

QUELQUES OBSERVATIONS SUR LA RELATION ENTRE LA THEOLOGIE ET L'ART

Quiconque s'intéresse à la question des rapports entre ce que nous appelons l'"art" d'une part¹ (et a fortiori l'"art religieux") et ce que d'autre part nous appelons la "théologie", se bute très rapidement à tout un faisceau de difficultés dont l'ampleur lui est paradoxalement déjà signalée par la remarquable absence de cette question dans pratiquement toute la littérature théologique des trente dernières années. Du simple point de vue de l'histoire des idées, le recul massif et rapide d'une thématique qui a, d'une façon ou d'une autre, retenu l'attention pendant des décennies, est révélateur des déplacements qui s'opèrent dans la conscience d'une époque et mérite déjà à ce titre qu'on s'y intéresse. Mais lorsque les réalités en cause - l'art et la religion - ont elles-mêmes quelque chose à voir avec ce que Nietzsche appelait déjà "la détresse intérieure de l'homme moderne" et qu'elles sont susceptibles de contribuer ensemble, comme c'était sa conviction, à l'implantation d'une culture qui corresponde aux véritables besoins des humains², alors le retrait de cette question à notre époque en théologie pourrait avoir de quoi inquiéter. Nous aurions là en tout cas une raison supplémentaire, par-delà l'intérêt que nous pouvons porter à l'histoire de notre discipline, de nous intéresser à cette étonnante situation. Je fais en tout cas l'hypothèse qu'en cette question des rapports entre ce que nous appelons l'art et ce que nous appelons la théologie, s'annonce bien davantage qu'une thématique théologique particulière, à côté de toutes les autres dont s'occupe déjà la théologie: il est possible que la théologie rencontre ici une limite à laquelle elle se trouve remise en question dans la conception qu'elle a encore largement d'elle-même.

Les raisons qui ont présidé à ce retrait de la question de l'art en théologie sont sans doute nombreuses et complexes et peut-être même plus obscures encore que ce que nous sommes portés à penser. En revanche, la situation qui me paraît actuellement exister est d'une criante évidence: l'art ne fait pas partie de ce qui intéresse prioritairement la théologie. Je sais bien qu'il existe de nombreux ouvrages qui, d'un point de vue d'histoire de l'art ou d'anthropologie culturelle, ont attiré notre attention sur toute une panoplie de thèmes appartenant à cette plus vaste thématique des rapports entre l'art et la religion. Comme je sais aussi que sont parues depuis quelques années de nombreuses études en théologie sur la question des images, en particulier dans la foulée de la célébration du centenaire du deuxième concile de Nicée en 787 qui avait cru mettre un terme à la querelle des images. Mais l'intérêt à l'origine de ces travaux est très "local" et presque exclusivement d'ordre dogmatique, tantôt dans le prolongement de la question de Dieu, tantôt dans une préoccupation d'histoire des dogmes. Mais d'ouvrages qui seraient soit une théologie de l'art ou qui articuleraient leur réflexion théologique en y intégrant un rapport marqué à l'art, point.³

Or il n'en fut pas toujours ainsi: Jusqu'au début des années soixante paraissaient encore des ouvrages dont la préoccupation première était précisément de se mettre à l'écoute de

1 En parlant ici de "l'art" je pense avant tout à la musique, la peinture, la sculpture et l'architecture. Il me semble que la poésie et la littérature, qui participent également de ce qu'on appelle "l'art" (ne parle-t-on pas à bon droit de "l'art poétique?"), demandent un traitement particulier, surtout s'il est question de leur rapport à la théologie, ne serait-ce qu'en raison de leur appartenance commune à l'écrit.

2 Cf. F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. Dans: Nietzsche Werke. III/1. (Éd. par G. Colli et M. Montinari) Walter de Gruyter, Berlin-New York 1972, p. 277.

