyants et de tenter d'expliquer, au risque de s'attirer l'ironie des esprits forts, cette grâce mozartienne si souvent éprouvée par le mélomane, ce « ravissement » d'un instant, si familier et si mystérieux.

Emmanuelle Giuliani ◆

Charles-André BERNARD

Le Dieu des mystiques II

La conformation au Christ.

Cerf, coll. « Théologies »,

1998, 734 p., 250 F.

Après sa trilogie *Théologie symbolique* (Téqui, 1978), *Théologie affective* (Cerf, 1984) et *Précis de théologie spirituelle* (Cerf, 1986), l'ex-doyen de l'Institut de spiritualité de la Grégorienne nous livre maintenant les résultats de la connaissance pointue qu'une vie de recherche et d'enseignement lui a donnée de l'ensemble de la mystique chrétienne. But avoué, cependant : « Non pas présenter une impossible histoire de la mystique, mais introduire à la compréhension de la doctrine mystique. » Au service de ce but, une pédagogie qui excelle à nous offrir les bonnes clefs de lecture. Après le tome 1, *Les voies de l'intériorité* (cf. *Christus*, n° 162, avril 1994, pp. 218-219), qui privilégiait, avec des auteurs comme Bonaventure, Thérèse d'Avila ou Jean de la Croix, la description de l'itinéraire mystique et de ses grandes étapes, le présent tome regroupe les mystiques qui, moins réflexifs dans leur approche, intéressent davantage par l'objet de leur contemplation : le mystère du Christ, dont ils recherchent passionnément l'imitation.

Le parcours intégré opère des regroupements significatifs. Le chapitre 1 présente à la fois les martyrs primitifs et ceux du Canada. Les cinquante pages consacrées à saint Bernard sont suivies de deux chapitres dédiés l'un à

François d'Assise et l'autre à sa disciple Angèle de Foligno. Cette dernière introduit au problème des visions imaginatives telles qu'on les rencontre chez de grandes figures médiévales comme Julienne de Norwich et Hildegarde de Bingen. Le chapitre 6 étudie le problème mystique de la méditation contemplative de la vie de Jésus, et tout spécialement de sa Passion, tel qu'il s'est historiquement présenté de Ludolphe le Chartreux à Ignace de Loyola, en passant par Suso — introduisant excellemment à la mystique du Cœur de Jésus, qui se déploie en des personnalités aussi diverses que Gertrude d'Helfta, Jean Eudes ou Marguerite-Marie Avant de clore sur la « mystique de Jésus » représentée par Thérèse de Lisieux, la signification de l'école bérullienne ne s'éclaire que par comparaison avec la « mystique spéculative médiévale » d'Eckhart et Ruusbroec.

Une telle approche comparative a l'avantage de faire saillir ce que chaque auteur comporte de vraiment original. Une longue familiarité du père Bernard avec le langage aussi bien des mystiques que des spéculatifs lui permet d'avoir une approche bienveillante propre à désamorcer les querelles anciennes (par exemple, dans le cas d'Eckhart). Un regret : que François de Sales, auquel la théologie de l'amour doit tant, n'ait pas trouvé place ici, à moins qu'il ne nous soit réservé pour le troisième tome, où la présentation des mystiques apostoliques (Ignace de Loyola, Catherine de Sienne, Marie de l'Incarnation, etc.) viendra prochainement couronner ce maître ouvra-

ge qui fera longtemps référence dans le domaine encore mal exploré de la théologie spirituelle.

Edouard Glotin ◆

Madame Guyon

Jérôme Millon,
1997, 288 p., 150 F.

Réhabilitée par le XX^e siècle, la figure de Jeanne Guyon continue de fasciner historiens de la spiritualité et de la religion, théologiens et écrivains, comme elle a fasciné Fénelon et, plus tard, Henri Bremond. La quinzaine d'études ici rassemblées permet de prendre la mesure de son rayonnement, hors de l'Eglise catholique notamment. Prophète de l'expérience intérieure, scribe inlassable de ce que lui dicte l'abandon à une passivité mystique où elle trouve une joie communicative et que les persécutions les plus iniques ne peuvent entamer, elle laisse une œuvre abondante, offerte à la curiosité et à l'intelligence. La curiosité sera souvent lassée par la répétitivité de cette prose torrentielle, dont Jérôme Millon a raison de rééditer les pièces les plus significatives. Autobiographie, commentaires de l'Ecriture, traités spirituels, correspondance exercent ici la sagacité des meilleurs spécialistes, parmi lesquels M.-L. Gondal, J. Le Brun, E. Goichot, H. Bourgeois. Ils introduisent avec bonheur au mystère d'une expérience de dépossession de soi et de liberté.

Dominique Salin ◆

François VARILLON

Le message de Jésus

*Une semaine
de méditation d'Evangile.*
Prés. C. Ehlinger.
Bayard/Centurion,
1998, 247 p., 120 F.

On a beau avoir lu les grands livres de Varillon, connaître par cœur les textes commentés, la surprise demeure. Il s'agit de la transcription d'une grande retraite donnée en 1972. Ces méditations, qui forment le second volume de *Vivre le christianisme* (après *La dernière retraite du père Varillon*, même éditeur, 1992, 300 p., 120 F), correspondent à la deuxième semaine des Exercices. Elles annoncent un troisième volume sur le mystère de Pâques.

L'époque n'est plus la nôtre, mais le ton demeure aussi décapant, l'inspiration vive, le style direct. On ne peut que louer le travail de Charles Ehlinger qui, à partir d'enregistrements anciens, restitue la pensée et la force persuasive de Varillon. On entre ici de plain-pied dans l'Evangile avec un maître qui habitait les Ecritures et qui, grâce à sa vaste culture littéraire, avait le don d'en tirer du neuf et du vieux. « Il faut revivre la scène à fond », aimait-il répéter.

Les lecteurs qui ont apprécié *Joie de croire, joie de vivre* retrouveront dans cette plongée d'évangile la même veine, une force d'expression qui ne peut laisser indifférent.

Claude Flipo ◆

Gabriel BUNGE

Vases d'argile

La pratique de la prière personnelle suivant la tradition des saints Pères.
Préf. A. de Vogué.

Trad. M. Kaufmann et M.-M. Vitre.
Bellefontaine, coll. « Spiritualité orientale », 1998, 218 p., 95 F.

Dans la ligne de ses ouvrages sur l'acédie, la paternité spirituelle, le *Traité pratique d'Evagre*, l'auteur souligne les dimensions pratiques de la prière : attitudes, lieux et temps, gestes corporels. On y apprend que, durant les premiers siècles, les chrétiens priaient habituellement debout, tournés vers l'orient, les mains levées, et souvent cinq fois le jour. Une pratique qui n'exclut pas la position à genoux, quand l'orant demande de façon plus instante le secours ou le pardon de Dieu. Ce petit livre qui dérange a le mérite de rappeler cette sagesse : le corps entre lui aussi en prière. Il exprime l'âme fervente quand elle est consolée, ou entraîne l'âme récalcitrante quand elle est éprouvée.

C. F. ♦

Guy-Marie OURY

Les gestes de la prière

Préf. A. Lizotte.
Saint-Paul, coll. « Topiques »,
1998, 158 p., 89 F.

Avant même d'être en possession de la parole, l'enfant vit et entre en communication par le geste. L'homme parle et le geste

accompagne cette parole pour lui donner force et vie. Mais, au-delà des gestes spontanés, naturels, il y a les gestes ritualisés, devenus paroles intérieures, auxquels l'homme a recours pour traduire quelque chose qui jaillit du plus profond de son être, dans sa communication orale ou, de façon encore plus forte, dans sa communication artistique ou spirituelle. Depuis les temps anciens, l'orant communique avec Dieu non seulement par la parole, mais aussi à travers des gestes dans un acte de prière individuel ou communautaire — tradition qui n'a jamais cessé d'être vivante dans le culte chrétien. On peut même observer, depuis des décennies, une redécouverte du sens du « prier avec son corps », notamment à la lumière de l'école de prière orientale ou asiatique, ici bien analysée.

Martial Ralahiavy ♦

Un moine de l'Eglise d'Orient
(Lev GILLET)

Au cœur de la fournaise

Préf. O. Clément.
Le Sel de la terre/Cerf,
1998, 160 p., 100 F.

Le père Lev Gillet (1893-1980), bénédictin devenu orthodoxe, se référait toujours à l'Eglise indivise et s'était fait pèlerin entre plusieurs mondes croyants et incroyants. Le présent ouvrage regroupe des textes inédits ou épuisés où souffle l'Esprit Saint, qui nous entraînent « au cœur de la fournaise », là où « nous ne pouvons rester (...) qu'en communiquant à ceux qui nous

entourent la flamme dont nous sommes porteurs ». Certains textes donnent une idée impressionnante des qualités de prédicateur du père Gillet. D'autres laissent le cœur aussi brûlant que celui des pèlerins d'Emmaüs un certain soir. Le cheminement suivi va de l'appel personnel à la vision cosmique, méditation très teilhardienne du Psalme 104.

Monique Bellas ◆

Jean de la Croix ROBERT

La falaise et l'horizon

Desclée de Brouwer,
1998, 184 p., 120 F.

Un moine se penche sur son passé. L'ancien abbé de Landévennec, devenu ermite au soir de sa vie, nous fait confidence de son expérience spirituelle en une vingtaine de courts chapitres denses et d'apparence assez abstraite, même si l'on y sent affleurer de discrets souvenirs autobiographiques. Ces pages ne parleront qu'à ceux qu'a déjà touchés la grâce de la prière, le désir de la Présence. Ceux-là y recueilleront des aphorismes de lumière et d'amour, où l'équilibre bénédictin s'allie à l'héritage du saint patron du père Jean de la Croix : « C'est un signe vrai du salut de Dieu et de sa Présence qu'un cœur rendu à son humanité... Humain pour lui-même, il l'est pour tous, puisqu'il est aussi, en pauvreté et vérité, une demeure pour son Dieu. »

Etienne Celier ◆

Régine du CHARLAT

La réconciliation

Pierre de touche du christianisme.
Desclée de Brouwer,
coll. « Petite encyclopédie
moderne du christianisme »,
1997, 124 p., 56 F.

L'évangile est message de réconciliation, accomplie par la résurrection du Christ. « C'est la réconciliation qui est première et non le péché » : « L'homme vu dans le Christ est un homme sauvé avant d'être un homme pécheur. » « Le sacrement jalonne les étapes de notre incorporation progressive » à la Résurrection, et les gestes quotidiens de réconciliation et de pardon nous font vivre cette incorporation. Accessible à un large public, ce petit livre volontairement modeste redit en formules heureuses le cœur du message chrétien.

E. C. ◆

Joan CHITTISTER

Le feu sous les cendres

Une spiritualité pour la vie religieuse contemporaine.
Trad. M. Gagnon.
Bellarmin, 1998, 371 p., 125 F.

Joan Chittister est une religieuse bénédictine qui a connu, de l'intérieur, les grandes réformes de l'après-Concile Vatican II et, depuis, a suivi l'évolution des différents textes sur la vie religieuse. Ce qu'elle propose ici, pour vivre aujourd'hui à plein l'actuelle « traversée du désert », c'est une transformation radicale et urgente, un retour à ce

qui fait réellement la vie religieuse : un état de contemplation (« c'est-à-dire chercher à voir les choses telles que Dieu les voit »), une foi et une quête de Dieu jamais satisfaite, et non d'abord un faire, une efficacité, fût-elle évangélique. Après avoir revisité les vœux pour les rendre signifiants dans notre monde d'aujourd'hui, elle propose une « nouvelle » spiritualité, celle de l'appauvrissement, avec la prise en compte des valeurs qui marquent la mentalité contemporaine : la survie de notre planète, la répartition des biens, la justice et la paix, la place des femmes. Cet ouvrage, accessible à tous, ne manque pas de déranger.

A plusieurs reprises, le lecteur est tenté de n'y entendre que les difficultés et défis concernant la vie religieuse aux Etats-Unis durant une période qui semble révolue. Mais c'est dans chaque pays et chaque communauté religieuse qu'il y aurait grand bénéfice à reconnaître une flamme prophétique dans la pensée de la soeur Chittister et à s'en inspirer pour l'« acculturer », en particulier dans les programmes de formation.

Agnès Hédon ♦

Nicole BOUCHARD

Quand une femme devient mère

Fides, coll. « Perspectives de théologie pratique », 1997, 231 p., 150 F.

