

L'image divine

par **Alain Besançon**

Je ne fais pas d'histoire de l'art. Je me contente de chercher les conditions intellectuelles qui ont fait que l'image des dieux ou l'image de Dieu a été tour à tour permise ou interdite. On verra en cours de route qu'il existe en lien entre la possibilité de représenter Dieu et celle de représenter les choses, comme si le ciel et la terre étaient en réciprocité. On verra aussi le caractère profondément religieux des diverses sortes d'iconoclasmes.

Nous partons d'un état d'innocence. Les Grecs, comme avaient fait avant eux les Egyptiens et les Mésopotamiens, donnaient une figure à leurs dieux : celle, en général d'un homme, plus rarement d'une femme, parfaits. Homère, Hésiode, avaient débarrassé le panthéon des monstres. Ces dieux ne sont pas distincts de leur représentation. L'artiste qui travaille pour la cité et se guide sur des canons est ainsi le "théologien" du dieu qu'il représente.

Or ce statut si innocent et spontané de l'image divine subit une critique radicale de la part d'un autre courant de la religion grecque, et pas moins religieux que l'autre, à savoir la philosophie. Avant Platon, les premiers philosophes trouvaient déjà que ces représentations civiques n'étaient pas *convenables* eu égard à la dignité nouvelle qu'ils découvraient au divin. Pour Platon, le monde est beau et bon, et il a été modelé par le Démonstrateur à la façon d'une oeuvre d'art. Mais l'artiste humain est trop éloigné du vrai modèle divin. L'artisan qui fait un lit se guide sur l'idée du lit. L'artiste qui copie illusoirement ce qui est déjà une copie est éloigné à plusieurs degrés du réel : il est plus bas encore que le sophiste. Cela vaut encore bien davantage de l'image qu'il confectionne de Dieu. Si le divin peut être approché, ce ne peut être que par la plus stricte et abstraite dialectique ou encore et précairement par l'extase. La nature divine est au delà de toute image : Platon est donc le père de tous les iconoclasmes futurs qui reprendront son argument. Et pourtant Platon dans le *Banquet* fait justice au désir incoercible de contempler le divin. Or cet Eros n'est pas sacrilège : en cela Platon est aussi les pères des iconophiles.

Aristote, qui n'aborde pas la question, redresse Platon sur deux points qui seront exploités par l'iconophilie. Il rend à la matière une certaine dignité dans l'ordre ontologique. Il explique même qu'elle tend à la forme, comme la femelle au mâle. Ensuite il rend à l'imitation sa dignité. L'artiste travaille comme travaille la nature, comme elle il unifie la matière et la forme. Platon disqualifiait l'art parce qu'il était mimétique. Aristote le justifie précisément comme mimétique. En revanche Plotin accentue le spiritualisme platonicien. Il propose un salut, qui est qui est une quête de Dieu par une unification progressive avec l'Un. Ce mouvement qui est accessible à toute âme philosophique, est aussi accessible à l'artiste. Mais il est situé dans son âme et non pas dans son oeuvre, qui est fatalement matérielle. Comme, pour Plotin la matière est le mal ou le néant, l'idée que se forme l'artiste dans son âme est supérieure à l'oeuvre faite. Raphaël privé de mains ne perd rien par rapport au Raphaël qui peint l'Ecole d'Athènes. Il est à la poursuite d'une image invisible et peu importe qu'elle demeure invisible. Ce qui est montré, c'est seulement la disposition de l'artiste à cette vie de l'âme. Une partie de l'art contemporain qui se passe d'oeuvre et se borne à signaler la disposition à l'art de l'artiste, peut se dire Plotinien.

Le mouvement philosophique aurait pu conduire à la destruction des images. Mais il manquait pour cela d'une puissance sociale suffisante. De plus le mouvement stoïcien conférait une interprétation philosophique acceptable à l'art civique et n'avait pas l'intention de rompre avec les forces spirituelles de Rome. La conviction que le divin était partout dans le Cosmos, qu'il en était l'âme, que le monde était un temple, que les statues divines étaient le siège d'une puissance spirituelle passera moyennant une facile transition dans la chrétienté latine.