3 Les Éditions du Cerf ont récemment annoncé la création d'une nouvelle collection, intitulée "La voie esthétique" dont les deux premiers volumes, sur Caravage et sur Jean-Sébastien Bach, veulent attirer l'attention sur les rapports entre production artistique et vie spirituelle. Rappelons également la parution récente, aux mêmes éditions, d'un ouvrage collectif important sur *L'art moderne et la question du sacré*. Ces parutions récentes nous font prendre conscience à leur manière que ce complexe de questions était passé à l'arrière-plan depuis quelques décennies.

ce que l'art essaie de dire ou qui se proposaient d'en expliciter les possibilités pour l'interprétation de l'expérience croyante. Des noms comme ceux de Romano Guardini, Marie-Alarie Couturier, Raymond Régamey, Raymond Oursel, sont des témoins de cette conviction que l'on retrouve si clairement affirmée à cette époque, à savoir que l'art a quelque chose de fondamental à voir avec ce qui sollicite la théologie. Cette conviction paraît même aller tellement de soi, qu'elle trouve son chemin jusque dans l'enseignement de la théologie. C'est ainsi qu'on trouvera dans le premier tome de l'Initiation théologique⁴, qui traite de ce qu'on appelle alors les sources de la théologie, un chapitre sur l'art chrétien. Les grands dictionnaires théologiques de l'époque, qui sont alors très utilisés dans l'enseignement de la théologie, ont des articles importants sur l'art et la religion, l'art religieux, etc. Bien que le seul article de 'Catholicisme' sur l'art s'intitule 'art et morale', il se trouve à signaler malgré tout une attention à l'art qui disparaîtra bientôt presque totalement des préoccupations de la théologie.

C'est aussi dans ces années 50 que prend forme le grand projet de Urs von Balthasar d'une esthétique théologique. Bien que nous soyons ici en face d'un univers on ne peut plus métaphysique, et dont l'évolution paraîtra délaisser de plus en plus le point de départ initial logé à proximité de l'expérience de l'oeuvre d'art, ses premières formulations s'offrent comme une véritable théologie de l'art. Et il est ici aussi tout à fait significatif qu'elles aient trouvé leurs voies dans un autre manuel de théologie qui allait jouer lui aussi un rôle déterminant dans le développement de la conscience théologique. À l'instar de l'Initiation théologique, Mysterium Salutis réservera donc lui aussi un chapitre important dans son premier tome à "l'art chrétien".⁵

Mais depuis ce temps, rien ou presque. Si je vois bien, aucun des manuels de théologie parus depuis ce premier tome de Mysterium Salutis en 1965 n'a consacré un chapitre voire une page à la question de l'art en théologie. Même pas le nouveau manuel sous la direction de Joseph Doré dont l'axe "culturel" est pourtant si fortement affirmé. Aucun des nouveaux dictionnaires de théologie n'a une entrée à "art", sauf l'importante Theologische Real Enzyklopädie, qui réserve 94 pages à neuf articles sur le thème "art et religion" mais où l'article systématique est consacré explicitement à une problématique philosophique alors que l'article d'introduction, qui dégage une approche d'histoire de la religion ("religionsgeschichtlich"), n'aborde explicitement aucune problématique proprement théologique. On ne trouvera rien non plus du côté de la théologie fondamentale, où aucun des nombreux manuels parus depuis une huitaine d'années ne s'occupent de la question, ni du côté de la philosophie de la religion, même lorsque celle-ci, comme c'est souvent le cas depuis quelques années, s'articule à l'ombre de la théologie. En fait, depuis une trentaine d'années, tout se passe comme si l'art avait cessé d'être une source d'inspiration pour son propre questionnement. Dans la production théologique de ces dernières décennies, des ouvrages comme ceux de Paul Evdokimov sur la théologie de la beauté ou de Laurent Gagnebin sur Guernica font, avec quelques autres, figures d'exception.⁶ Le rapport à l'art est tellement passé à la marge des problématiques théologiques qu'il n'est même pas possible d'y reconnaître clairement s'il s'agit de l'expression d'un malaise, d'un refus conscient, ou d'un simple oubli ou de quelque chose de plus profond encore. Il semble que ce soit plutôt du côté de la philosophie qu'il faille nous tourner pour voir un peu mieux ce qui, peut-être, se joue actuellement en théologie quant à son rapport possible à l'art. En tout cas, c'est en philosophie que la question de l'art me paraît vraiment être redevenue une question. Je ne veux pas être trop affirmatif, parce qu'à l'inverse de ce qui se passe à ce propos en théologie, le paysage est ici tellement confus, s'y affrontent tellement de discours différents, aux intérêts si manifestement opposés et articulés dans des univers si étrangers les uns aux autres, que toute proposition globalisante ou toute conclusion péremptoire quant à ce qui est censé s'y passer paraîtrait vite simpliste et peu crédible.