L'expérience de la maternité est un des lieux privilégiés où peut se découvrir le dessein d'amour du

Dieu vivant. Théologienne et mère de famille, l'auteur sait, avec un tact et une compétence remarquables, nous le montrer. Pour celle qui devient mère, de nouvelles relations vont s'établir avec un corps qui se transforme, avec le petit être qui se construit en elle et qui va prendre beaucoup de place, avec le conjoint, dont le rôle ne doit être ni majoré ni minimisé, avec les parents, l'entourage, etc. Les rôles masculin et féminin, maternel et paternel, doivent être redéfinis et vécus au sein du couple dans une harmonieuse complémentarité : la présence de l'enfant remet bien des choses en question.

Plus technique, la deuxième partie de l'ouvrage est une relecture de quelques passages bibliques à la lumière des recherches psychanalytiques. Un peu déconcertante au premier abord, cette relecture ouvre des perspectives insoupçonnées sur la relation homme-femme dès qu'une naissance est annoncée. Plus synthétique et plus brève, une troisième partie revient sur la signification des « commencements » et sur cet « espace placentaire », selon le mot de l'auteur, au sein duquel une relation peut s'établir et où une voix peut se faire entendre dans le silence. Même si la lecture demande parfois un certain effort, le livre de Nicole Bouchard mérite, à coup sûr, d'être médité et travaillé. La « théologie pratique » ne peut que gagner à une telle recherche et le lecteur y trouvera, en donnant sens à son expérience la plus humaine, de quoi fortifier sa foi.

Jean-François Catalan ♦

SESSIONS DE FORMATION SPIRITUELLE

(Demandez le programme par téléphone Le n° est indiqué une fois par maison)

18-22 janv. L'avenir du travail

Equipe CERAS — Chevilly-Larue — 01 44 39 48 30

18-21 janv. Accompagner le tout-venant

A. GUYOT, E. MOREAU — Manrèse, Clamart — 01 45 29 98 60

28-31 janv. Ignace et Jean de la Croix

P. GERVAIS, D. SADOUX — Joigny — 03 86 92 16 40

24-25 mars Vie consacrée et mystère d'Eglise

J. LAPLACE — Manrèse, Clamart

22-26 mars Croissance spirituelle : enjeux anthropologiques

C. VIARD, R. ALAUZEN — Lyon, Châtelard — 04 72 16 22 33

12-14 avril L'accompagnement spirituel

R. ALAUZEN — Biviers — 04 76 90 35 97

23-25 avril Session de formation à l'accompagnement spirituel

C. FLIPO et équipe — Cénacle, Nancy — 03 83 98 11 89

26-27 avril Relire mon expérience d'accompagnateur

R. BUYSE, J. MARRONCLE — Le Hautmont, Mouvaux
03 20 26 09 61

30-2 mai Spiritualités hors frontière

M. RONDET et équipe — La Baume-lès-Aix — 04 42 16 10 30

13-16 mai Incrire Dieu dans nos choix

O. de VARINE, L. SCHERER — La Baume-lès-Aix

SESSION CHRISTUS

Vivre sa foi dans un monde d'images

C. FLIPO , F. LE CORRE et C.-H. ROCQUET

Samedi 20 mars — 9h30 - 18h
au Centre Sèvres, Paris — 01 44 39 75 01

Etudes ignatiennes

Les « yeux de l'imagination »

Dans les Exercices spirituels

Antonio SPADARO s.j.*

Les recherches récentes sur les *Exercices* se sont souvent arrêtées au rôle central joué par les « yeux de l'imagination » dans l'expérience spirituelle d'Ignace, elle-même à la base de ses *Exercices*. Nous voudrions vérifier l'intérêt que porte Ignace à l'usage des images dans la pratique spirituelle, en distinguant, d'un côté, l'image comme symbole d'un besoin réprimé et, de l'autre, l'image comme icône d'un désir spirituel.

Ignace et l'usage des images

Il nous faut d'abord remarquer l'importance donnée dans les *Exercices* à l'usage de l'image dans la vie de foi personnelle et ecclésiale. Il est intéressant de souligner que, dans les règles « pour le sens vrai que nous devons avoir dans l'Eglise militante », Ignace déclare : « Louer les ornementations et les édifices des églises, ainsi que les images, et les vénérer selon ce qu'elles représentent » (360).

Nous savons que les *Exercices* ont été le texte spirituel qui, à l'époque

* Civiltà Cattolica, Rome. Cet article, traduit par Antoine Lauras s.j., est tiré de *Rassegna di teologia* (Naples, n° 35-6, novembre 1994, pp 687-712). Nous remercions le rédacteur en chef de cette revue de nous autoriser à publier cet article, ici réduit.

baroque, a eu le plus d'influence sur toutes les formes d'art. A la fin du Moyen Age, on avait ressenti le besoin de joindre des images aux épisodes de l'histoire de la Bible afin d'expliquer ceux-ci. On recourait alors aux miniatures, puis aux gravures sur bois ou au burin. Partant de cette tradition, Ignace fut, à l'époque moderne, l'un de ceux qui eut le plus conscience du lien entre le monde spirituel et le monde pédagogique des sens. Nous savons que c'est lui qui suggéra au Père Nadal de faire faire une série d'images, accompagnées de notes explicatives, pour illustrer les évangiles de chaque dimanche¹. Ce sont cent cinquante-trois gravures au burin, dont les dessins préparatoires furent exécutés par le frère Flammeri, réalisés ensuite par Bernardo Passeri, améliorés enfin par le Flamand Martin de Vos. L'œuvre définitive, due aux frères Wierix, s'est révélée d'une grande valeur.

Cependant, un problème nouveau se posa quand il s'agit d'illustrer les *Exercices eux-mêmes*. Pour la « méditation de ce qui est invisible » (47), comment illustrer les *res incorporeae* (pour reprendre l'expression dont use la traduction de la *Vulgate*) ? C'est ainsi qu'on en est venu à créer tout un ensemble d'images de valeur symbolique en étroite relation avec le texte. Par ailleurs, les jésuites du XVII^e siècle ont eu de plus en plus conscience du lien étroit entre la force de la parole et celle de l'image. Et l'on se mit à établir des rapports indispensables entre le religieux et l'artiste².

Est-il possible de trouver la raison centrale pour laquelle Ignace s'est intéressé aux images ? Dans le prologue de la *Vita Christi* de Ludolphe le Chartreux, qu'Ignace a lu pendant sa convalescence, nous lisons cette invitation :

« Approchez de Jésus, mes frères, avec un cœur recueilli, et, le suivant tous les jours de sa vie, goûtez les fruits abondants de consolation et de doctrine que vous offre chacune de ses paroles et de ses actions. Avec l'ange, soyez témoins de son Incarnation ; voyez-le descendre du sein du Père dans le sein de Marie (...) Aidez Joseph dans les soins qu'il prit d'elle et de lui à Bethléem (...) Ecoutez Jésus, voyez-le marcher, voyez-le s'asseoir. Rendez-vous familier le doux maître ; regardez ce visage vénérable qui inspirait le respect et l'amour, ces yeux si brillants de divinité et de miséricorde, cet aspect, ce maintien plein d'une gravité suave. Qu'ensuite votre imagination vous représente cette terre bénie illustrée par tant de prodiges... Voici la grotte de Bethléem... la pauvre maison de Nazareth... »³.

Cet extrait peut nous permettre de déterminer comment l'imagination est au service de l'affectivité et du désir d'union au Christ. On y trouve déjà

1. *Adnotationes et meditationes* , Antverpiae 1594.

2. Il arrivait souvent que l'exerçant ne prenait pas bien note des points de l'exercice qui lui était proposé, aussi a-t-on introduit l'usage de donner à l'exerçant le texte imprimé et aussi illustré ne comportant que la matière de la méditation du jour C'est seulement à partir de 1673 que les *Exercices* illustrés furent imprimés en un volume. Les éditions précédentes étaient seulement le recueil relié des feuilles précédemment imprimées à part

3. Cité par A. Brou, *Saint Ignace maître d'oraison*, Spes, 1925, pp 165-166

parfaitement décrite cette forme typique d'oraison qu'Ignace appelle « contemplation » et qui sera presque uniquement proposée à partir de la seconde semaine. Elle est présentée par Ignace avec de nombreuses expressions synonymes, telles que : « contempler », « fixer », « me représenter à l'aide de l'imagination », « voir avec les yeux de l'imagination ». Selon Roland Barthes, « l'image ignatienne n'est pas une *vision*, elle est une *vue*, au sens que ce mot a dans l'art de la gravure ("Vue de Naples", "Vue du Pont-au-Change", etc.) ; encore cette "vue" doit-elle être prise dans une séquence narrative, un peu à la façon de la *Sainte Ursule* de Carpaccio ou des illustrations successives d'un roman »⁴.

A titre d'exemple, on peut lire le deuxième préambule et les premier et troisième points de la contemplation de la Nativité (112-116). Chaque « vue » n'est pas à elle seule une scène complète qui mobilise les sens d'un seul coup, mais ce sont les points qui provoquent une mobilisation des sens. Nous trouvons l'exemple le plus clair dans le cinquième exercice de la première semaine, méditation de l'enfer : premier préambule : « voir avec la vue de l'imagination » ; premier point : « voir avec la vue de l'imagination » ; deuxième point : « entendre de mes oreilles » ; troisième point : « sentir par l'odorat » ; quatrième point : « goûter par le goût » ; cinquième point : « toucher par le tact. »

Nous n'oublions pas, au sujet des cinq sens, que la perception a une fonction affective et une fonction représentative. Mais il y a une grande différence entre les cinq sens. Alors que le toucher, l'odorat et le goût ont une capacité représentative limitée mais s'adressent immédiatement à la conscience, l'ouïe et la vue, s'orientant vers la représentation, construisent des images qui éveillent l'affectivité. Nous pouvons dès lors les distinguer, les uns comme étant « appropriatifs » et les autres comme étant « objectivants ». Ce qui est l'objet des sens appropriatifs est vu d'une manière telle qu'il est difficile de distinguer entre les choses et nous-mêmes : la saveur semble appartenir à l'aliment et au palais. Ce qui est l'objet des sens objectivants, au contraire, nous le voyons distinct du fond sur lequel il est perçu⁵.

Ainsi comprend-on davantage comment l'image ignatienne à composer n'est pas « vision » mais « vue ». La vision est un peu distincte, élémentaire, non articulée. Par exemple, quand Ignace voit l'humanité du Christ « qui lui apparaissait comme un corps blanc, ni très grand, ni très petit... sans membres distincts » ; ou bien encore lorsqu'il lui semblait « voir une chose ronde et grande, comme en or » (Récit 29 et 44). Les vues, elles, peuvent comporter des images, des sons, des odeurs, des saveurs, des sensations tactiles ; mais la vue la plus importante est la vue elle-même (« voir avec la vue ») de sujets variés : le Temple, des montagnes, la maison de Marie, etc.

4. Sade, Fourier, *Loyola*, Seuil, 1971, pp. 60 et 67-70.

5. Cf. C.-A. Bernard, *Théologie affective*. Cerf, 1984, p. 156. Voir aussi F. Alquié, *La conscience affective*, Vrin, 1979, p. 146.

Dans les points proposés par les *Exercices*, on descend dans les détails, entrant « à l'intérieur » du lieu ; on devient participant de la vie et de l'activité qui s'y passent. L'objectif visé est une intérieurisation ; pour cela, peu importe que la route ou la grotte soit grande ou petite, pourvu qu'elle soit effectivement présente et qu'on participe.

Il y a deux aspects dans l'image ignatienne : un aspect « expressif » et un aspect « réceptif ». Dans la contemplation, un élément exprime le désir de l'exercitant et un autre élément est reçu de l'extérieur, à savoir de l'Ecriture, de l'histoire sainte ou des mystères de la foi. Le mystère à contempler fait naître chez l'exercitant une application des sens et de l'imagination ; c'est pourquoi l'image n'est pas une fantaisie ou une image superficielle, mais le visage même du mystère, le visage vivant et expressif de l'amour. Ces deux aspects ne sont pourtant pas sans poser des problèmes. Il nous faudra les examiner pour éclairer ensuite la vraie signification théologique de l'imagination ignatienne.