Enfin il existe dans tous les lieux de l'Empire une effigie authentique de Dieu : c'est celle de l'Empereur divinisé, dieu politique devant lequel on sacrifie. Cela mettait les chrétiens de l'empire en position périlleuse. D'une part, ils priaient pour l'Empereur, s'appelât-il Néron ou Caligula. D'autre part ce dieu portait le même nom que le Christ, Sauveur, Seigneur et son image était plus *prosopique*, plus personnelle, que l'image du Christ dont le prototype était perdu. N'est il pas dès lors une figure de l'Antéchrist ? L'équivoque ne fut pas levée quand cet empereur, avec Constantin, décida de devenir chrétien : il reste en effet *divus*, conserve le cérémonial sacré, prétend être le délégué du Logos, à la manière de la troisième hypostase des néoplatoniciens. D'où un conflit qui dura des siècles, jusqu'à l'extinction moderne de l'idée d'Empire.

A ce point il faut changer de monde, regarder vers Israël et prêter l'oreille à la plus solennelle condamnation des images qui fut jamais, puisqu'elle fut prononcée par Dieu lui-même : "Tu ne feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre (...) Tu ne te prosterner point devant elles et tu ne les serviras point; car moi, l'Eternel ton Dieu, je suis un Dieu jaloux..." Ce Dieu jaloux qui ne tolère pas de son peuple qu'il ait "d'autres dieux devant sa face", proscrie toute représentation. Même une image obtenue par hasard est inacceptable. Nous savons qu'à peine l'Alliance eût-elle été scellée que le peuple la rompit précisément sur cet article : le veau d'or. Nous savons que toute l'histoire d'Israël est comme rythmée par la transgression du commandement, suivie de terribles châtements et par son rappel par les prophètes. Le but de cette disposition de la Loi est protéger le peuple saint contre l'idolâtrie, c'est Grégoire de Naziance, du transfert à la créature de l'honneur dû au créateur. C'est une disposition pour ainsi constitutionnelle, réservée au seul peuple juif. Dieu s'est positivement, pour son peuple, réservé la confection de ses propres images, les théophanies de l'arc en ciel, de la colonne de nuée ou de feu, du tonnerre ou de la brise légère. Mais ces signes visibles et imprécis sont en fort contraste avec la familiarité sans équivoque de la parole. "Ecoute Israël ..." L'intimité du peuple juif avec son Dieu n'est pas passée par la vue, mais par l'ouïe. Telle serait la différence fondamentale entre l'iconoclasme juif et l'iconoclasme musulman. Le premier vient d'un commandement d'un Dieu qui est en relation familiale avec son peuple. Le second n'a pas besoin d'une interdiction scripturaire, et le Coran n'interdit pas explicitement l'image. Mais l'iconoclasme musulman sort de la notion musulmane de Dieu, d'un Dieu si séparé, si transcendant qu'il décourage à la racine toute idée de représentation. Aucune image ne "tient" devant le Dieu d'Israël parce qu'il est trop près. Aucune devant le Dieu de Mahomet parce qu'il est trop loin.

Cependant la Bible qui interdit l'image affirme conjointement qu'il existe une image de Dieu, c'est l'homme. L'interdiction de l'image n'empêche nullement la piété d'Israël d'aspirer à voir Dieu. "Je cherche ta face ô Eternel, crie le Psalmiste, ne me cache point ta face !" Voici que du sein de ce peuple sort un homme visible qui déclare : " Qui m'a vu a vu le Père". Le Nouveau Testament maintient le point de l'invisibilité de Dieu. "Personne n'a jamais vu Dieu", affirme Saint Jean. Mais Saint Paul explique : " le Fils est l'image du Dieu

invisible”, non point une copie diminuée, comme le serait un ange ou la deuxième hypostase de Plotin, mais, comme dit l’Épître aux Hébreux : “le reflet de sa gloire et l’empreinte (Kharakter) de sa personne”, sa reproduction exacte.

Je ne peux entrer ici dans les immenses développements que les Pères de l’Église ont élaborés sur la notion de l’Image de Dieu. Très schématiquement on peut distinguer un courant majoritaire qui part d’Origène et se fortifie avec Grégoire de Nysse. L’image, à la façon platonicienne, s’enfuit vers des cieux métaphysiques hors de portée des yeux humains dans les conditions de la terre. L’image est évanescence, tend à l’invisibilité. C’est dans cette zone que se forment les arguments du futur iconoclasme. En Occident, par contre, avec Irénée et surtout Augustin, se jettent les bases d’une iconophilie future. Augustin intègre le vieux sentiment païen et aussi Stoïcien de l’ubiquité du divin. Sa métaphysique qui sera au fondement de l’art d’Occident pose une sorte de triangle entre le cosmos, l’âme humaine et Dieu ou se lisent, comme par un jeu de miroirs, les vestiges et les images non seulement du Dieu Un mais du Dieu Trine chrétien.