⁴ Initiation théologique. Par un groupe de théologiens. T. 1, Les sources de la théologie, Cerf, Paris 1952; Joseph Pichard, L'art chrétien, pp. 205-234.

⁵ cf. H. Urs von Balthasar. "Christliche Kunst und Verkündigung". Dans: Mysterium Salutis. Die Grundlagen Heilsgeschichtlicher Dogmatik. T. I. Benziger Verlag, Einsiedeln-Zürich-Köln 1965, pp. 708-725.

⁶ P. Evdokimov, L'art de l'icône. Théologie de la beauté. DDB, s.l. 1970. L. Gagnebin, Du Golgotha à Guernica: foi et création artistique. Les Bergers et les Mages, Paris 1987.

J'y ai trouvé cependant pour ma part quelques observations qui me paraissent très éclairantes dans le cas qui nous occupe et qui, me semble-t-il, peuvent être de nature à nous aider à poser notre question du rapport entre ce que nous appelons l'art et ce que nous appelons la théologie. Elles me paraissent en tout cas ouvrir la voie à une féconde reprise en compte de l'art en théologie mais à la condition que celle-ci accepte une profonde conversion de sa manière de voir les choses. C'est en tout cas ce que je voudrais suggérer.⁷ Si l'on veut bien accepter une certaine simplification, on peut ramener la manière dont la théologie a volontiers considéré les arts, à deux conceptions. Selon une première conception, les arts, surtout les arts plastiques, constituent un immense réservoir de figures, de formes etc. qui reproduisent dans l'ordre du visuel ce que l'être humain essaie également de reprendre dans l'ordre de la pensée. La théologie aurait donc intérêt à les prendre en compte car, lorsqu'il s'agit des mêmes réalités que celles dont elle estime devoir s'occuper dans sa démarche systématique et rationnelle, elle est susceptible d'y retrouver une confirmation, à un autre registre, de ce qu'elle possède déjà par ailleurs. C'est là largement l'idée qui sous-tend le chapitre sur l'art dans l'Initiation théologique que j'ai évoqué plus haut. Il n'est pas étonnant alors qu'il ne retienne que ce qu'on appelle l'art chrétien. La deuxième conception est moins attachée à la reconnaissance de figures particulières. Son point de départ est davantage d'ordre métaphysique. Ce n'est plus telle oeuvre en particulier qui retient son attention mais l'art pour ainsi dire "en général", en tant qu'expression de la beauté comprise comme une autre expression de l'être, à l'instar du bien et du vrai. Comme il ne fait pas de doute, pour cette approche, que l'être est la voie obligée de la question de Dieu, alors la question du beau devient une préoccupation théologique. C'est le sens de la référence à l'art - on dirait plus justement à la beauté - dans l'oeuvre de von Balthasar que j'ai également nommé plus haut. Ni l'une ni l'autre de ces approches ne me paraissent correspondre à une véritable rencontre avec l'art, qui ne peut se réaliser, me semble-t-il, que dans l'expérience des oeuvres elles-mêmes. Dans l'un et l'autre cas, la théologie sait d'avance ce qu'elle cherche, et elle le trouve. En tout cas, l'art n'apparaît pas du tout comme la source d'une interrogation nouvelle. Il ne sert, finalement, qu'à confirmer un savoir possédé par ailleurs ou à combler les failles d'un discours provisoirement incapable de maîtriser tout ce qui lui appartient et qui appelle ainsi l'art à son secours. Un fait demeure: ni l'une ni l'autre de ces approches, affirmées pourtant avec une assurance tranquille, n'ont permis à la théologie de s'inscrire avec quelque autorité parmi les discours contemporains sur l'art. Il me semble que nous n'avons pas d'autres choix que de le reconnaître: au retrait de l'art des préoccupations théologiques de notre époque, s'ajoute l'absence quasi-totale de références aux travaux plus anciens de théologie dans la littérature philosophique sur la question de l'art, alors même qu'elle est profondément attentive à la dimension religieuse de celui-ci. En témoignent des ouvrages aussi fondamentaux que ceux de George Steiner⁸, Walter Schulz⁹ ou Georg Picht¹⁰, qui ne font jamais référence aux études théologiques sur l'art. Que faut-il donc pour que la théologie retrouve à l'égard de l'art un rapport qui paraisse fécond? Que devrait faire la théologie pour que ce que nous appelons l'art (re-)devienne pour elle une authentique question (théologique)? La première tâche me paraît devoir être de prendre acte de la rupture qui s'est opérée au tournant du dix-neuvième siècle et qui a trouvé son expression jusque dans la manière de comprendre l'art. Nous savons que le terme d'"art" n'a commencé d'acquérir le sens étroit et précis que nous connaissons, dans cette forme qui nous fait parler de l'art au