L'image et le désir

Le père Kolvenbach pense que l'étude de l'image et du rôle de celle-ci dans les *Exercices* n'est pas facile à faire en raison de la dépréciation et de la suspicion dont l'image est l'objet⁶. On peut en effet objecter à l'exercitant : « Bien, tu as l'impression de prier ; mais, en réalité, les images, la composition de lieu que tu fais, ne seraient-elles pas tout entières une projection en termes symboliques de tes besoins non satisfaits, de ton inconscient ? » Il est sûr que l'image peut prendre une signification qui risque d'alimenter ce « soupçon ». Pour Freud, la pulsion repoussée par un interdit ou un événement plus ou moins traumatisant tend à se satisfaire par des voies indirectes, c'est-à-dire en s'aliénant ou se travestissant en images. L'image, ainsi réduite à un symptôme de signification totalement narcissique, sera le résultat d'un conflit entre la *libido* et les contre-pulsions de la conscience.

L'imagination est ambivalente et peut se faire trompeuse. Dans les « règles », Ignace reconnaît que « l'ennemi a coutume de proposer des plaisirs apparents : il fait imaginer des jouissances et des plaisirs des sens » (314). C'est Barthes qui met en rapport le « fantasme » freudien et la contemplation ignatienne. Le « fantasme » est le « scénario imaginaire dans lequel le sujet est présent et qui représente, d'une manière plus ou moins déformée, des processus défensifs, l'apaisement d'un désir inconscient »⁷. Il s'agit de scénarios susceptibles d'être dramatisés sous la forme la plus visuelle. Selon Freud, dans de tels scénarios, un objet n'est pas représenté en tant qu'objectif du sujet, mais en tant que séquence dont le sujet lui-même fait partie. Le sujet est toujours présent, réalisant les mouvements du désir. Sans doute Freud ne s'est-il pas occupé spécifiquement des *Exercices spirituels* ; par contre, Jung, qui

6. « Images et imagination dans les Exercices spirituels », CIS, n° 54, 1987.

7. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, « Fantasme », *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1992

a pris le petit livre d'Ignace comme objet d'étude, nous propose une vision plus élaborée que celle de Freud^{8.}

Pour Jung, le conflit entre le conscient et les pulsions de l'inconscient fait surgir un processus créatif particulier qu'il appelle « fonction transcendant ». Il existe une zone de la psyché dans laquelle le conscient et l'inconscient sont simultanément présents ; leur conflit produit une image symbolique qui permet de prendre conscience de la tension conflictuelle et, en même temps, de la supporter. Cela arrive lorsque la conscience renonce à l'attitude intransigeante d'un refoulement et que le « moi » parvient à maintenir et à supporter la dissonance dans le domaine de la conscience. Jung trouve que, par exemple, pour Ignace, « porter la croix » est le symbole de ce que l'on devient conscient du conflit entre le « moi » et les pulsions. Dès lors, la fonction transcendantale, qui peut se manifester spontanément, peut être aussi suscitée en recourant à des techniques adéquates. Selon cette vue, les *Exercices* seraient une manière d'orienter le processus de transformation psychique, une manière de canaliser la *libido* tout au long d'un parcours méditatif préétabli. Dans les *Exercices*, nous trouvons une tension pour organiser et concentrer les énergies de l'exerçant dans des images établies, mais dans lesquelles on est libre d'imaginer les détails. Cependant, alors que Jung estime qu'il faut libérer l'énergie qui fera naître les images, Ignace élabore la technique des *Exercices* en vue d'aider l'homme à orienter le mouvement du désir d'une manière moins « besogneuse ».

Pour mieux saisir la signification de ce processus de symbolisation, on peut essayer de reconstruire une situation concrète possible. Le onzième jour de la seconde semaine, Ignace propose de contempler la résurrection de Lazare. L'exerçant contemple le fait en suivant le récit évangélique et compose le lieu des événements. Vers la fin de son temps de prière, il reste frappé par les paroles du Christ : « Déliez-le et laissez-le aller. » Il sent combien les bandelettes et le suaire ont une odeur de mort, mais il imagine quand même qu'il ne quitte pas toutes les bandelettes, qu'il marche à la rencontre du Christ encore quelque peu lié par celles-ci. Dans le colloque, il réalise sa crainte et sa honte de demeurer nu ; et que, pour l'éviter, il serait prêt à rentrer dans le tombeau. De quoi s'agit-il ? D'une pudeur normale ? Un homme de discernement peut saisir que ces bandelettes prennent une signification symbolique. S'il s'agit de quelqu'un qui a de nombreux engagements dans l'Eglise, bons en eux-mêmes, il pourrait, par exemple, identifier ces engagements comme étant des obstacles l'empêchant d'aller à la rencontre du Seigneur. Peut-on les enlever ? Non. On se sentirait alors nu, sans défense, sans « titres ». Ainsi, toutes les peurs de la mort se condensent symboliquement dans ces bandelettes. Pour ne pas se montrer nu, on préférerait retourner tout droit dans le tombeau. La peur de ne pas être accepté domine le désir de vivre. Dans l'image, le conflit émerge à la conscience. Mais, en fait,

8. « *Exercitia Spiritualia of St. Ignatius of Loyola* » (1939-1940), *Modern Psychology* IV.

Lazare est débarrassé des bandelettes ; et, par les répétitions de l'exercice, après cette première prise de conscience, il se peut que l'exerçant, peu à peu, mis face au Seigneur qui l'attend en dehors du tombeau, dépose enfin toutes ses résistances.

La tactique d'Ignace vise à ce que tout « besoin » qui est un « attachement désordonné » perde son pouvoir dynamique. Il ne s'agit pas de réprimer les besoins : leur force propre pourrait, en fait, surgir à nouveau sous différentes formes, y compris sous les formes de l'imagination. Il s'agit, au contraire, d'une éducation et d'un purification. Dans les Exercices, l'usage de l'imagination se fait dans une tension qui fait passer d'une image symptôme d'un besoin réprimé à une image icône d'un besoin spirituel toujours mieux ordonné.

La critique de l'image

Comme nous l'avons constaté, l'usage de l'imagination n'est absolument pas « neutre ». Le philosophe Emmanuel Lévinas a tenté d'approfondir la critique de l'image entre besoin et désir. Il décrit l'apparition de l'Autre désiré comme une épiphanie, l'épiphanie du visage. Mais, pour lui, le visage est non pas avant tout image mais parole. La vision a une forte valeur englobante et expressive d'un besoin de domination. Alors que le « phénomène » est « image » prisonnière de sa forme plastique et muette, l'autre dans sa présence se dépouille de la forme qui le manifeste. Son visage « parle » et dépasse ainsi la paralysie d'une manifestation formelle, il paraît derrière son apparence. Il est dépouillé de son image : il est nu⁹. Le visage avant tout me parle ; et son premier mot est : « Tu ne tueras pas. » L'image est encore saisissable, mais le visage déborde les images qui, affirme Lévinas, peuvent toujours être immanentes à moi-même. Ce « débordement » est irréductible à une image. « Parce que présence de l'extériorité, le visage ne devient jamais image »¹⁰. Le désir est absolu si le Désiré est invisible. L'invisibilité n'est pas absence de rapport.

Pourquoi cet accent négatif sur l'image ? Pour Lévinas, l'image est toujours une adéquation entre l'idée et la chose, une forme qui revêt un contenu : elle est saisissable, mesurable, elle est paralysie de la manifestation formelle. L'inadéquation, de son côté, indique le manque de mesure du Désir de l'absolument Autre. L'altérité, en fait, ne se manifeste pas dans la forme des choses avec laquelle celles-ci se présentent à nous. Les choses se cachent sous

9. « La trace de l'autre », *En découvrant l'existence*, Vrin, 1982, p 104

10. *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Nijhoff, 1974, p 273. Définissant le rapport du visage à l'éthique, Lévinas écrit aussi « Le visage se refuse à la possession, à mes pouvoirs. Dans son épiphanie, dans l'expression, le sensible encore saisissable se mue en résistance totale à la prise... le visage, encore chose parmi les choses, perce la forme qui cependant le délimite. Ce qui veut dire concrètement : le visage me parle et par là m'invite à une relation sans commune mesure avec un pouvoir qui s'exerce, fût-il jouissance ou connaissance » (pp 172 et 174)

la forme, affirme Lévinas, si bien que la surface peut se transformer de l'intérieur ; le métal de certains objets peut être fondu pour faire d'autres objets, le bois lui-même peut être raboté, scié, mis en pièces et devenir autre chose. Une autre image est celle de la façade d'un immeuble enfermé dans son essence monumentale et dans son mythe : il brille comme une splendeur mais ne se livre pas. La vraie révélation de l'Autre est la parole.

Le visage de l'Autre ne se voit pas mais se « sent ». Face au visage, on n'entre pas en contemplation mais en extase, au sens d'un déplacement, d'un changement, d'une différence. L'épiphanie est langage, et la relation au visage qui apparaît, discours. Il semble que cette épiphanie ne peut survenir que dans le silence de celui qui prie. L'image est « neutre », alors que « parler à moi, c'est surmonter à tout moment ce qu'il y a de nécessairement plastique dans la manifestation. Se manifester comme visage c'est s'imposer par-delà la forme, manifestée et purement phénoménale, se présenter d'une façon irréductible à la manifestation ». En ce sens, le rôle de l'imagination et de l'image est radicalement en crise : on ne donne pas d'image du visage. C'est là un thème biblique. Dieu dit à Moïse : « Tu ne pourras pas voir mon visage. » La seule tentative de donner une forme à Dieu dans le désert fut celle qui culmina dans la fonte d'un veau d'or face auquel le peuple dira : « Voici ton Dieu, Israël » (Ex 32-33).

Au temps d'Ignace, au XVI^e siècle, le primat est donné à ce qui était théologiquement assuré, dans la mesure où l'autorité même de l'Eglise se fonde sur la Parole. Et la Réforme souligne alors fortement le fait que l'organe par excellence du chrétien est l'oreille, et que la foi est fondée sur l'écoute de l'« Ecriture seule ». En outre, la vue est facilement associée au désir de la chair et suspecte pour l'ascète. Dans la Contre-Réforme, le baroque proposera des images et soulignera l'importance de la communication visuelle de la foi et de la gloire de Dieu ; mais, comme le remarque Italo Calvino, l'originalité d'Ignace est dans ce fait : alors que le point de départ était une image donnée, offerte, proposée par l'Eglise, Ignace prévoit que l'image sera imaginée par le fidèle. Celui-ci, poursuit Calvino, « est invité à peindre lui-même sur les parois de son esprit des fresques surchargées de figures, à partir des suggestions que son imagination visuelle peut recevoir d'un laconique verset des évangiles »¹¹. De son côté, un mystique comme Jean de la Croix, presque contemporain d'Ignace, affirme que, pour connaître Dieu, il faut dépasser les images et se tenir dans le vide de tout ce qui est de ce monde. L'image sera un « lieu de passage ». Pour parvenir à l'union avec Dieu, l'âme doit se dépouiller de toutes ces images et demeurer dans l'« obscur »¹². Il faut alors affronter cette critique radicale, qui reprend cependant l'idée de l'image « symptôme » (et aussi expression) mais en aucun cas « visage de l'autre ».

11. *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Gallimard, 1989, pp 140-141
12. *Montée du Carmel II*, 12,3

La mise en présence du mystère

Si nous examinons le rapport entre écoute et vision dans l'Ecriture, nous pouvons remarquer que, dans les textes messianiques, à l'appel : « Ecoute, Israël » est jointe l'invitation : « Lève les yeux et vois. » L'écoute donne aussi place à la vision. Dans les écrits apocalytiques du Nouveau Testament, note Michel Evdomikov, l'*eschaton* se réalise dans une immense vision fulgurante de formes et de couleurs : « A l'angoisse de Job, Dieu répond par une succession massive d'images qui révèlent et en même temps protègent son mystère ; et Job confesse : " Mon oreille avait entendu parler de toi, mais maintenant mon œil a vu. " Dans la Bible, la parole et l'image dialoguent, s'appellent l'une l'autre, expriment les aspects complémentaires de la même et unique Révélation »¹³.

Mais venons-en au cœur du problème, selon lequel il n'est pas donné d'image du visage. Lorsque Lévinas, dans *Totalité et infini*, parle de la phénoménologie de l'*éros*, il donne une intéressante description de la « caresse ». Une analyse de cette expérience érotique équivoque, entre besoin et désir, peut nous aider à comprendre ce qu'est le désir de l'Autre, qui est Dieu. La caresse consiste à solliciter ce qui se dérobe : elle cherche mais ne prend pas possession. C'est un chemin dans l'invisible, mené par une intentionnalité non de dévoilement mais de recherche. Elle exprime l'amour, mais souffre d'une incapacité de le dire. Au contraire, la satisfaction du désir qui l'anime fait renaître le désir lui-même. La caresse va au-delà de son terme et recherche ce qui est encore fermé et endormi bien au-delà de l'avenir et du possible. Aussi ne cherche-t-elle pas à dominer une liberté hostile, mais à arracher un consentement. La « profanation » qui s'insinue dans la caresse découvre le caché en tant que caché : le corps s'offre alors comme nudité, mais le découvert ne perd pas son mystère dans la découverte, le caché ne se dévoile pas, la nuit ne se disperse pas. Dans ce cas, découvrir signifie violer plutôt que dévoiler. La honte de la profanation fait baisser les yeux qui auraient dû scruter le découvert.