Cependant, pendant longtemps, les chrétiens étaient restés fidèles à l’abstention vétéro-testamentaire devant l’image. Dans les catacombes, on trouve des graffiti et des symboles. Mais à partir de la conversion de Constantin, l’art chrétien se développe impétueusement, non sans emprunter à l’iconographie du culte impérial. C’est ainsi que se fixe l’image divine par excellence, l’image du Christ. Comme le prototype avait été perdu, qu’on disputait sur le point de savoir si le Christ avait été beau ou s’il avait été laid - des passages tirés de l’Écriture permettaient de soutenir l’une et l’autre opinion - on avait longtemps hésité. Le type de l’homme barbu aux cheveux longs et au visage grave s’imposa à partir du IV^{ème} siècle. Puis l’image se multiplia. Les icônes sont partout, sur les ustensiles de cuisines, sur les bijoux, sur les enseignes des armées. On les voit en songe, elles voyagent dans les airs, elles pleurent, elles saignent, elles multiplient les prodiges. Les Juifs et ses musulmans se moquent de ce qu’ils considèrent comme une retombée dans l’idolâtrie païenne. Pour cette raison et pour bien d’autres, l’empereur Léon III, l’Isaurien, prit en 726 les premiers décrets iconoclastes et fit détruire l’image du Christ qui surmontait la porte du palais. Il en résulta une guerre civile qui dura plus d’un siècle, jusqu’en 843, qui accumula les ruines, fit des martyrs sans nombre et aboutit à la destruction de presque toutes les images, sauf de quelques-unes qui se trouvaient dans les territoires conquis par l’Islam et qui échappèrent à la rage iconoclaste.

Dans cette vaste querelle, fort complexe, nous pouvons essayer d’isoler ce qui a trait au dogme chrétien lui-même. En somme, on se trouvait devant un dilemme éternel. D’une part il est clair que toute image est inadéquate à représenter le Dieu infini et invisible. D’autre part, ce même Dieu a daigné s’incarner dans la chair d’un homme. C’est pour cela que la querelle des images couvait depuis plusieurs siècles avant d’éclater en 726. Elle roulait sur trois questions fondamentales : si le Verbe (le Logos) éternel était l’image authentique du Père ; si le Verbe incarné, c’est-à-dire le Christ conservait dans l’état d’humanité, son caractère d’image ; enfin si l’image sur la planche de bois, l’icône, demeurait une image véritable.

L’empereur Constantin Copronyme avait formulé l’argument iconoclaste d’une manière particulièrement embarrassante. Il est de foi que l’hypostase (c’est-à-dire la personne) du Christ est inséparable des deux natures divines et humaines. Or, qu’est ce qui est représenté sur la planche de l’icône ? La nature divine ? C’est une absurdité, et si même c’était concevable, ce serait tomber dans l’hérésie monophysite, depuis longtemps

condamnée. La nature humaine seulement ? Mais alors c'est séparer les deux natures divines et humaines, ce qui est le propre de l'hérésie nestorienne également condamnée.

L'orthodoxie mit du temps à casser l'ingénieux argument du Copronyme. Saint Jean Damascène répondit en étendant à la matière de la planche de bois la dignité acquise par l'incarnation du Logos. Mais alors on n'évitait pas les dérives iconolâtres qui avaient provoqué la crise. Le patriarche Nicéphore de Constantinople chercha une autre voie : c'était de dédramatiser le fait de la représentation, c'est-à-dire de distendre le lien presque ontologique que l'on établissait, depuis Platon, entre l'image et le prototype. L'image n'est pas de la nature du prototype, elle ne fait que l'imiter. Mais ce fut saint Théodore Stoudite qui trouva la solution la plus élégante. L'icône, argumente-t-il ne représente ni la nature divine, irréprésentable, ni la nature humaine qui est une abstraction qu'on ne peut pas non plus représenter. Elle représente l'hypostase, c'est-à-dire la personne du Christ, qui unit les deux natures. Cette personne est unique, c'est l'homme de Nazareth, avec ses traits distinctifs. Or c'est *cet* homme qui peut être "circonscrit" sur l'icône, comme il a été circonscrit dans son incarnation. La réponse était décisive, elle a permis le rétablissement des icônes et de cet art admirable qui fleurit à Byzance, dans les Balkans et en Russie jusqu'au XVII^{ème} siècle. Mais elle était dangereuse, parce qu'en affirmant que l'hypostase de l'icône était la même que l'hypostase du Christ, elle sacralisait l'icône et en figeait le canon. L'icône est ainsi perpétuellement menacée de retomber dans l'iconolâtrie, et de fait les abus dénoncés avant la crise ont repris de plus belle après 843, et d'autre part de retomber dans l'iconoclastie. En effet, le style pris par l'icône après la crise, très éthéré, très abstrait, peut être lu comme une concession à l'esprit iconoclaste. Surtout, maintenant que l'image divine est autorisée, il ne paraît plus possible de représenter autre chose que Dieu. L'art profane, qui représente les choses du Cosmos comme capables de porter quelque chose du divin, se tarit rapidement. Pourtant le psaume affirme que la terre, autant que le ciel, proclame la gloire de l'Eternel. Où est la terre dans l'art chrétien d'Orient ?