⁷ Il est fort possible que le renouveau d'attention à la symbolique en théologie, qui marque aussi une rupture avec la tradition métaphysique, ouvre la porte à un retour de la question de l'art en théologie. Dans la théologie d'expression française les travaux récents de J.P. Manigne et L.M. Chauvet me paraissent prometteurs à cet égard. Voir aussi l'étude suggestive de J. Anderegg, "Symbol und ästhetische Erfahrung.", dans: Das Symbol - Brücke des Verstehens. Hrsg. v. J. Oelkers u. K. Wegenast. W. Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Köln 1991, pp. 46-54, ainsi que celle de D. Zillesen, "'Symbole geben zu lernen.' Elementare Erfahrungen bei der Wahrnehmung der Dinge.", id., pp. 150-168.

⁸ G. Steiner, Réelles présences. Les arts du sens. Gallimard, s.l. 1991 (1989), 287 p.

⁹ W. Schulz, Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik. Neske, Pfullingen 1985, 527 p.

¹⁰ G. Picht, Kunst und Mythos. Klett-Cotta, Stuttgart ³1990 (1986), 639 p.

singulier, qu'à la fin du dix-huitième siècle. Il commence alors à désigner ce qu'on appelait auparavant les "beaux arts" et que l'on distinguait des autres arts, comme les arts manuels et les arts mécaniques. Or dans l'art ainsi compris, Hegel avait enseigné à voir le présent du passé, "die Gegenwart der Vergangenheit". Gadamer fait à bon droit remarquer¹¹ que "l'art comme présent du passé n'est pas simplement un aspect de cette naissance d'une conscience historique qui a, au fond, trouvé sa première expression dans la conception chrétienne de l'histoire du salut et sa dernière configuration dans l'histoire du salut sécularisée de l'époque de l'Aufklärung, à laquelle la construction totalisante ("Gesamtkonstruktion") que fait Hegel de l'histoire universelle doit aussi être rattachée. Ce qui s'annonce dans la critique que fait le romantisme à l'égard de l'Aufklärung c'est autre chose: il s'agit de la nouvelle conscience du caractère différent de tout passé, conscience qui se fraie la voie à la fin d'une longue tradition de la métaphysique comme celle de la perspective englobante d'histoire du salut. À ce moment, "l'art" signifie quelque chose de nouveau: par et dans ("durch") l'essentielle contemporanéité de tout art, quelque chose devient conscient qui représente une ultime supériorité sur l'histoire. Et ceci a trouvé dans la thèse de Hegel (à savoir que l'art est le présent du passé) en un certain sens sa première conscience de soi voilée ("verstecktes Selbstbewusstsein").