Le sens de l'image ignatienne est du même type : elle sollicite ce qui se dérobe. Elle cherche, approche, mais ne saisit pas, ne prend pas possession. C'est un chemin de l'invisible, parce qu'elle ne tend pas au dévoilement mais à la recherche. L'image exprime le désir sous forme de symbole et a « faim » de cette expression ; elle est toujours en tension mais incapable de « dire » ce qui est désiré d'une manière définitive. En fin de compte, ce qui importe dans l'imagination ignatienne n'est pas tant l'image en soi et pour soi que la mémoire d'une histoire et d'une personne qui réalise une relation, une communication de cœur. L'image exprime le désir de cette relation « cordiale » avec le « caché » qui, bien que découvert d'une manière ou d'une autre, demeure toujours dans le secret.

13. *Théologie de la beauté. L'art de l'icône*, Desclée de Brouwer, 1970, p. 36.

Ainsi, dans les *Exercices*, l'image n'est pas prise de possession ; elle est plutôt chemin dans l'invisible : le visage du Christ et son histoire s'offrent certes à l'image, mais ce qui est découvert ne se perd pas dans la découverte. Liée au besoin, image devient miroir : nous nous y regardons nous-mêmes ; c'est le mythe de Narcisse, l'image d'une réalité qu'on peut regarder mais non pas transcender. Aussi l'image, qui est « icône », part-elle sans doute du monde de la fantaisie : l'imagination aura toujours cet aspect en elle-même. Mais elle n'en reste pas là et s'oriente vers le mystère qu'est pour Ignace la réalité divine se révélant dans l'événement. Elle ne se réduit pas à être un miroir, mais rend présent ce qui est absent. En ce sens, l'image est symbole. L'image n'est pas séparée de ce qu'elle représente, mais participe à son être, et rend donc à la vie du Christ, historiquement passée, toute sa vérité humaine, faisant de l'exerçant un *témoin*. Ceci est essentiel. L'image n'est pas une production, une hallucination ou un bon souvenir. Ignace dit clairement : « Imagine le Christ notre Seigneur présent » (53). Ainsi, toute contemplation ignatienne consiste en une survenue du mystère lui-même, laquelle est incomplète tant que n'est pas trouvé le destinataire de la relation proposée. La dimension de l'image n'est pas celle de la nostalgie, du souvenir, du temps perdu et retrouvé, mais celle du présent, de l'actualité, de l'*affect*, antithèses de la nostalgie. Le *voir* ignatien est, en définitive, un « connaître intimement » (104).

L'image et l'accueil du mystère

Une objection peut alors se présenter concernant l'autre aspect de l'imagination ignatienne. Dans la vie quotidienne, nous pouvons faire l'expérience, par exemple, de trouver une photographie faite entre amis dans la montagne. Dans un tel cas, je reçois visuellement une situation que j'ai vécue, même s'il y a longtemps. Je suis assis, regardant attentivement les détails de la photo : les visages, les vêtements, le paysage, les gestes. La situation peut me prendre totalement. Je puis ensuite me retrouver en train de lire un journal qui veut fidèlement reconstituer le dernier hold-up d'une banque, et être pris à un tel point par le récit que je vois, instant après instant, le déroulement de l'événement, le reconstruisant dans ses détails. Mais, à la différence du premier cas, je n'ai pas vu personnellement celui-ci. Toutefois, je sais que les témoins sont fiables et que je peux leur faire confiance. Ce qui est commun aux deux situations est que je reconstruis une histoire qui est vraiment arrivée — ce qui les différencie du cas où j'admire un tableau représentant un paysage imaginé par le peintre.

Dans ses *Exercices*, Ignace demande de contempler une histoire sacrée, d'être présent à l'action qui se déroule dans une contemporanéité de foi. Mais cette histoire qu'il faut contempler, est-elle une histoire ? Le Jésus présenté par l'Ecriture, est-il le Jésus de l'histoire ou le Jésus de la foi, un Christ raconté à la

lumière de la foi des premières communautés chrétiennes ? Ce qui intéresse Ignace, ce sont plus les faits que les textes. Il est clair que si cela a l'avantage de placer l'exerçant face au « fait » qui l'a sauvé, une telle approche a aussi une limite : Ignace se situe face aux évangiles dans la foi, et non selon un critère exégétique.

Prenons, par exemple, le cas des béatitudes. En Matthieu, les paroles sont prononcées sur la montagne. En lisant Matthieu, l'exerçant qui fait une composition de lieu imagine Jésus qui, « voyant les foules, gravit la montagne » (5,1). Un autre exercitant qui, lui, lit le récit de Luc fera une composition de lieu en voyant Jésus qui « s'arrêta sur un plateau » (6,17). Par ailleurs, Luc supprime tout ce qui concerne strictement des pratiques judaïques, alors que Matthieu insère ici des paroles prononcées, selon Luc, en d'autres circonstances. Matthieu écrit pour des Juifs, voyant avec leurs yeux, à la lumière de la foi, le Christ comme le nouveau Moïse qui établit la nouvelle Alliance et donne les « béatitudes » comme étant les nouvelles « tables de la Loi ». Luc, lui, n'est pas mû par les mêmes intérêts, ni par l'optique de Matthieu.

Dès lors, le problème peut être ainsi formulé : quelle est donc l'importance de la composition de lieu ? Consiste-t-elle à reconstruire une contemporanéité historique ? Ignace propose des méthodes, qui, en tant que telles, ne sont pas des fins en elles-mêmes. Comme nous l'avons déjà dit, la fin de la contemplation peut se résumer dans les mots : « Connaitre intimement le Seigneur... afin de l'aimer et de le suivre davantage » (104). Il s'agit d'approfondir le mystère du Seigneur au moyen d'une connaissance toujours plus intime. Le Seigneur auquel s'intéresse Ignace n'est pas le Christ *historique*, ni le Christ *de la foi*, mais le Christ *réel*. La fin des *Exercices* n'est pas d'acquérir une connaissance plus exacte de l'histoire du Christ. De fait, Ignace fait appel à une image non seulement pour les mystères de la vie du Christ, mais aussi pour la parabole du Règne et d'autres méditations. Il ne s'agit pas là de reconstruire une histoire vraie, mais un mystère de foi et de suite du Christ présenté sous la forme d'une parabole. Mais, comme pour la contemplation des mystères, le sens de l'image demeure ici le même. La contemplation ignatiennne est une « manière de prier ». C'est une manière, et donc seulement un moyen. L'important est la prière, c'est-à-dire la rencontre avec le Christ réel et l'approfondissement personnel du mystère du Christ. Le reste est laissé à ce qu'« on peut pieusement méditer », avec la liberté créatrice de voir si le chemin de Nazareth à Bethléem « est plat, s'il passe par des vallées ou s'il monte », ou encore « le lieu ou la grotte de la Nativité, si elle est grande ou petite, basse ou haute » (111-112).

Ce qui importe pour Ignace, c'est qu'on « doit raconter fidèlement l'histoire », de manière que celui qui contemple parte « de ce qui est le fondement véritable de l'histoire ». Le récit fidèle fera que l'exerçant saisisse quelle en est la base véritable, c'est-à-dire sa signification, son fondement. En d'autres termes, nous pouvons dire encore que, par l'usage de l'imagination,

Ignace se propose de faire saisir l'intention profonde (« le fondement véritable ») du texte sacré. Il s'agit de passer de l'*objectif* à l'*existentiel*, au personnel, sans se désintéresser pour autant de l'objectivité de l'histoire.

Signification théologique de l'image

L'efficacité de la contemplation imaginative se réalise donc sous deux aspects : la représentation du « mystère » de foi contemplé et la familiarité avec le Christ. L'efficacité actualisante se fonde sur le fait que l'initiative divine de la révélation est arrivée jusqu'à nous et que nous l'accueillons par nos sens. Donatien Mollat a souligné comment l'emploi du langage sensoriel pour exprimer l'expérience de la communion avec Dieu est l'un des traits propres de la spiritualité du quatrième évangile. Le Verbe de vie, écrit Jean, nous l'avons « vu de nos yeux », « entendu », « contemplé », « touché de nos mains » : « La vie s'est manifestée, nous l'avons vue. » La personne du Christ constitue le centre de la vision¹⁴. Jean n'a pas élaboré une doctrine des sens spirituels, mais c'est à lui que se réfère Origène quand il affirme que le Christ est l'objet de chaque sens de l'âme : « Le Christ se nomme la vraie lumière pour illuminer les yeux de l'âme, le Verbe pour être entendu, le Pain de vie pour être goûté. De même, il est appelé huile d'onction et nard pour que l'âme se délecte à l'odeur du Logos ; il est devenu le " Verbe fait chair " palpable et saisissable pour que l'homme intérieur puisse saisir le Verbe de vie. »

L'événement de l'Incarnation a transfiguré la sensibilité humaine, et les cinq sens de l'homme atteignent réellement, dans la foi, le Christ glorifié. L'homme voit réellement le Fils de Dieu, l'entend et l'écoute, le touche et le goûte. Le « voir » johannique n'est pas un voir extérieur, apparent ; au contraire, il va jusqu'à saisir la réalité spirituelle dans ce qu'elle a de plus profond. Celui qui contemple ainsi, mis en présence de Jésus dans sa condition humaine, ouvre les yeux sur le mystère.

La contemplation ignatiennne est de ce type et crée un certain genre de contemporanéité au mystère. Jean semble réservier le mot « voir » uniquement aux témoins oculaires, de première main, alors que les autres semblent appellés à vivre une foi sans vision : « Parce que tu m'as vu, tu as cru. Bienheureux ceux qui n'ont pas vu et qui ont cru ! » Mais il est vrai aussi que beaucoup ont été témoins de « signes ». Les disciples reconnaîtront et verront la signification messianique de nombreux faits seulement dans un second temps. En outre, les témoins oculaires eux-mêmes devront passer par la dialectique du « ne plus voir » pour parvenir au vrai « voir » : « Encore un peu de temps, et le monde ne me verra plus ; mais vous, vous me verrez, parce que je vis et vous aussi vous vivrez » (14,19). Le texte concerne Jésus ressuscité, mais, souligne Mollat, ces apparitions sont le prélude d'une manifestation plus intérieure et

14. *Jean maître spirituel*, Beauchesne, 1976, pp 85, 90 et 104

plus complète de Jésus au disciple qui l'aime (14,20-21 ; 16,16-22). Le recours ignatien à l'imagination réalise justement une nouvelle dimension de contemporanéité visant à reconstruire l'histoire afin d'établir un rapport de relation et de communion, dont la foi est le couronnement.

Pour Ignace, faire mémoire de l'histoire, « me rappeler l'histoire de ce que j'ai à contempler » (102), est l'un des préambules des contemplations de la deuxième semaine. Dans la dynamique des *Exercices*, la foi vient couronner un rapport avec l'histoire, rapport recherché, attendu et reconstruit. Il faut se rappeler que, contraint de quitter Jérusalem lors de son pèlerinage en Terre sainte, Ignace, avant de partir, « se mit à se souvenir qu'il n'avait pas bien regardé au mont des Oliviers de quel côté était le pied droit et de quel côté le pied gauche [sur une pierre d'où le Seigneur était monté aux cieux] ; retournant là, je crois qu'il donna des ciseaux aux gardes pour qu'ils le laissent entrer » (*Récit 47*). L'efficacité représentative d'une image ne se réduit pas à un pur phénomène psychologique mais « participe à l'efficacité *re-présentative* quasi sacramentelle de la Parole ». Laissant émerger les images que nous suggère la parole, nous devenons comme contemporains du mystère. Ces images deviennent comme la transparence d'un sentiment de présence, « les mystères du Christ, comme s'ils étaient présents »¹⁵. Ce qui compte dans l'usage de l'imagination, c'est proprement de faire mémoire en fonction d'une relation, d'une communication du cœur.