Pendant ce temps, en Occident, se multiplient les images avec une abondance et une variété incomparable à tout ce qui s'était fait dans l'antiquité et dans la chrétienté byzantine. Et on le faisait avec bonne conscience parce que jamais la question de l'image n'avait revêtu cette intensité dramatique qu'elle avait pris en Orient. Le texte clé qui explique cette innocence retrouvée, est probablement la lettre envoyée en l'an 600 par le pape Grégoire le Grand à Serenus, évêque de Marseille qui avait brisé les images de sa ville épiscopale. Le pape lui reproche de scandaliser les fidèles. L'image, poursuit-il, est utile pour apprendre aux illettrés les vérités de la foi, pour réveiller leur piété. Autrement dit le pape, au lieu de poser la question de l'image sur un plan métaphysique, comme avait fait l'Orient, la place sur le terrain familier de la rhétorique. La fonction de l'image est celle qu'assignait Cicéron à la rhétorique : *docere, suadere, placere*. Il en résulte trois conséquences fondamentales. D'abord l'image n'est pas un objet sacré. Elle est un simple adjuvant aux moyens véritables du salut que sont les sacrements et l'Écriture. Ensuite, dans sa fonction propre, elle peut hériter de tous les procédés qu'avait accumulés l'art antique, toujours exemplaire pour enseigner, persuader, plaire. Il n'est donc pas nécessaire de changer d'art. Il n'y a pas d'art chrétien spécifique, il y a l'art tout court. Enfin pour confectionner cet art, l'artiste a le choix des moyens. Il ne lui a même pas demandé d'être vertueux. Il est déchargé du fardeau de la théologie que doit supporter l'iconographe oriental.

Tel est sans doute le secret l'étonnante fécondité de l'art d'Occident, que cette liberté à l'égard de la théologie est jointe à la conviction, cette fois théologique, que le Dieu qui a créé toutes choses étant bon les a faites bonnes et équivallement belles. Constable a parfaitement

exprimé cette conviction quand il a déclaré qu'il n'avait jamais rien vu de laid. Ce n'est pas seulement le Tout qui est beau, vérité connue des Grecs, mais chaque chose, même la plus humble est belle d'une double beauté, comme créature - ce qui justifie le réalisme en art — et comme reflet de la suprême beauté de Dieu — ce qui justifie le symbolisme. Le plaisir que confère la beauté, selon saint Thomas d'Aquin, est lié à l'appréhension intellectuelle de l'essence de la chose dans cette lumière divine, c'est ce qu'il appelle la *claritas*. Le même saint Thomas, compare l'art à la vertu de prudence, avec cette différence que la vertu de prudence est dans l'homme prudent, tandis que la vertu de l'art, qui comme la prudence est la règle droite de l'action en vue de sa fin, est contenue non dans l'artiste, mais dans l'œuvre elle-même. On ne demande pas que le coutelier soit vertueux, mais le couteau doit posséder la vertu de bien couper. L'esthétique de saint Thomas est une esthétique typiquement occidentale de la belle ouvrage, du travail bien fait.

Ces principes n'ont fait que s'accroître sans rupture jusqu'à la renaissance, jusque dans l'art du concile de Trente. L'esthétique de la belle ouvrage confère une dignité de plus en plus haute à l'artiste qui devient le médiateur entre le public et les puissances célestes, dans la mesure où le caractère épiphanique de l'œuvre dépend de la qualité d'exécution. On parle ainsi du divin Michel Ange, du divin Raphael. L'introduction des dieux antiques et de la fable ovidienne ou virgilienne dans le sujet, même religieux, des tableaux, permet de restaurer le canon idéal de la beauté du corps humain, dont la grande scholastique avait toujours dit qu'il était le sommet esthétique de la création. Il permet aussi de déployer un aspect de l'art que saint Thomas avait déjà aperçu, c'est-à-dire son lien avec le jeu, la récréation, *l'otium* noble. Cela ne va pas sans susciter des réactions inquiètes, depuis Wycliff jusqu'à Calvin qui tonne contre ce paganisme dont témoigne la représentation moderne du divin. Mais au concile de Trente l'Eglise se contente, comme elle faisait depuis Grégoire le Grand, depuis Charlemagne, à recommander *l'honestum*, le *decorum*, *l'ornamentum*. Elle fixe avec indulgence une simple discipline de l'image. Le *Braghetto* se contente de passer sur le Jugement dernier de Michel Ange quelques repeints qui corrigent les fautes de décence. L'Eglise se garde d'aucun jugement théologique ou esthétique sur la fresque.