Cette réalité nouvelle qui apparaît ainsi au tournant du dix-neuvième siècle et qui détermina le développement de l'art c'est ce que Gadamer appelle "la fin de la grande évidence de la tradition chrétienne-humaniste". Cette tradition ne constitue plus désormais la vérité dans laquelle chacun se comprend. Sa présence dans le présent de l'époque est éprouvée sous le mode de la différence, comme la présence de quelque chose de passé dont la vérité ne lie plus et n'oblige pas sans plus les contemporains. Ceci est devenu particulièrement visible en art précisément, avec la fin du baroque qui fut le dernier grand style européen. Ce qui arrive alors à sa fin avec la fin du baroque ce n'est pas uniquement un style parmi d'autres mais ce que Gadamer appelle "la plasticité naturelle ["die natürliche Bildhaftigkeit"] de la tradition occidentale, de son héritage humaniste comme de la prédication chrétienne".¹² On ne peut pas douter de l'importance de cette rupture si l'on considère que depuis les deux cents ans qui nous en séparent, aucune autre symbolique n'a pu acquérir une force unificatrice analogue.¹³

Avec le retrait de cette tradition commune, de laquelle chacun participait et qui assurait l'immédiateté des certitudes partagées, disparurent également l'évidence et l'immédiateté avec lesquelles une époque pouvait exprimer sa conscience publique dans ses édifices, ses monuments ou ses autres productions. Or c'est lorsque cette immédiateté se retire qu'il devient possible de considérer les diverses créations architecturales, picturales, musicales ou poétiques en les distinguant du message ou de la conscience qui en elles acquièrent une présence¹⁴. Elles deviennent des oeuvres d'art qui paraissent pouvoir être considérées pour elles-mêmes ou pour le plaisir qu'elles procurent ou pour les vérités éternelles qu'elles paraissent incarner.

Cette situation affecte doublement notre questionnement de départ. Il me semble tout d'abord qu'on ne peut pas passer à côté de la question de savoir ce que cela implique pour notre compréhension des oeuvres antérieures au dix-neuvième siècle que de les apprécier précisément comme des oeuvres d'art - ce que précisément elles n'étaient pour personne à l'époque de leur production - et non pas comme l'expression d'une expérience qui nous serait commune. La deuxième difficulté affecte la théologie non plus dans son rapport précis à l'art mais, plus globalement, dans la conscience qu'elle peut avoir d'elle-même précisément comme théologie, c'est-à-dire comme expression consciente, organisée, de la référence chrétienne. La rupture qui devient visible en art au tournant du dix-neuvième siècle n'affecte pas que le domaine des productions artistiques. C'est le point d'aboutissement d'une crise de la conscience européenne qui

¹¹ H. G. Gadamer. "Ende der Kunst? von Hegel Lehre von Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Antikunst von heute." In: H.G. Gadamer. Das Erbe Europas. (Bibliothek Suhrkamp, 1004) Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, pp. 63-86, (67-68).

¹² H.G. Gadamer, "Kunst und Nachahmung." In: Kleine Schriften, II. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1979, p. 23.

¹³ Cf. H.G. Gadamer, "Bild und Gebärde." In: Kleine Schriften, II, loc. cit., p. 211.

¹⁴ Cf. H.G. Gadamer, "Ende der Kunst?" In: Das Erbe Europas, loc. cit., p. 69.

marque le retrait d'une référence nourricière commune qui trouvait sa source, depuis plus d'un millénaire, dans un héritage chrétien sans cesse transmis. Or voilà que la fécondité de cet héritage ne va plus de soi. Sous le choc de cette nouvelle expérience, la théologie a tout fait pour réaffirmer dogmatiquement la continuité de la tradition et pendant plus d'un siècle et demi elle a repoussé toutes les tentatives pour l'inscrire elle-même dans cette rupture. Ce n'est qu'à notre époque qu'elle commence à réaliser que ses certitudes ne sont plus portées par la réalité d'une tradition partagée et ce que cela signifie pour elle que la vérité qu'elle enseigne n'aille plus de soi.