La position de l'exercitant

L'image-icône est le visage reçu : cela implique une nouvelle dimension, tout autre que celle d'un tableau à perspective linéaire, comme celle de Ghiberti, de Masaccio ou de Donatello. La dimension perspective de l'image dans les *Exercices* est inversée par rapport à celle qui est linéaire, et coïncide avec la perspective des icônes orientales : les lignes ne se rencontrent pas en un point de fuite situé derrière la « vue », mais en un point situé en avant de celle-ci. L'espace s'étend vers le spectateur et les lignes de force vont en avant de l'intérieur de l'image. Ainsi, la « vue » n'est pas une fenêtre à travers laquelle l'esprit humain doit pénétrer dans le monde représenté, mais un lieu de présence, le lieu de la Présence. C'est cette présence qui rayonne vers celui qui s'ouvre à la recevoir en y participant intérieurement. Dans cette perspective, l'exercitant n'est pas du tout *spectateur* mais *acteur* de l'événement contemplé. Ignace parle d'« entendre », de « sentir par l'odorat », de « goûter par le goût », de « toucher par le tact ».

Une perspective inverse serait, par exemple, une perspective linéaire pour la première contemplation de la seconde semaine, la contemplation de l'Incarnation. On prévoirait de considérer en premier lieu la personne de

15. A. Gagliardi, *Commentaire des Exercices spirituels d'Ignace de Loyola*, Desclée de Brouwer, coll. « Christus », 1996, p 48

l'exerçant, puis on passerait à la demeure de Marie, enfin on proposerait le monde en général pris dans le péché et Dieu décident de l'Incarnation pour sauver le monde. Ici, au contraire, tout est inversé. On part des Personnes divines qui décident l'Incarnation, puis on passe à la vision du monde, aux « chambres de Notre Dame » et à moi, l'exerçant. Il en est de même pour la contemplation de la Nativité : nous avons d'abord le plan d'ensemble de la vision globale du chemin de Nazareth à Bethléem, puis la vision de la grotte, enfin les personnes à l'intérieur de la grotte et moi-même, l'exerçant. De cette manière, l'exerçant est réellement « à l'intérieur » de la grotte, mais aussi réellement « extérieur » à la grotte. Ceci semble un paradoxe que seul peut résoudre ce qui est vécu. Dire que le moi est sur un autre plan n'est possible que si l'on considère les *Exercices* comme texte écrit noir sur blanc ou étudié, mais certainement pas comme expérience spirituelle.

Sur le plan du texte écrit, le problème de l'« intérieur » et de l'« extérieur » ne se pose pas, parce que l'exerçant et la scène contemplée sont sur deux plans différents ; il se pose quand le texte est vécu : les niveaux se croisent. C'est comme lorsque nous disons qu'« il y eut un temps où je n'étais pas vivant et il y aura un temps, de nouveau, où je ne serai plus vivant ». Quand nous essayons de penser notre non-existence, nous devons sortir de nous-mêmes et nous placer sur un autre plan, nous représentant comme quelqu'un d'autre. Au moment où il s'exerce, l'exerçant devrait sortir de lui-même, se placer sur un autre plan pour dire : « Je suis à l'extérieur. »

Douglas R. Hofstadter¹⁶ nous propose de considérer un tableau d'Escher, *Galerie d'estampes* (1956), et tente de nous en donner une description : dans une galerie de tableaux, un jeune homme debout regarde un tableau représentant un navire dans le port d'une petite ville aux toits de pierre ; sur l'un des toits est assis un garçon, tandis que, deux plans plus bas, une jeune fille est penchée à la fenêtre de son appartement qui se trouve justement au-dessus d'une galerie de tableaux, dans laquelle un jeune homme debout regarde un tableau représentant un navire dans le port d'une petite ville aux toits de pierre sur l'un desquels... Nous pourrions continuer indéfiniment une telle description. Seul celui qui est à l'extérieur du tableau peut dire : « Je suis à l'extérieur », mais on ne pourrait pas dire avec certitude quel jeune homme

Si nous essayons de « lire » une contemplation ignatienne vécue, nous voyons que le moi de l'exerçant ressemble d'une certaine manière à ce jeune homme qui, debout, regarde un tableau dans la galerie d'art. Dans la contemplation de la Nativité, l'exerçant regarde la grotte et voit dans quelle mesure elle est grande, haute, comment elle est arrangée ; et, se tenant là à présent, il verra les personnes, la Vierge, Joseph, la servante et l'enfant Jésus qui vient de naître, lui-même étant comme un petit pauvre et un petit esclave indigne qui regarde la grotte et voit dans quelle mesure elle est grande et comment elle est

16. Cf Godel, Escher, Bach *Les brins d'une guirlande éternelle*, Interéditions, 1985, pp 746-748 et 773-777

arrangée, et, se tenant là présent, il verra les personnes... et lui-même étant comme un petit pauvre et un petit esclave indigne qui regarde la grotte... Et nous pourrions continuer ainsi indéfiniment. En examinant la contemplation ignatienne selon le schéma que nous propose Hofstadter pour la *Galerie d'estampes*, nous remarquons qu'il y a trois plans d'« être-en-dedans » : 1. Inclusion physique (la grotte) ; 2. Figuration imaginaire (l'imaginaire) ; 3. Représentation personnelle (l'exerçant)... L'exerçant est « à l'intérieur de lui-même », entremêlé en divers sens d'« être-en-dedans ». L'exerçant est comme pris dans un « tourbillon » où tous les plans se recoupent.

La figure de l'exerçant a alors une position particulière. Il apparaît dans la position du véritable « auteur » des exercices qu'il fait. La dynamique qui s'y développe peut être décrite formellement comme une dynamique de « jeu », et l'attitude de l'exerçant comme une attitude de joueur. Le propre du jeu est que le joueur ne se comporte pas comme étant face à un *objet*. A partir de cela, Gadamer, traitant de l'œuvre d'art, refuse de voir, face à celle-ci, un rapport de sujet à objet ; il affirme au contraire que le sujet de l'expérience artistique n'est pas la subjectivité de celui qui fait l'expérience de l'œuvre d'art mais l'œuvre elle-même. De fait, « le jeu ne remplit son but que lorsque le joueur s'oublie dans le jeu ». Le sujet du jeu n'est donc pas le joueur, mais le jeu lui-même réalisé par les joueurs. De même, celui qui contemple dans les *Exercices* n'est pas sujet : est sujet l'image du mystère qui se « produit » par le moyen de l'exerçant. C'est le jeu qui joue lui-même, et « jouer c'est toujours "être joué" ». Ainsi, l'exerçant est le véritable auteur d'une manière formellement semblable à un joueur en train de jouer : il fait le jeu, mais, en même temps, le jeu se fait par lui en ce sens qu'il est totalement pris par la situation qu'il vit.

CENTRE NATIONAL DE PASTORALE LITURGIQUE

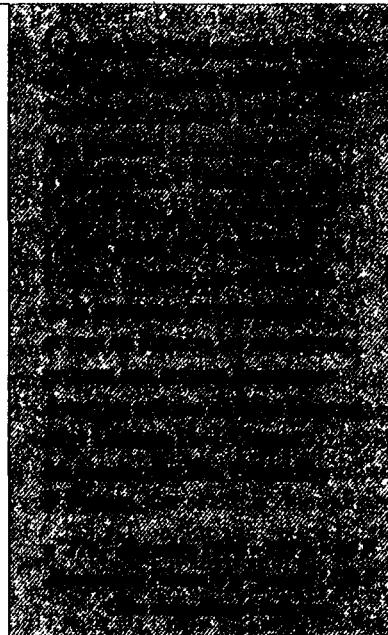
La Maison Dieu

216

*Proposer la foi
Renouveler
la pastorale*

cerf

4^e trimestre 1998



facultés
jésuites
de Paris



*Pour se former
des enseignements
à partir de janvier 1999*

- *Lecture du texte des Exercices spirituels d'Ignace de Loyola*
- *L'inquiétude de l'absolu dans la poésie moderne en France*
- *Cinq explorations des thèmes de l'enfance et de la petitesse*
- *Expérience spirituelle et expérience humaine ■ L'aventure spirituelle : moyens et repères ■ Découvrir la littérature spirituelle ■ Dès l'origine, le mystère pascal ■ Couple et famille*

Avec

*A. Demoustier, J.-P. Jossua, F. Marxer, C. Flipo, O. de Varine
et C. Charvet, D. Salin, M. Farin, J. Trublet, P. Martinot-Lagarde*

Centre National de Pastorale Liturgique - 75006 PARIS

Téléphone : 01 44 52 10 00 - Fax : 01 44 52 10 01

Chroniques

L'art conduit à Dieu

Cécile BERTIER
Artiste-peintre/graphiste

L'Institut des arts sacrés (IAS), nouvelle création de la Faculté de théologie de l'Institut catholique de Paris, propose un enseignement visant à approfondir les questions que pose la rencontre de l'art et de la foi. L'art s'imposant d'abord comme corps et non comme idée, penser l'art dans son rapport à la foi relève de la théologie pratique. La réflexion fondamentale sur l'art et la foi passe aussi par la philosophie, l'anthropologie, et même le droit. Ayant été formée aux arts graphiques pendant cinq ans, j'ai pu, avec cette formation, compléter sérieusement mes connaissances pratiques par un approfondissement intellectuel.

Ces années d'études à l'IAS ont marqué un tournant décisif dans mon parcours artistique et spirituel. Ma perception des arts et du mystère chrétien s'y est développée de façon significative. Ma conception de l'« art sacré » s'est ouverte à un champ immense d'intelligence de la foi et de la sensibilité. Je peux donc voir un « avant » et un « après » l'IAS dans mon cheminement artistique et spirituel, ainsi qu'observer le début de la rencontre de ces deux voies.

Tournant artistique

A l'Ecole supérieure des Arts graphiques, j'ai appris à traiter l'image du concept à la réalisation, que ce soit par le dessin, la peinture, la photographie, la typographie, l'infographie ou le volume. Toutes ces disciplines me passionnaient, mais j'ai jeté mon dévolu sur le dessin et la peinture. Je réalise actuellement des « story-board »¹ de films publicitaires, mettant ainsi mon dessin au service du film ou de la photographie. Cet exercice force l'humilité et la distance par rapport au travail, étant donné que le dessin n'existe pas pour lui-même. Il génère donc une frustration que je compense par la pratique du dessin et de la peinture pour eux-mêmes. Ce travail artistique « pur » s'est souvent trouvé inhibé par des questions restées sans réponses : pourquoi peindre ? Pour qui ? Comment se situer dans le paysage de l'art contemporain ? Quel contenu ? Quel est le rôle de l'art ? Ma modeste pratique artistique m'emménait sur un terrain de réflexions ambitieuses qu'il m'était difficile de mener de façon constructive. Que faire alors de cette énergie créatrice en quête de sens ?

Cette tension me poussa jusqu'aux bancs de l'IAS. Chaque professeur apporta un éclairage différent et complémentaire à mes interrogations. Je sentais, au fur et à mesure, mon intelligence se décrisper et reprendre sa respiration. Même si mes questions ne trouvaient pas toujours de réponses, je prenais la distance nécessaire à leur analyse objective. Les noeuds se défaisaient progressivement et des possibilités nouvelles s'offraient.

Depuis toujours, les philosophes s'intéressent aux questions que soulève l'art. Aborder ces différents regards portés sur l'art au cours de l'histoire me permit de mieux en saisir les enjeux, de la question de la *mimesis* (« imitation de la nature ») jusqu'à l'approche phénoménologique de l'œuvre. Grâce à la phénoménologie, j'ai apprécié des œuvres jusque-là ignorées de moi. Cette démarche, privilégiant le « phénomène » ou « ce qui apparaît », permet de pénétrer au cœur du sensible. En se dégageant du signifiant, elle donne au sensible, au perçu, à l'apparaître, une chance d'« être ». De la sorte, elle valorise l'art abstrait, car l'élément, débarrassé des significations dont il est porteur dans l'existence pratique, favorise un regard concentré sur la simple « apparition » de la matière. Cette philosophie est cependant pleine d'égards envers l'art figuratif, qu'elle perçoit comme une juxtaposition.

¹ Succession d'images dessinées visualisant le scénario d'un film. Pratique utilisée systématiquement pour les spots publicitaires et, parfois, les courts, moyens ou longs métrages

position d'abstractions formant un sens par le truchement de la matière. La question du contenu de l'image survient ensuite. L'orientation intérieure du peintre déterminera ce contenu. Certains maîtres chinois font apparaître dans leur œuvre le « principe interne constant » — énergie qui traverse toute vie et qui passe par le peintre, afin de laisser sa trace sur le papier par le truchement du pinceau et de l'encre. Cette empreinte constitue un contenu en soi. La vie intérieure du peintre porte donc en elle les promesses d'une œuvre au contenu riche.