Que voulait l'Eglise quand elle répondait au défi protestant par cette formidable inflation de l'image qui caractérise l'exubérance baroque ? Calvin l'accusait souvent avec raison d'oublier le Dieu de l'Ancien Testament, le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob. Mais l'Eglise s'efforçait d'éviter une autre rupture qui l'aurait écartée de sa vocation catholique, c'est-à-dire du rassemblement en son sein de ce qui vient des Gentils et de ce qui vient d'Israël pour former un unique peuple afin de pouvoir un jour rendre au Père un royaume au complet. La surabondance de l'image dans l'art témoigne pour la surabondance de la grâce capable d'imprimer aux statues d'évêques une liesse dansante et tourbillonnante et de jeter sur les supplices des martyrs un rayon de lumière joyeuse. Elle fait confiance au fidèle, tenu pour suffisamment éduqué pour être à l'abri de la tentation idolâtre, confiance dans la vertu éducatrice de la rhétorique divine et confiance dans l'artiste dont la moralité et même la foi personnelle peut être oubliée s'il ne pêche pas dans son art.

Au moment même où l'image connaît une sorte de feu d'artifice, un nouvel iconoclasme se met en place. L'iconoclasme antique était né au moment où l'art grec s'épanouissait : il avait mis des siècles avant de nuire à l'image. De même, l'iconoclasme moderne agira avec un effet retard : au XX^{ème} siècle seulement.

Quatre grands auteurs suffisent à caractériser le nouvel iconoclasme, lequel, comme l'ancien, est à la fois religieux et philosophique.

Le premier est Calvin. Il retrouve les arguments classiques de l'iconoclasme chrétien. Aucune image n'est capable de transmettre la vérité sur le Dieu qui a choisi de se communiquer aux hommes par la Parole. C'est, de la part de l'Eglise, paresse ou trahison de confier à d'indécents et idolâtriques images le soin d'enseigner aux illettrés ce qu'elle devait enseigner par l'écriture. Il déploie dans toute sa force le second commandement du décologue, en s'appuyant sur les textes patristiques appropriés. Mais Calvin est aussi un moderne, qui veut débarrasser le temple du fatras que le moyen âge y a entassé. C'est dans un climat pré-cartésien qu'il pose la conscience individuelle, le moi, en face de son créateur. La médiation des anges, des saints, de la hiérarchie est récusée. Le Cosmos est une scène vide, désenchantée. Il ne proclame plus la gloire de l'Eternel. Calvin cependant ne condamne pas l'art. Si le temple doit rester vide, les murs de la maison hollandaise peuvent se couvrir de tableaux qui témoignent d'une faculté de représentation et de bon travail que l'homme a reçu de Dieu pour sa seule gloire : *Soli Deo gloria*.

Pascal, à cause de l'hypercatholicisme de façade du mouvement janséniste, se garde d'attaquer l'image. Mais il ne l'aime pas. Il y voit une facilité, un signe d'une piété superficielle, d'une rhétorique capable de farder la vérité. De plus il est un savant pré-newtonien, pour qui l'analogie entre le monde et Dieu est dénuée de sens. Tout ce que le Dieu caché révèle de lui même, est dans l'intériorité du cœur, à travers l'unique médiation du Christ. La paternité de Dieu est singulièrement absente de la prière de Pascal.

Le Calvinisme, et dans une moindre mesure le jansénisme, sont responsables d'une immense destruction d'images. La plupart des primitifs français et hollandais, une importante partie de l'art anglais ont été anéantis. Le mouvement philosophique dont je vais parler n'a pas touché aux oeuvres faites, mais à miné à la source l'inspiration des oeuvres à faire. Deux noms sont capitaux.

Kant a légué à tout artiste à venir deux concepts fatals. Le premier est celui de génie. Le mot existait auparavant : il signifiait une excellence dans le métier, une facilité extraordinaire à obéir aux règles de l'art. Le génie kantien n'obéit pas aux règles, il les donne. Il est une sorte de médium en qui reposent les lois de la nature. Il est supraconscient. Il est aussi inconscient parce que le génie ne sait pas vraiment ce qu'il fait ni comment il le fait. Le génie ne s'apprend pas, ni ne s'enseigne. L'enseignement du métier est donc inutile, l'école n'est qu'un lieu où se produit la déflagration ou non du génie. L'originalité absolue devient la condition de l'art.