Il s'agit de la première tâche que doit assumer la théologie pour que redevienne à nouveau possible pour elle un rapport réel avec ce que nous appelons l'art: reconnaître la rupture dans laquelle elle se trouve engagée avec lui depuis la fin du dix-huitième siècle.

Mais il y a un autre défi qui se pose à la théologie dans son rapport à l'art. Il est étroitement lié à ce que je viens d'évoquer. Il n'en est peut-être qu'une autre face mais il me paraît éclairant de la dégager ici pour elle-même. Ce qui est plus explicitement en cause cette fois, c'est la conception que l'on se fait de la nature. On peut le voir si l'on considère la relation entre l'art et le beau.

Dans un ouvrage récent, Marc Sherringham résume les choses ainsi:

*"Le classicisme repose sur l'identification du beau avec l'être saisi dans son essence rendue manifeste à l'intuition théorique ou sensible. C'est pourquoi l'esthétique classique s'épanouit dans l'ontologie. Dans ce cadre, l'art ne pourra être dit beau que s'il reproduit la structure de la réalité idéale ou naturelle, et la beauté artistique sera toujours inférieure à celle de l'être. Le classicisme s'établit sur cette séparation de la beauté et de l'art, qui entraîne la nécessaire dévalorisation de l'art par rapport à l'être. Kant instaure le second paradigme de l'esthétique philosophique sur la substitution du sujet à l'être. Ce faisant, il installe l'esthétique au plus intime du sujet comme le sentiment de soi qu'éprouve la subjectivité dans sa liberté. Le beau objectif peut être alors indifféremment naturel ou artistique, puisqu'il n'est plus que l'occasion, plus ou moins favorable, pour le sujet d'éprouver la finalité interne de ses propres facultés. La troisième possibilité de localisation du beau, celle qui caractérise précisément le romantisme, consiste dans l'affirmation de l'identité du beau avec l'art et aboutit à la définition de l'esthétique comme la théorie de l'art."*¹⁵

C'est très exactement la position de Hegel dès le début de son cours d'esthétique et c'est à bon droit que Sherringham rappelle que "pour Hegel, seul l'art peut être dit beau, parce que la beauté est d'essence spirituelle. L'Esprit, qui est liberté et subjectivité, dépasse infiniment l'objectivité inerte de la nature. La supériorité de l'art tient au fait qu'en lui l'Esprit séjourne dans l'essence qu'il s'est créée, alors que la nature entraîne, au contraire, l'aliénation de l'essence spirituelle hors d'elle-même".¹⁶

Si, comme le note encore Sherringham, "l'assimilation du beau esthétique à l'art semble aller de soi pour nous aujourd'hui", nous sommes peut-être moins conscients en revanche de quel formidable déplacement elle est issue: "elle résulte, en fait, de la dévalorisation radicale de l'être naturel en tant qu'organisme vivant, qui intervient seulement au début du dix-neuvième siècle avec le commencement de notre modernité actuelle."¹⁷

Ce n'est pas notre rapport à la nature qui nous fait apprécier comme plus ou moins belle une oeuvre, selon le degré de réussite de son imitation. C'est notre regard lui-même sur la nature qui est de plus en plus devenu dépendant du regard de l'artiste. "La manière dont la nature nous plaît, écrit Gadamer, est inscrite dans le contexte d'un intérêt marqué par le goût ["Geschmacksinteresse"] qui est à chaque fois marqué et défini par l'activité artistique d'une époque. L'histoire esthétique d'un paysage, par exemple celui

¹⁵ Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*. (Petite Bibliothèque Payot, 123) Payot, Paris 1992, pp. 224-225.

¹⁶ Id., p. 226.