Grâce à ces éclairages, ce qui n'était qu'intuitions se changeait en arguments communicables. Mes questions se déplaçaient à mesure que je pénétrais la philosophie de l'art. L'image me livra un peu plus de son essence, de son rôle, de sa grandeur, de son histoire, de ses déviations, de son mystère. Même l'image publicitaire passa au crible de la réflexion philosophique... sans en ressortir indemne ! Puisqu'il s'agit pour l'art d'« être » et de donner à « être » plus, mieux, différemment, que penser alors de l'image au service de l'« avoir » plus, mieux, différemment ?

Au terme de ces études, je me suis investie avec plus de paix dans la peinture. Le noyau de l'angoisse a fait place à celui de la confiance. Les amies que j'ai rencontrées à l'IAS, et qui me sont devenues chères, m'aident à cultiver mon jardin artistique. La terre y a été soigneusement préparée pendant ces deux années pour y planter de nouvelles graines d'une espèce encore inconnue. L'impatience est grande de voir la forme que prendront ces nouvelles pousses. Mais patience et longueur de temps sont requises dans le travail du peintre. Et ce qu'il lui faut surtout, c'est beaucoup d'amour.

Tournant spirituel

Mon passage à l'IAS a également contribué à ma maturation dans l'intelligence de la foi. Des expériences fortes, telles que la pratique des Exercices spirituels, avaient confirmé mon désir d'y joindre la dimension de la réflexion. Il me semblait peu équilibrant de poursuivre une vie de foi sans faire grandir en même temps la capacité de dire cette foi. Ainsi, à travers l'étude du Credo, des Ecritures, de l'histoire de l'Eglise, de la tradition liturgique et de la théologie, mon expérience spirituelle s'enrichissait et devenait plus autonome. S'approcher ainsi du mystère chrétien suppose une attitude d'accueil et de confiance.

Contrairement à la philosophie, la théologie pose comme préambule un « Je crois ». Pour autant, elle a un regard analytique sur ce processus de foi. Hans Urs von Balthasar décrit ce processus en deux mouvements simultanés : la « perception » et le « ravissement ». La « perception » selon laquelle il est donné à l'homme d'aborder intérieurement la figure du Christ, suivie du « ravissement » où l'homme est « saisi », « transporté » par l'amour de cette « perception ». « Perception » et « ravissement » sont un seul et même don de Dieu mettant l'homme en mouvement vers son Créateur. Cette approche théologique est vertigineuse de profondeur, de hauteur, de largeur et d'épaisseur. Elle fait goûter par analogie à l'infinie beauté, bonté et vérité de Dieu. La découverte, si mince fût-elle, d'une telle pensée laissa une empreinte définitive dans ma perception du mystère chrétien.

Rencontre de l'art et de la foi

Avant d'entrer à l'IAS, j'avais juste l'intuition que l'art sacré n'est pas nécessairement religieux et que l'art religieux n'est pas nécessairement sacré. Et je pensais que mon expérience en art sacré se limitait à la fabrication d'une icône du « Christ Pantocrator ». Mes références s'arrêtaient à Fra Angelico et Rouault. C'était bien peu, en apparence, pour s'intéresser à cet art, et pourtant ce sont en particulier ces deux artistes qui m'ont insensiblement appelée à mettre mes pas dans les leurs. Timidement, je cherchais à tisser un lien entre mon goût pour l'art et ma soif de Dieu. Et c'est en relisant l'expérience de création d'un croquis de nu à la lumière du mystère de l'Incarnation que s'initia ce travail de rapprochement.

Dieu ne peut s'atteindre immédiatement, sans médiation. Le Verbe s'est fait chair en Jésus Christ, image vivante du Père. Son corps est le médiateur entre Dieu et les hommes. Il nous invite à la sainteté, à la sanctification du corps. Pour cela, Il nous donne l'Esprit Saint qui demeure en nous si nous demeurons en Lui. Nos corps sont désormais Temple de l'Esprit Saint. Quoi de plus important alors que de s'intéresser au corps humain, lieu de l'alliance divino-humaine ? L'acte de création artistique met en scène le corps comme lieu où s'opère cette alliance et a parfois comme objet l'étude même du corps.

Le croquis de nu présenté ici (voir page suivante) est un travail personnel significatif dans mon parcours artistique et spirituel. Il correspond à un instant de grâce créative où un long travail préalable

a trouvé son accomplissement. Cette expérience de création est chargée du souvenir indélébile d'une rencontre brûlante entre le feu de l'inspiration et les exigences de la technique. Le corps, théâtre de cette alliance, est le véhicule merveilleux de la grâce créatrice appelant le travail de la main. Il entre dans une sorte de fièvre dans ce processus d'accueil et d'expression d'un don transcendant. La tiédeur n'a pas sa place dans ce feu enthousiasmant de la création.

Le premier don, c'est la force d'amour créatrice qui remplit le cœur et dynamise le désir d'expression. Cette expérience s'apparente beaucoup à la prière. C'est une mise en disponibilité de l'être qui permet l'ouverture au don de vie accueilli et porteur de fruit.

Un modèle est proposé et pose pendant cinq à dix minutes. Une concentration maximale se met alors en place pour habiter pleinement chaque seconde de ces minutes fragiles. La position du corps doit permettre une bonne respiration, une juste distance par rapport à la feuille et une amplitude du geste. Le corps participe entièrement à l'accueil de l'inspiration, tout comme dans la prière. La présence du modèle provoque des sentiments qu'il faut tenir jusqu'au bout, pour ne pas tomber dans la description d'une apparence mais plutôt honorer l'indescriptible, l'invisible qui transforme le visible. Des sentiments de majesté, d'amplitude, de force et de finesse, de richesse colorée, de fierté et de dignité, furent les cadeaux reçus lors de cette pose et constituent l'objet de l'expression picturale.

Chargeée de cette belle mission, la main s'affaire maintenant avec une patience teintée d'ardeur. Il s'agit en effet de tenir à la fois un grand calme gouverné par la confiance et un feu brûlant attisé par l'urgence et l'exigence de l'expression picturale. Une alchimie étonnante peut alors se produire : les sentiments, forts de l'ardeur créatrice, sont transformés en couleurs, rythmes, épaisseurs, contrastes et structures. Ce processus est très mystérieux, même pour celui qui en est l'acteur. Il dépasse largement la maîtrise d'une technique. Il demeure dans le registre du don inexplicable. Cependant, seul le travail donne une chance à ce don de porter des fruits. Il en est la louange.

L'ensemble du travail ne fait sens qu'une fois terminé. Avant cela, toute la confiance est mise en œuvre pour croire que de simples taches de couleurs impriment le souffle d'amour créateur et donnent



T. G. M.

finalement corps à l'ensemble. Ici, ce sont les ombres qui font naître la lumière, les épaisseurs qui forment les finesse, les froids qui provoquent les chauds, les courbes qui dessinent les droites. L'articulation des contraires donne forme, produit du sens. Le corps, ici, est ombre et lumière, sans contour, insaisissable, reflet d'une réalité immense et inatteignable. L'image respecte la distance par rapport à l'original et renvoie à la vision intérieure du peintre.

Comme ce corps féminin à peine sorti de la glaise, de la terre de Sienne brûlée, de la terre d'ombre naturelle, ainsi celui qui reçoit le feu enthousiasmant de la créativité est modelé peu à peu par son travail et s'éloigne de son épaisseur originelle. Ainsi se poursuit sa propre création intérieure qui tend vers un devenir.

L'incarnation et la résurrection de Jésus Christ offrent à l'homme un chemin vers Dieu et le salut de la chair. Le corps est promis à la résurrection au même titre que l'esprit. Dès ici-bas, le corps se transforme, reflétant la croissance spirituelle de l'être. Il est modelé par un don de Dieu sans cesse renouvelé, appelant un accueil confiant et un travail rempli d'amour. La joie qui naît après la douleur de la tension créatrice se cristallise comme une goutte de peinture transformée en goutte d'éternité.

Ce travail m'indiqua la voie à suivre pour la suite de ma recherche. En mettant l'accent sur le corps, je respectais ma sensibilité tout en étant au centre du mystère de l'Incarnation. J'étudiai alors une sculpture en bois d'un Christ roman, présentant un corps en croix d'une grande beauté. Par le travail du sculpteur, le bois meurt à sa condition d'arbre et donne forme à un corps humain. Le bois abrite désormais des côtes saillantes, une musculature, des articulations, des tendons, un squelette, un corps. Sur la tête, point de couronne : elle est nue comme le corps seulement vêtu d'un *périzonium*. C'est le corps d'un homme offert qui se déploie devant nous. Un corps offert et suspendu à un mur, entre le sol et le plafond, entre Terre et Ciel. Un corps en croix à la croisée de deux espaces. Un corps qui ne retient rien, qui s'ouvre totalement par son attitude même et par l'ouverture de ses plaies.

Dieu revêt un corps mortel à travers son Fils. Le corps du Christ en croix tient en lui l'alliance renouvelée entre Dieu et les hommes :

« Le Christ est mis au rang des criminels, condamné à mort et cloué sur une croix. Il traverse dans sa chair les affres de la mort. Le corps du Christ sur la croix nous contemple et ses yeux fermés nous ouvrent les yeux, sa bouche

assoiffée nous abreuve de paroles de Vie, ses oreilles injuriées nous invitent à l'écoute, ses mains ouvertes nous encouragent à donner et recevoir, ses pieds tenus par un clou nous poussent à nous mettre en marche, son côté ouvert nous ouvre le cœur, son corps transpercé par l'angoisse de la mort nous donne la Vie dans la joie éternelle. En communiant à son corps et son sang, nos mains, notre bouche, nos yeux, notre corps tout entier est sanctifié. La vie éternelle de la chair est déjà effective aujourd'hui »².

Par l'art, le souffle de l'homme pénètre la matière à l'image du souffle de Dieu animant l'homme modelé de la terre. La matière est « transformée » par la main de l'homme, comme l'homme est « transfiguré » par la lumière divine. Faits à l'image de Dieu, nous poursuivons sa Création. La création artistique participe à ce mouvement. Chaque artiste fait chanter sa couleur pour la joie des hommes et celle de Dieu. Avoir l'art comme chemin. Le Christ dit : « Je suis le chemin. » L'art conduit à Dieu.

2. Saint Bernard, « Sur le Cantique », *Christ en croix romans*, Zodiaque, 1996, p. 156.

Confluences

Pastorale des Réalités du Tourisme et du Temps Libre

1 rue Saint-Jean, 69005 LYON - Tel/Fax : 04 72 40 98 20 04 ; 72 00 04 50
E-mail: confluencesptrl@infonie.fr-Site Web: www.multimania.com/confluences98

- Sensibiliser à l'importance du temps hors travail salarié
 - Éduquer à une meilleure connaissance du sens des formes
 - Favoriser l'accueil des touristes
 - Ouvrir au sens de la transcendance et de la révélation
- « Ce que l'homme découvre dans l'émotion provoquée par la beauté ne s'oppose pas à ce que Dieu dit de l'homme. »
- cours - conférences - voyages - visites d'églises - biennale d'art sacré contemporain - livres - revues - bibliothèque multimédia - colloques, etc.

conférence-débat

“Le spirituel dans l’art contemporain”

avec Jérôme Cottin, Université de Genève
et Régine du Charlat, Institut d'Arts Sacrés de Paris

le mardi 9 février de 20h à 22h

Mairie-annexe du 5^e, place du Petit Collège, 69005 Lyon

Enseigner en banlieue

Marie-France BELLE*

Après Mai 1968, l'agrégation et ses dissertations sur les constructeurs de la cité idéale, Platon, More et Fénelon, après les devoirs de concours sur les tranchées de 1914, j'habite momentanément Pampelune. Dans ces mêmes fortifications où un certain Iñigo fut blessé d'une blessure qui ne devait jamais se refermer, les enfants jouent paisiblement, construisant des châteaux de sable. Châteaux en Espagne ? J'allai à celui de Javier, tout proche, pour le grand pèlerinage annuel du 12 mars. Ce fut comme si se posa sur moi le regard de ce Christ qui répandait son sang lorsque l'apôtre marchait pieds nus dans les neiges du Japon.

De l'autre côté du périf

Une autre mer, je n'eus pas à la chercher. Elle vint à moi et déposa à mes pieds coquillages exotiques et trésors des grands navires naufragés, tous ces grands enfants nés ici, mais venus d'ailleurs, que

* Professeur agrégée de lettres modernes. Enseigne depuis une dizaine d'années dans des établissements « sensibles », avant et après le baccalauréat.

l'Education nationale me demandait de ramasser et de relever. Un autre continent ? Au-delà des Pyrénées, « de l'autre côté du périf ».