Le second concept est celui de sublime. Le sublime, c'est l'absolument grand, et en cela il porte un nom divin. Kant distingue le sublime "mathématique", qui est un "maximum" qui surpasse le pouvoir de l'imagination. Il rejoint alors la méditation de Pascal sur les deux infinis. Puis le sublime "dynamique" qui est un mouvement intérieur à la raison dans lequel elle se sent dépassée, ce qui lui donne le sentiment de sa propre grandeur et de sa vocation à l'absolu. Ici, Kant rejoint la méditation de Pascal sur le roseau pensant. Mathématique ou dynamique, le sublime kantien ne peut donner naissance à aucune image, et c'est pourquoi Kant ne trouve rien de plus sublime dans toute la Bible que le deuxième commandement qui l'interdit.

Calvin, Pascal, Kant, traduisent la convergence de trois courants modernes : un intellectualisme, qui désincarne l'idée de Dieu et tend à l'assimiler à la force organisatrice du monde. Un courant élitare, qui dédaigne la religion populaire, assimilée à la plus basse

superstition. Enfin un courant mystique, très ancien, qui méprisant les rites et les représentations recherche, selon le Christ, un culte en esprit et en vérité.

Le quatrième grand auteur est Hegel. Dans sa monumentale *Esthétique*, il met au centre de toute forme d'art l'image de Dieu. L'art est une épiphanie. Mais il introduit une dimension historique : le développement de l'art s'identifie au développement de l'idée de Dieu, qui est le développement de Dieu lui-même. Dans cette immense histoire, il distingue trois étapes : l'art "symbolique" ou primitif, où l'idée divine n'arrive pas à se faire jour dans la représentation ; l'art classique, qui est l'art grec, où le dieu ne fait qu'un avec sa représentation ; enfin l'art romantique, c'est-à-dire chrétien, où l'art s'intériorise, se réfugie dans l'âme. Mais conclut Hegel, l'art est désormais une chose du passé. La foi qui soutenait l'art est morte. L'art, continuant sur son mouvement continu de spiritualisation, se dissout en *Begriff*, en pur concept. Il fait place à la philosophie.

Il est dur pour l'artiste moderne de vivre à l'ombre de Kant et de Hegel. Kant lui impose d'être génial. Le simple talent, l'excellence dans le métier, sont dévalués, humiliés. Il lui impose l'originalité absolue, c'est-à-dire qu'avant toute oeuvre il doit consacrer l'essentiel de ses forces créatrices à se trouver un style. Il ne peut plus accepter d'avoir un maître, de faire partie d'une école. En outre, il doit oeuvrer dans le champ du sublime, parce que le simple beau ne suffit plus et qu'il est dévalué par l'ambition de sublime. Or le sublime inhibe l'image, inhibe le patient travail de l'art. L'artiste est tenté de donner à contempler non pas son oeuvre, mais sa disposition intérieure à l'art, dont l'oeuvre, si elle existe encore, est seulement le signe. Kant renchérit sur Plotin.

Mais si l'artiste par miracle se hausse au niveau de génie et du sublime, Hegel vient lui dire qu'il est trop tard. Quelqu'un l'a devancé dans l'invention de la formule, le cubisme, l'abstraction, le pop' ou le minimal art : tout cela doit être produit, au juste moment historique, *just in time*. Nous entrons dans le monde de la critique du *déjà* et du *pas encore*. Hegel vient encore insinuer à l'artiste que l'art est une chose du passé et qu'il perd son temps. Après avoir mis l'art et l'artiste sur un piédestal, Hegel l'en fait descendre et l'enterre.

Avec une prescience prodigieuse Hegel définit les quatre voies que va nécessairement prendre l'art au XIX^{ème} siècle. Comme la prédiction me paraît juste, je vais essayer de suivre ces quatre voies.

La première voie, serait de retourner ou de continuer ce que Hegel appelle l'art romantique, c'est à dire chrétien. Mais c'est une voie sans issue : il n'y a plus assez de foi pour peindre sérieusement le Christ et la Vierge comme le faisaient les peintres germaniques médiévaux. On ne produirait qu'un art faux et artificiel. Hegel a-t-il eu raison ? Je ne peux entrer dans le détail. Mais il faut constater l'échec rapide des nazaréens allemands ; l'énorme déchet de la peinture religieuse française. En Angleterre, la confrérie pré-raphaélite se lança avec un grand courage dans une peinture d'inspiration religieuse. Assez vite la peinture de Rossetti, de Burne-Jones délaissa cette inspiration et se laissa submerger par un érotisme envahissant, préparant le symbolisme et les provocantes illustrations d'Aubrey Beardsley.