¹⁷ Ibid.

des Alpes ou encore le phénomène passager de l'art des jardins, en constituent des témoins irréfutables."¹⁸ Cette modification du regard n'est cependant pas une simple expression de la transformation du goût d'une époque. L'assimilation du beau à l'art et la dévalorisation de la nature comme lieu du beau trouvent leur source dans un phénomène beaucoup plus profond et plus complexe qui concerne la manière dont l'homme moderne interprète le monde dans lequel il habite. Le déplacement dans la localisation du beau est un des points d'aboutissement de la dissolution d'un modèle cosmologique et de son interprétation théologique traditionnelle en terme de création. L'homme n'est plus ému par l'immensité et la supériorité de la création mais par l'écho qu'il y perçoit de ce qu'il ressent en lui et projette en elle. Que la beauté de l'art et l'expérience qui la produit soient devenues le lieu de la religion au temps du romantisme et, sous toutes sortes de formes, jusqu'à nos jours encore, cela ne devrait donc pas nous étonner. On mesure cependant le défi qui se présente à une théologie qui voudrait renouer le dialogue avec ce que nous appelons l'art. Une reprise du modèle classique, fût-il exceptionnellement érudit, comme c'est le cas chez Balthasar, ne peut, me semble-t-il, se déployer qu'en marge de la modernité. Ce ne devrait pourtant pas être là l'objectif de la théologie. Si elle accepte, en revanche, de ne pas passer à côté de l'interpellation que constitue l'art tel que nous le comprenons depuis le tournant du dix-neuvième siècle, ce n'est pas alors une question particulière qu'elle rencontrera mais c'est à sa propre compréhension d'elle-même qu'elle sera renvoyée, dans un monde qui n'est plus structuré par les principes dont elle estime devoir continuer de s'inspirer pour demeurer elle-même. La rencontre de la théologie et de l'art ne pourrait donc pas avoir lieu sans que la théologie ne devienne davantage au clair sur ce que signifie pour elle que d'exister comme théologie lorsque ses principes paraissent avoir perdu de leur évidence mais aussi sans qu'en même temps elle ne s'interroge sur la validité d'une compréhension de l'art comme pur objet esthétique.

Avant de laisser ces quelques remarques à notre discussion commune, je voudrais faire brièvement quelques observations sur ce qu'on appelle la dimension religieuse de l'art.

Il me paraît évident que celle-ci ne peut pas être cherchée d'abord dans la fonction qu'une oeuvre peut être appelée à remplir dans un univers conçu par ailleurs comme étant déjà religieux. Il s'agit bien, en effet, du caractère religieux de l'oeuvre d'art comme oeuvre d'art et non pas du caractère religieux de sa fonction. On peut encore moins s'approcher de cette dimension si l'on s'en tient à ce qu'on pourrait appeler le "contenu" religieux d'une oeuvre, au sens où une toile, par exemple, serait une oeuvre "religieuse" parce qu'elle représenterait une scène de la nativité. Il est vrai que nous sommes habitués à parler dans tous ces cas d'"art religieux" mais il nous faut reconnaître que lorsque nous reprenons cet usage nous nous mouvons dans un espace où il y a peu de chances qu'une oeuvre nous rejoigne à partir de ce qu'elle est.

C'est en tout cas avec raison, me semble-t-il, que Tillich, par exemple, s'est fait très critique à l'égard d'une telle manière de concevoir les choses. Il a cherché la dimension religieuse de l'art non pas du côté de sa destination mais du côté de son origine, qu'il situe dans l'expérience qui lui aurait donné naissance et dont ce qu'il appelle le style de l'oeuvre nous révélerait la marque. L'art est, en effet, religieux pour Tillich, dans la mesure où s'exprime en lui "l'expérience d'un sens et d'un être ultimes"¹⁹. Si je comprends bien, Tillich parle ici de l'expérience de l'artiste qui serait comme à l'origine de l'oeuvre d'art, dont celle-ci serait en quelque manière l'expression et qui nous deviendrait accessible dans son style.