Mes élèves ? Il me suffit de faire l'appel pour entrevoir un poème acrostiche, celui des drames du monde contemporain. B comme Ben, M comme M'Baé, N comme N'Guyen... Dès le premier cours, gêné par son prénom, Dan vient me raconter la saga de sa famille juive partie de Lithuanie ; Riad fixe le sol en évoquant sa terre natale : l'Arabie Saoudite ; Ampa exulte de la joie d'avoir échappé aux horreurs du Cambodge, dont sa famille fait mémoire. Je sais maintenant que, très vite, si je n'y prends garde, Moïse, l'Antillais, va accuser Demba l'Africain : ses ancêtres ne l'ont-ils pas vendu ? Peu importe ! Ils attendent tous leur libérateur et n'ont qu'une idée : « S'en sortir. »

Mon premier poste ? Dans cette même commune où fut tourné le film *La Haine*. Dernière arrivée, je m'étais vu confier les « classes-rebuts ». Cherchant à impressionner, au début, ces troisièmes qui me toisaient déjà, j'avertis : « Ce qui traîne sur les tables, sans même regarder, je déchire. » Abdel était un dur. Ses mains jouaient ostensiblement au cours suivant avec une feuille bruyamment froissée. D'un pas décidé, j'exécutai ma menace. Il exulta. La classe fit chœur. Il savoura son triomphe : « C'était ma convocation à la police. » Le grand tampon du collège couvrit ce jour-là ma lettre d'excuse au commissariat.

Bientôt, les petits papiers circulèrent. Au premier rang, on blémit : « Sale Porto, ta mère court derrière un singe », disait le billet doux. On ricana, grassement. Le coupable ? Abdel, bien sûr. Ses camarades le défendirent : « Mais, Madame, c'est comme ça qu'on se parle entre nous ! » Les mots ! N'en connaissaient-ils donc pas la valeur ? Les insultes, il est vrai, leur étaient une carapace ; les antiphrases, ils les maniaient avec une aisance déconcertante. Mais quelles mines, toujours prêtes à exploser entre leurs mains imprudentes ! Pouvait-on innocemment et impunément jouer avec ces dangereux véhicules de la haine ? Je tentai d'expliquer, puis : « Abdel, en punition, vous copierez les textes sur la guerre. Sinon, lundi, je ne vous accepte pas ! »

Dès qu'il m'aperçut, il sortit de son cabas une énorme liasse de feuilles qui, tombant malencontreusement, s'éparpillèrent sur le sol. Je discernai immédiatement une dizaine d'écritures habiles ou maladroites. Des textes sur la guerre, absolument tous les textes sur la guerre que le manuel avait pu mentionner ! Ils s'y étaient tous mis, les « durs » de la cité, pour recopier la mort du petit Elie, le dernier des

justes, les obscénités de Céline, la jubilation de l'amour clandestin sur le front, et quoi d'autre encore... Je compris alors que s'ils ne se parlaient pas comme des gens raffinés, ils s'entraidaient parfois avec la plus exquise délicatesse.

Puis, un jour, ce fut mon tour de trouver un petit papier dans mon casier : suppression de poste. « Pourquoi partez-vous ? », me demandèrent mes élèves. « Pour vous faire plaisir ! », répondis-je avec une amertume qui ne leur était pas destinée. « Vous êtes nouvelle, vous allez voir comme on va vous chasser ! », m'avez-vous dit à mon arrivée. Vous avez réussi ! » Certains avaient la gorge serrée : « C'est qu'on ne vous connaissait pas. »

A qui penser ? Au Renard et au Petit Prince ? Je préfère pourtant évoquer un loup, devenu ami des hommes pour avoir un jour entendu l'invitation d'un pauvre troubadour : « Frère Loup, donne-moi la main ! » Cette main, ce fut seulement l'étude de la langue française. C'était un petit peu, dans la commune la plus pauvre de France, le retour à la *Genèse* ; un peu comme sur la fresque de Michel-Ange, la main de la créature rejoignait celle du Créateur. Le travail, « *tripalium* », la torture ? Au commencement, il n'en était pas ainsi. Au chrétien d'en retrouver le sens.

Dieu est-il sage ?

Que la langue fût porteuse d'un si lourd message, c'est auprès des sixièmes que j'en pris vraiment conscience. « Dieu est-il sage ? », me lança un jour, à brûle-pourpoint, le plus futé des petits musulmans, alors que j'expliquais en grammaire l'enchaînement des effets et des causes. Je n'ignorais pas que, dans le monde de l'immigration, cet enchaînement est surtout vécu sur le mode de la concession : « Bien que je travaille, je ne réussis pas ! » Bien que... bien que... « Quel chaos que ce monde ! », disent très vite ces modernes émules d'un Job en miniature. Si l'on n'apprend pas à mettre de l'ordre dans sa tête, pourra-t-on plus tard remonter l'enchaînement des causes ? Et que dire de ce verbe « être » à conjuguer aux temps du passé — celui des racines oubliées — ou du futur — source de toutes les angoisses ? Comment alterner ce « je » et ce « tu » qui amorcent dans les mots le dialogue que l'on recherche dans la réalité ?

Vint la guerre du Golfe. « Saddam Hussein a toujours raison. » Tel fut l'éloquent exemple qu'au tableau les élèves substituèrent à : « La terre tourne autour du soleil. » La belle révolution copernicienne à

opérer était, pour eux, de voir le monde plier à la volonté du monde arabe. Mais, hélas, les explications de texte ne semblaient pas entrer dans ce monde-là ! « Juif ! Arabe ! » C'est en ces termes que Cléante invectivait son père Harpagon. Les éditions n'étaient plus expurgées. Comment éviter l'émeute ? L'explication prit un tour inopiné : « Tel père, tel fils ! » Cléante, habituel porte-parole du bon sens, devint ce jour-là l'exécrable fils d'un exécrable père qui, après tout, avait bien raison de brimer un fils aussi irrespectueux.

« Mais, Madame, pourquoi nous, les Arabes, nous n'aimons pas les Juifs ? » On n'entendait plus le petit Elie. Fini le temps où une kippa, destinée à faire pièce à un éventuel tchador, tournoyait de mains en mains avant de terminer, confisquée par simple respect pour sa signification, sur le bureau ! Mais, comme la kippa, les idées tournoyaient dans la tête de ce petit garçon qui avait grandi en Israël : certains avaient buté sur le mot « miracle ». Il avait trouvé des exemples. J'avais alors parlé de la Bible, des deux Testaments, du Messie reconnu par certains en la personne de Jésus de Nazareth. Tout éberlué, il était venu me voir à la fin du cours. Jamais il n'avait entendu de tels propos : « Madame, me dit-il simplement, ce n'est pas possible que le Messie soit déjà arrivé. Sinon, à quoi servirions-nous aujourd'hui, nous, les Juifs, qui sommes le peuple élu ? » Toute la grande question de la théologie moderne, celle sur laquelle juifs et chrétiens balbutient après la Shoah, voici qu'elle m'était posée sans préavis par un petit garçon vif et sérieux, à l'intelligence précoce et au sens spirituel très sûr. Je ne pus que bredouiller de confuses paroles mais l'assurer de la permanence de cette élection sans repentance, ce qui me valut d'être associée par des dragées à tous les événements de sa famille.

La Terre promise, ce n'était guère, pour l'un de mes élèves arabes, que le « hold-up du vingtième siècle », et les croix gammées s'inscrivaient sur les tables au rythme accéléré des scuds irakiens qui déchiraient le ciel du Proche-Orient. A les effacer, beaucoup se refusaient. Une jolie Tunisienne, Fahriz, voulut me faire payer le prix de sa capitulation : le dernier jour de classe était arrivé et, nommée ailleurs, je franchissais une ultime fois ces grilles qui transforment en camp retranché l'école dont la mission est d'ouvrir au monde extérieur. Des jeunes, presque tous inconnus, s'étaient massés là : « Madame Belle, salope », lança Fahriz. « Belle salope, belle salope ! », reprit le chœur.

« “ J.-C. ”, qu'est-ce que cela veut dire ? », avais-je demandé un jour en commentant un texte situé quelques siècles avant J.-C. La classe était restée muette. Mais Leila lisait Astérix. Avec une belle assu-

rance, elle rompit le silence : « C'est le mari de Cléopâtre. » Cela ne fit ni rire ni sourire. On ne savait pas, c'était tout. « "Evangile", ça vous dit quelque chose ? — C'est quand on se venge, Madame. »

Avec la violence, on n'obtient rien

Armand, était, à l'IUT où j'enseignai par la suite, un étudiant antillais arrogant, provocateur, peu travailleur, de ceux qu'on ne laisse même pas redoubler. On lui laissa, malgré tout, une dernière chance : n'avais-je pas lu, dans une de ses copies, que son frère s'était fait poignarder ? Fantasme ? Non. Le secrétariat détenait bien le mot d'excuse : « Enterrement de mon frère. » C'était laconique. La mort, le crime, ça fait partie du non-dit en banlieue. Parfois, il éclate au grand jour dans les quotidiens ; la plupart du temps, il reste caché aux professeurs eux-mêmes. Un enfant manque à l'appel : c'est sa mère, excédée, qui lui a donné un mauvais coup, mortel. Un autre s'agit : sa mère, prostituée, a été tuée, sous ses yeux... Mais la mort n'est présente que dans les conversations de couloir qui se font sourdes au passage des enseignants, elle occupe les esprits, agite les corps et nourrit la haine... La deuxième année, celle de son redoublement, Armand se fit travailleur, sérieux, discret. Mais la colère gronda dans le département, un de ces ordinaires mécontentements des élèves qui trouvent toujours les professeurs trop sévères, surtout quand les contrôles ont lieu pendant le Ramadan. Mais, cette fois, le ton monta. Les zéros répondirent. Les menaces se firent plus pressantes : pas de devoirs, pas de diplôme ! Armand prit alors la tête du mouvement : « Avec la violence, on n'obtient rien ! » Son calme lui valut un grand prestige auprès de ses camarades, et, en leur nom, il obtint satisfaction, tout en respectant les normes et les formes.

Il était en stage à la gare du Nord quand il m'appela un jour pour m'inviter à prendre un café : « C'est demain que s'ouvre à Bobigny le procès du meurtrier de mon frère. Ça va me faire drôle de voir enfin sa tête ! Vous savez, il y a deux ans, j'pouvais pas travailler. J'voyais toujours mon frère là... Comment ça s'appelle, vous savez, la boîte où on vous met quand on est mort ?... C'a été très dur, mais j'ai compris que la vengeance ne sert à rien. C'est pas ça qui me rendra mon frère. La violence, ça ne mène nulle part. Moi, c'est tout ce que je leur dis, à tous ces jeunes que je vois ici, gare du Nord. Parce que j'en vois, des choses, faut pas croire... Mais moi, j'ai réfléchi, et puis j'ai des parents qui sont des gens bien. Ma mère, c'est tous les jours, à quatre heures

du matin, qu'elle se lève... » Deux jours après, je suis retournée voir Armand : « C'était un Maghrébin. Il a pris dix ans. Il s'est mis à pleurer en entrant dans le box. Il avait du remords. Vous voyez, Madame, c'est ça qui est beau ! Il avait du remords !... Ah, au fait, j'veus ai pas dit : je me suis mis à lire la Bible, dix pages par jour. C'est un gros livre, vous savez. Je le prends depuis le début : ça me plaît... Et puis, j'ai été invitée à un baptême en Normandie. C'était bien ! »

Je suis rentrée chez moi le cœur en fête. Quand tous ces trains de la gare du Nord m'emmenaient dans cette banlieue où nul ne semblait connaître Jésus, je croyais partir au désert. C'était pour y trouver l'annonce de Jean-Baptiste : « Le Royaume de Dieu est là ! » Là, sous mes yeux, dans ce jeune qui découvre le pardon et relit son histoire à la lumière de celle du Salut. Ce n'était qu'un signe tout petit et misérable, presque comme ces anges qui avertirent les bergers de la naissance du Sauveur.