La seconde voie serait de retourner à l'art que Hegel appelle symboliste, c'est-à-dire un art sacré primitif où l'effet est obtenu par une analogie obscure entre la forme, souvent d'apparence monstrueuse, et le contenu mystérieux et indéfini, par exemple le sphinx d'Égypte. Cette voie a en effet été explorée, avec pour guide initiatique le grand adversaire de Hegel, Schopenhauer, qu'ont lu la plupart des écrivains et des artistes de la fin du XIX^{ème}

siècle. Schopenhauer radicalise la dichotomie entre le génie et celui qu'il appelle l'homme ordinaire. Le génie est doté d'une vision de l'autre monde, du monde plus réel que le monde illusoire de l'homme ordinaire, il pénètre de l'autre côté du miroir des apparences. Il est capable de s'arracher à la fatalité biologique du vouloir vivre. Un artiste, un peintre, communique sa vision à l'homme ordinaire, lui prête un instant son génie. Il est un philosophe naturel, et qui plus est un philosophe schopenhauerien. C'est pourquoi tant d'artistes, comme Klimt, Stuck, Klinger, Beardsley, Moreau, Bunrne-Jones, Khnopf, Munch, mettent en image le thème schopenhaurien de la femme fatale, coupeuse de têtes, castratrice, Méduse, Judith, ou Salomé, donnant simultanément la mort et l'orgasme dans un ton de luxure sacrée .

A la fin du siècle, les artistes cherchent en effet à retrouver le sacré par deux chemins. L'ésotérisme déferle en une énorme vague à travers les productions de Schuré, Péladan, Mme Blavatsky, Steiner, Ouspensky que lisent avidement les peintres. Cette littérature les confirme dans l'idée qu'ils sont des initiés, arrachés à l'ignorance de la foule. Ils espèrent, grâce à cette gnose, entrer en communication avec les forces cosmiques. L'ésotérisme intoxique l'artiste d'une chimère de pouvoir. De Gauguin aux débuts du Bauhaus, en passant par Kandinsky, Malévitch et Mondrian, l'ésotérisme hante le monde de l'art. Mais pour atteindre le sacré, il y a un autre chemin plus direct, c'est d'imiter la démarche du sorcier nègre ou océanien, sculpteurs naïfs de masques et de totems d'une extraordinaire force expressive. Alors les peintres utiliseront les couleurs pures, sorties du tube, les contours brutaux, le dessin simplifié. Fauves français, expressionnistes allemands, surréalistes, cherchent à produire un art porteur d'une puissance religieuse, mais dont la religion demeure, comme l'avait vu Hegel, à tout jamais inconnue et impénétrable. Esotérisme et primitivisme visant le même point sont contemporains : la nouille mystique, les mauves et les violets du symbolisme coexistent avec la brutalité colorée des expressionnistes.

La troisième voie prévue par Hegel passe par l'expérience solitaire du génie kantien, qui éprouve en lui-même le sublime de l'absolument grand. Le peintre, pour parler comme Nietzsche, crée ses propres valeurs. Il les trouve dans sa subjectivité, qui, seule est en contact avec l'absolu. Quand on lit les écrits de Kandinsky, particulièrement "Du Spirituel dans l'art", on le voit se retirer dans l'expérience intérieure et dénier toute possibilité à la représentation du cosmos d'atteindre le divin. C'est à travers des formes et des couleurs complètement détachées du réel externe, que l'artiste exprime son moi profond qui est en continuité avec les forces divines. C'est par une désincarnation radicale que Kandinsky tournant le dos à la tradition chrétienne espère parvenir à un nouvel âge qui sera celui de l'Esprit. On peut parler d'un joachimisme pictural.

C'est ainsi que l'art abstrait naît chez Kandinsky, Malévitch, Mondrian, d'une aspiration religieuse et même mystique. Il retrouve le grand argument de l'ancien iconoclasme, à savoir que la représentation des choses est incapable de contenir l'Absolu. Mais d'un autre côté l'art abstrait s' imagine iconophile, car il pense donner une image de l'absolu, mais en renonçant à toute référence à la nature. Dans le triangle posé par Augustin, de l'âme, de Dieu et de la nature, un Kandinsky laisse tomber la nature pour garder le face à face de Dieu et de l'âme ? Mais est-ce réellement fécond ?