Dans ce déplacement du point d'appui dans l'appréciation du caractère religieux d'une oeuvre d'art, Tillich me paraît demeurer prisonnier de la tradition romantique dont la grande exigence herméneutique consistait précisément à retrouver l'expérience originelle - ici celle d'un sens et d'un être ultimes - que l'on suppose être à l'origine de l'oeuvre et à l'éprouver comme sienne. Une telle exigence est non seulement impossible à réaliser mais elle n'est pas non plus nécessaire à l'interprétation de l'oeuvre. La limite d'une telle conception me paraît également venir de sa conception de l'oeuvre d'art comme "expression" ("Ausdruck") qui renvoie à la polarité "intérieur"/"extérieur",

¹⁸ H.G. Gadamer, "Ästhetik und Hermeneutik". In: Kleine Schriften. II. Loc. cit., p. 3.

¹⁹ P. Tillich. "Zur Theologie der bildenden Kunst und der Architektur." (1961). In: Gesammelte Werke, t. IX. Evangelisches Verlagswerk, Stuttgart 1967, p. 346. Cf. p. 347: "Das Element in einem Kunstwerk, in dem die Erfahrung letzten Sinnes und letzten Seins sich ausdrückt, ist sein Stil."

"antérieur"/"postérieur". En comprenant l'art comme "expression", et a fortiori comme expression d'une réalité permanente englobante comme le fait Tillich avec son idée d'"absolument réel"²⁰, nous courons tout d'abord le risque de ne pas être capables de reconnaître et d'assumer les ruptures qui apparaissent dans l'histoire humaine et qui, je l'ai signalé plus haut, sont justement devenues visibles à notre manière de comprendre l'art depuis la fin du dix-huitième^e siècle. Tillich lui-même d'ailleurs n'échappe pas à ce danger lorsqu'il écrit que "dans l'histoire de l'Occident [les éléments expressionnistes] sont déterminants dans l'art des catacombes, l'art byzantin, l'art roman, de grands pans de l'art gothique et du baroque et, à l'époque moderne, en peinture depuis Cézanne"²¹. Dans une telle manière de voir, une question me paraît être totalement occultée: ce qui me permet à moi de considérer ensemble comme réalités religieuses l'église romane de Brancion, l'église baroque de Sankt Peter en Forêt-Noire et la passion selon Saint-Matthieu de Jean-Sébastien Bach, est-ce leur capacité d'expression d'une réalité religieuse qui les précéderait et me rejoindrait en les traversant, ou est-ce ma propre expérience actuelle des oeuvres elles-mêmes? À quoi suis-je finalement renvoyé dans ma rencontre avec une oeuvre d'art: à une réalité plus ou moins voilée derrière l'oeuvre, qu'il me faudrait reconnaître, mais que je connais aussi déjà par ailleurs comme étant religieuse? La Passion selon Saint-Matthieu de Bach est-elle une oeuvre religieuse parce qu'elle me redonne un texte que ma propre tradition considère comme éminemment religieux ou est-elle religieuse à cause de ce que j'appellerais sa valeur proprement "artistique"? Dans le premier cas, les sonates pour violoncelles seuls du même compositeur ne seraient pas des oeuvres religieuses, mais ne le seraient-elles pas dans le second? On devine bien que tout dépend en un sens de ce qu'on entend alors par religieux, mais aussi et peut-être surtout par "oeuvre d'art". Si l'oeuvre n'est qu'expression d'une réalité qui lui préexiste, il peut paraître relativement facile de déterminer si une oeuvre est une oeuvre religieuse. Il s'agit de la problématique du particulier et du général. Si le propre de l'oeuvre d'art, par contre, est de rendre présent quelque chose qui ne l'était pas auparavant, alors la tâche risque de devenir particulièrement difficile, surtout pour une théologie qui estime le plus souvent savoir d'avance ce qui doit la retenir.

Jean-Claude PETIT
Université de Montréal (Canada)

20 Cf. "Die Kunst und das Unbedingt-Wirkliche." In: *Gesammelte Werke*, loc. cit. pp. 356-368.
21 Id. p. 366.