Jésus s'habille en pauvre

« Jésus Christ s'habille en pauvre », dit un vieux Noël français. Un jour, il s'habilla en musulman. « Le père de Rachid est là qui t'attend », vinrent un jour m'avertir deux de mes collègues auprès de qui je m'étais plainte de l'insolence de cet élève. « N'aie pas peur, on te soutient. » « Madame, je viens à la place de mon fils vous présenter des excuses. » Et il parla. Alerté par le silence de son fils, il était venu spécialement du Maroc. Il l'avait trouvé alité, amaigri par une méchante fièvre aphteuse, seul, incapable même de payer la moindre consultation. Envolé, l'argent qu'il envoyait. Mais les copains ne venaient plus dans cette chambre de Garges-lès-Gonesse où rien, maintenant, ne rappelait les fêtes passées. Il parla de sa vie rude de travailleur agricole, des efforts énormes consentis pour financer le séjour de ce fils ainé dont il voulait faire « quelqu'un », des espoirs mis dans la France, la science et l'éducation, puis il s'effondra en larmes : « J'ai fait le pèlerinage, Madame, et mon fils se conduit de cette façon ! » Que faire ? Je l'embrassai et restai là, dans cette salle des professeurs froide et anonyme, tenant dans mes bras cet homme âgé, tout ruisselant de la douleur de voir son propre fils offenser cet Allah en qui il avait mis toute sa confiance.

Pendant les JMJ, je suis allée à la catéchèse de Saint-Vincent-de-Paul. L'Evangile proposé ce jour-là était celui de l'aveugle de Jéricho et de son célèbre : « Seigneur, que je voie ! » L'évêque, celui de Cologne

je crois, avait pour tout commentaire narré une inoubliable anecdote de sa vie de jeune professeur de religion : un élève, fort doué, était insupportable. Démunis, les autres professeurs demandèrent son aide à leur jeune collègue. Celui-ci convoqua l'élève et, ouvrant l'évangile de Bartimée, lui demanda avec les mots du texte sacré : « Que veux-tu que je fasse ? — Mais vous n'avez donc pas vu ? demanda le jeune soudain hors de lui. — Quoi donc ? — Que j'ai un œil en verre ! — Non, sincèrement, je n'avais pas vu. — Eh bien, maintenant, il ne me reste plus qu'à demander pardon. Ce que je vois maintenant, c'est que j'ai vécu dans la haine de ce Dieu qui ne m'avait pas accordé la vue... » « Dieu vous aime », conclut l'évêque. Tel était le message que ces jeunes Allemands étaient venus chercher à Paris.

Les banlieues ne sont point venues au Champ-de-Mars. Les banlieues ne sont point venues à Longchamp, elles ne sont point venues s'entendre dire en arabe ou en chinois : « Dieu vous aime. » Tokyo, Sydney, Hong-Kong : un coup d'avion. Mais, de l'autre côté des gares, c'est plus compliqué. La banlieue Nord n'est pas « un lieu où souffle l'Esprit ». Et pourtant, il est passé par le 93. C'était à Drancy. Beaucoup, de Paris, ne se sont pas déplacés. D'ailleurs, ils ont trouvé ce geste déplacé. A moins que la repentance, la demande de pardon, ce ne soit bon que pour la banlieue. Il est venu à Drancy. Et beaucoup des siens ne l'ont pas reçu.

« Viens, Père des pauvres », supplie la séquence de la Pentecôte. Mais Lui aussi est là, au travail, presque clandestinement. Sans doute mes élèves (peut-être bien ses préférés) ont-ils contribué — à leur insu — à m'instruire sur « ses voies qui ne sont pas nos voies ». Me voici devenue presque craintive, comme soucieuse de ne pas « contrister l'Esprit », de peur que — semblable à tous ces jeunes qui « s'en vont comme des princes » à la première remarque injustifiée en attendant derrière la porte qu'on les supplie de revenir — il n'oblitère dans nos vies la trace joyeuse de sa présence. Comme s'il était ennemi de l'effort — vite qualifié ici de « galère » —, du mérite — privilège, dit-on ici, de ceux qui ignorent la précarité —, et même de la lutte — hautement disqualifiée dans un monde de dureté —, Il choisit de se manifester comme cette « Sagesse qui met ses délices à jouer avec les enfants des hommes ». A cette rencontre prévue de toute éternité, se moquant des rendez-vous et des agendas, il confère l'aspect du plus fortuit des hasards. Un Vietnamien a-t-il apporté la cassette des JMJ, et voici qu'un petit Indien trouve dans le récit évangélique une « petite histoire » plus belle encore que celle des *Mille et une nuits*. Mais c'est

de moi aussi qu'il semble se jouer : il brouille mes notes, perd mes préparations et met sur mes lèvres les paroles les plus inopportunnes, celles que j'aurais voulu taire et qui m'attirent parfois la réponse des Athéniens : « Sur ce point, nous t'écouterons un autre jour ! »

Il est, à l'orée du campus, tout au bout d'un chemin sinueux, une toute petite maison, bordée d'un jardinet planté de choux et de fleurs. On dirait la maison de Boucle d'Or. A tous les tristes enfants perdus dans la forêt des repères modernes, à tous ceux qui ont vainement cherché ailleurs le pain qui rassasie et l'eau qui rafraîchit, elle offre la discrète invitation de sa modeste plaque : « Aumônerie des étudiants de l'Université. » Celui qui les attend est un prêtre de la Mission de France. Un jour, l'évêque lui-même est venu. Devant deux grosses poubelles, il nous parla familièrement de toutes les fleurs qui s'alignaient si joliment dans le jardin. Il contempla le lys sauvage, poussé on ne sait comment, avec le regard de ce Tout-puissant qui, si l'on en croit certains, aurait initialement exercé la profession de jardinier.

tychique

Dossier RÉCONCILIATION

Angoisse et Espérance, les jumelles inseparables (Graz 97) Elisabeth PARMENTIER
De nos tombeaux vides jaillissent des raisons d'espérer au Rwanda Pascasie USABIMANA
Foccolari : Une spiritualité de la réconciliation universelle (Graz 97) Chiara LUBICH
Rostrevor : Faire tomber les murs de la haine en Irlande du Nord Cecil KERR
Taizé : Le sens d'une urgence Sabine LAPLANE
Sant' Egidio : La paix du monde passe par la paix entre les religions Mario GIRO
La commission "Vérité et Réconciliation" en Afrique du Sud Brigalia HLOPHE BAM
La Réconciliation entre les Églises : les dialogues bi-latéraux René GIRAUT
Le conflit dans l'entreprise, chemin de croissance Marie-Madeleine et Joseph LOYER
La Réconciliation, de la pratique à la théologie Doris REYMOND-ZIEGLER

Revue de formation publiée par la Communauté du Chemin Neuf
10, rue Henri IV - 69287 LYON CEDEX 02 - Tél. 04 78 92 91 33 - Fax. 04 78 37 67 36

n° 136 - novembre 1998 - 96 pages - 25 F

REVUE DE FORMATION SPIRITUELLE

Christus
*Accompagner l'homme
en quête de Dieu*

ORDRE D'ABONNEMENT

Cochez les cases correspondant à votre choix, merci :

FRANCE*

- 1 an, 4 n° - 215 F au lieu de 240 F
 2 ans, 8 n° - 400 F au lieu de 480 F

SOUTIEN

- 1 an - 400 F 2 ans - 760 F

Christus - Autorisation 13 - 75803 Paris Cedex 08 - Tél 01 44 21 60 99 - Fax 0 803 803 814

BELGIQUE

- 1 an - 1 560 FB 2 ans - 2 880 F

Jeunesse Présente - Rue du Marteau 19 - 1000 Bruxelles
Tél (02) 218 58 02 - CCP 000-130 59 66-55

AUTRE PAYS

- 1 an - 260 FF 2 ans - 480 F

Christus - Autorisation 13 - 75803 Paris Cedex 08

Tarifs valables jusqu'au 30/06/1999 - *TVA 2,1 % incluse - Mêmes tarifs pour pays francophones à régime particulier

Supplément annuel avion : Europe (moins la CEE), Algérie, Maroc, Tunisie : 10 F - Afrique francophone, USA, Canada, Proche-Orient : 22 F - Autres pays d'Afrique, Amériques, Asie : 37 F - Océanie : 60 F - DOM : 31 F

Je m'abonne

J'offre un abonnement à :

A partir du mois de : Janvier Avril Juillet Octobre

Nom (Mme, Mlle, M.) _____

Prénom _____

Adresse _____

Code _____ Ville _____

Pays _____ Profession _____

Règlement ci-joint à l'ordre de Christus par

Chèque CCP CB N° (carte bleue, ECMC VISA)

Date d'expiration

Signature ➤

NUMEROS DISPONIBLES

- 169** La fidélité, à l'épreuve du temps (janv. 96 - 58 F ; étr. 65 F)
- 170** Femme en Eglise : enjeux d'une différence (avr. 96 - 58 F ; étr. 65 F)
- 171** Sacrements et vie spirituelle (juil. 96 - 58 F ; étr. 65 F)
- 172** Les saints, frères d'humanité (oct. 96 - 60 F ; étr. 67 F)
- 173** Affronter la décision (oct. 97 - 60 F ; étr. 67 F)
- 174** La Providence de Dieu (avr. 97 - 60 F ; étr. 67 F)
- 175** Les jeunes et l'Eglise (juil. 97 - 60 F ; étr. 67 F)
- 176** L'écoute : un travail intérieur (oct. 97 - 60 F ; étr. 67 F)
- 177** Le temps se fait court : l'an 2000 (janv. 98 - 60 F ; étr. 67 F)
- 178** Heureuses faiblesses : le courage de vivre (avr. 98 - 60 F ; étr. 67 F)
- 179** L'Esprit Saint au cœur du monde (juil. 98 - 60 F ; étr. 67 F)
- 180** La solitude (oct. 98 - 60 F ; étr. 67 F)

NUMEROS HORS-SERIE

- 124 HS** Chercher et trouver Dieu (5^e éd., 90 F ; étr. 110 F)
- 153 HS** L'accompagnement spirituel (4^e éd., 90 F ; étr. 110 F)
- 159 HS** Aimer Dieu en toutes choses (65 F ; étr. 75 F)
- 164 HS** Le Nouvel Age : sortir de la confusion (75 F ; étr. 85 F)
- 168 HS** Affectivité et vie spirituelle (2^e éd., 95 F ; étr. 115 F)
- 170 HS** Pratiques ignatiennes (120 F ; étr. 135 F)
- 174 HS** L'expérience spirituelle (95 F ; étr. 115 F)
- 178 HS** La prière (95 F ; étr. 115 F)

BULLETIN DE COMMANDE

Nom (Mme, Mlle, M.) _____

Prénom _____

Adresse _____

Code _____ Ville _____

Pays _____ Profession _____

■ Réduction pour commande en nombre : 10 % au-dessus de 10 ex., 20 % au-dessus de 50. ■

A retourner, avec votre règlement à l'ordre de Christus :

Christus - 14, rue d'Assas - 75006 Paris - Tél. : 01 44 39 48 48

Fax : 01 44 39 48 17 • Internet : <http://pro.wanadoo.fr/assas-editions/>

N.B. : Conception maquette : Marc Henry - Couverture : Anne Pommatou - Mise en page : Yves Rouillié - Photogravure : Compoflash, Château-Thierry - Impression : imp. Saint-Paul 55000 Bar-le-Duc. CPPAP : 61011. ISSN : 0014-1941. Dépot légal à parution. Les noms et adresses de nos abonnés sont communiqués à nos services internes, à d'autres organismes de presse et sociétés de commerce liés contractuellement à Assas Editions. En cas d'opposition, la communication sera limitée au service de l'abonnement. Les informations pourront faire l'objet d'un droit d'accès ou de rectification dans le cadre légal.

les CHRONIQUES D'ART SACRÉ

Héritières de la célèbre revue du Père Couturier, les *Chroniques d'art sacré* travaillent depuis vingt ans dans le même esprit pour permettre un dialogue fécond entre l'art contemporain et les formes du culte chrétien. Elles accompagnent et encouragent la création artistique dans la liturgie ; elles se veulent



un espace d'échange pour que s'élaborent en Église les dispositifs et les images où se représente aujourd'hui le mystère pascal et s'annonce la confession de foi au Christ ressuscité. Une revue à découvrir ou à redécouvrir, à offrir et à partager...

■
Revue trimestrielle éditée par
le Comité national d'art sacré,
4, avenue Vavin, 75006 Paris
le n° 55 FF en librairie

■
Par abonnement
Éditions C.N.D - b.p. 203
37172 Chambray-lès-Tours cedex
France 210 FF - Étranger 260 FF

*Présente une nouvelle revue
pour regarder et entendre les images*

ZODIAQVE



ZODIAQVE

Abonnement
1999
2 numéros
200 F