La quatrième voie prévue par Hegel lui avait été suggérée par la peinture hollandaise. Peinture dégagée du religieux, entièrement vouée à la contemplation des choses, image d'une société heureuse et libre, c'était, disait Hegel la peinture du "dimanche de la vie". Mais il remarquait que dans ces natures mortes, ces tables couvertes de poissons, de citrons épluchés, de chopes de bière, le sacré sourdait tout seul, le religieux remontait. Tout se passe comme si

dans le triangle augustinien, il valait mieux conserver l'âme et la terre, parce que dans ce cas, Dieu revient et s'impose tout seul.

Or c'est cette quatrième voie de la peinture, la plus modeste, qu'a emprunté une partie de l'Europe post-hégélienne, la peinture anglaise, jusqu'à Turner, la peinture danoise de l'âge d'or, les machiavelli italiens et surtout la peinture française. L'histoire de l'art décerne souvent à la peinture française du XIX^{ème} siècle un brevet d'avant garde. C'est le contraire qui est vrai. Si on dresse, génération par génération, une liste parallèle des peintres français et des peintres du reste de l'Europe, on constate que la nouvelle théologie romantique de l'image a été presque ignorée par la France. Sans doute la révolution et l'empire avaient gelé le paysage et empêché d'entrer les effluves de l'esthétique romantique. Toujours est-il que, de Delacroix aux impressionnistes, les peintres français ne se sont pas mis sous le joug du génie et du sublime. Ils sont restés fidèles à une esthétique du voir et du faire. Du voir : c'est-à-dire l'étude de la nature et l'art du percevoir. Beaudelaire plaçait le génie dans l'enfance, car c'est à cet âge que la perception est forte, naïve, fraîche. Du faire : depuis Diderot, jusqu'à Fromentin et Fénéon, en passant par les Goncourt et Baudelaire, la question de la critique fut : est-ce ou non de la bonne peinture ? S'abstenant de considérations philosophiques et religieuses, l'esthétique à la française s'efforce d'être une école de *connoisseurship*. Elle garde toujours une curiosité pour le métier de peintre, pour la cuisine d'atelier.

Tel fut l'idéal des impressionnistes : rivaliser avec les maîtres dans l'étude et la représentation de la nature. Cependant, vers 1880, avec Gauguin et les symbolistes, sous l'influence de l'ésotérisme, l'ambition de création pure se fait jour et la peinture française se rapproche de l'esthétique commune européenne. Comme au même moment les peintres allemands et russes puisent dans les découvertes formelles des Français pour la plier à leur esthétique à eux, cela engendre de multiples contresens et quiproquo. Matisse, et à bien des égards Picasso, maintiennent cependant l'originalité archaïque de l'esthétique française, avec sa référence aux maîtres anciens, la capacité de peindre avec plaisir et sans dégoût le corps nu de la femme, le goût pour le beau plutôt que pour le sublime. La chute finale intervint en 1940, qui vit la *translatio artis* de Paris vers New York. Depuis l'Amérique, qui impose depuis la guerre sa prépondérance artistique, c'est l'esthétique romantique du sublime qui a triomphé dans le monde entier. Nous attendons, sous le pathos tragique qui domine aujourd'hui, le retour dans la peinture du "dimanche de la vie"

Nous pouvons arrêter ici notre long voyage. Nous avons vu deux fois l'image divine se développer en toute innocence, dans l'antiquité et dans l'Europe médiévale et moderne, et deux fois nous l'avons vu chanceler et momentanément s'effacer non par un affaiblissement de la religion, mais par une critique ardemment religieuse qui s'indignait de l'insuffisance de l'image par rapport à son prototype ou à son idéal divin. Depuis le temps de Hegel, le rapport avec le monde d'en haut, chez les aquarellistes anglais ou chez les impressionnistes français s'opérait tout seul, sans intention consciente, par la contemplation heureuse de la création. Sans le vouloir, ils rendaient grâce à la lumière et une lumière les récompensait. Mais l'hybris romantique d'un rapport direct avec le divin, et qui se passe de la médiation de la nature, des choses, essaye désespérément de créer des objets remplis de sacré. Le plus souvent ils n'obtiennent pas ces objets, mais seulement donnent à voir le pathos et l'angoisse où cette hybris les a plongés. Si on vise Dieu seul, on perd la terre et Dieu se cache. Si on vise aussi la terre, voire seulement la terre, on a quelque chance de voir se produire une épiphanie.