

LES ENSEIGNEMENTS ET LES DÉFIS D'UNE HISTOIRE DE L'ÉTERNEL DANS L'ART

Emmanuel DURAND

Maître de conférences, Theologicum-*Faculté de Théologie
et de Sciences Religieuses,
Institut Catholique de Paris*

La publication d'un ouvrage monumental sur les représentations de Dieu dans l'art¹ (550 folios, 300 illustrations) constitue un événement culturel qui n'a pas échappé aux premières pages de la presse quotidienne française. Le projet ainsi accompli est de permettre une approche instruite (iconographique, historique, théologique et culturelle) et une vision panoramique (d'abord orientale, longuement occidentale et brièvement non-continentale) de la représentation du Dieu chrétien dans l'art plastique, sur une période qui s'étend de l'héritage juif jusqu'au seuil du XXI^e siècle. François Boespflug o.p., historien et théologien, professeur à l'université de Strasbourg, a réussi son pari d'une ambition peu commune, qui exigea trente années de recherche et rassemble à maturité les acquis de plusieurs esquisses antérieures². Avant de donner un écho aux découvertes les plus significatives que réserve la lecture patiente de cet ouvrage, dont le texte est très fourni, relevons quelques-unes des convictions de méthode acquises par l'auteur au cours de son étude sur les matériaux de sa recherche.

1. F. BOESPFLUG, *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris, Bayard, 2008.

2. F. BOESPFLUG, « Pour une histoire iconique du Dieu chrétien... Une esquisse », in J. M. MAYEUR et al. (éd.), *Histoire du Christianisme*, vol. 14 (Anamnèsis), Paris, Desclée, 2000, p. 83-122 ; voir aussi F. BOESPFLUG, « Visages de Dieu », in J. DALARUN (éd.), *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, Fayard, 2002, p. 295-327.

Les images de Dieu possèdent assurément des présupposés théologiques, mais il est plus significatif d'observer l'étonnant degré de liberté des images à l'égard de la théologie (19-23, 270, 485). Les canons de la représentation suivent souvent leur propre voie de développement et font preuve d'une réelle autonomie, traduite par une persistance ou une résistance durables à l'égard des évolutions théologiques, voire des orientations ecclésiastiques. Positivement, les définitions conciliaires n'ont quasiment aucune incidence *immédiate* sur les images du Christ, de l'Esprit ou de la Trinité (79, 120). On observe aussi un décalage significatif entre les images de Dieu et les contextes socioculturels, dont on pourrait penser de prime abord qu'ils peuvent en expliquer la formation (24, 487). Cela se vérifie notamment par l'absence de corrélation entre les images de Dieu et les événements marquants du xx^e siècle. Plutôt que de chercher à expliquer systématiquement les images par leur contexte, l'auteur procède de façon empirique au marquage des trajectoires iconographiques à partir des œuvres disponibles. Une telle démarche inductive, sans négliger les apports latéraux de l'histoire culturelle et de la théologie dogmatique, évite les projections indues et honore la contingence des créations artistiques.

Cet ouvrage met en œuvre une pédagogie excellente; il équipe son lecteur afin qu'il puisse situer les œuvres dans leur « famille » d'appartenance, en apprécier l'originalité et établir les connexions théologiques éclairantes. De plus, chaque chapitre est précédé d'un résumé succinct qui facilite une saisie globale des caractéristiques de la période considérée. Ces synthèses seront d'autant mieux appréciées une fois le chapitre traversé, car elles en fixent alors les acquis dans l'esprit informé du lecteur. Celui-ci dispose en outre d'une bibliographie abondante, de bons index et d'un glossaire icono-théologique fort utile en matière interdisciplinaire.

Dans le chapitre premier, l'auteur commence par mesurer l'impact réel de l'interdiction des images *cultuelles*, consignée dans le Décalogue. Le judaïsme postexilique rompt avec l'usage païen des figures divines, sans toutefois céder uniformément à un aniconisme total lorsqu'il s'agit d'autres sujets que Dieu lui-même, notamment à travers l'enluminure des manuscrits. Un art biblique figuratif se développe dans certaines synagogues. L'islam s'en tient strictement à l'interdiction de représenter Allah et exclut le plus souvent (mais pas toujours ni partout) la figuration du Prophète.

Les trois premiers siècles du christianisme sont remarquables par l'absence quasi-totale d'image de Dieu ou du Christ (chap. 2). La tradition aniconique héritée du judaïsme exerce probablement ainsi une influence prolongée sur les judéo-chrétiens. Mais la tendance chrétienne à l'aniconisme possède aussi ses propres racines, notamment dans le souci de se démarquer des usages païens et la conviction que le Christ ressuscité échappe radicalement à toute image sensible. Ces orientations peuvent de plus trouver un fondement dans le silence total des évangiles sur la physionomie du Christ et la polémique de Paul à l'encontre des idoles païennes. Il faut attendre le troisième siècle pour recevoir des Pères de l'Église quelques indications sur certains symboles païens formellement exclus et sur d'autres susceptibles d'être christianisés (la colombe, le poisson, l'ancre, etc.).

L'émergence de l'art paléochrétien (jusqu'au milieu du IV^e siècle) ne s'explique pas en priorité par des facteurs exogènes, que ce soit l'hellénisation du christianisme ou la concurrence avec le judaïsme. Il est plus probable que le dynamisme expressif du christianisme relève de la vitalité interne de sa foi, relayée par le besoin de marquer son identité propre, notamment à travers les images funéraires (chap. 3). L'accommodation chrétienne de certaines figures mythologiques (l'orante, le pasteur, etc.) s'enrichit de motifs proprement bibliques (le sacrifice d'Abraham, l'histoire de Jonas, etc.). Si la figure du Christ (dont le visage n'est pas encore individualisé par des traits distinctifs) s'inscrit dans quelques scènes évangéliques, la Crucifixion, la Résurrection et l'Ascension ne sont pas représentées dans le premier art chrétien. « Ces lacunes témoignent d'un écart étonnant entre l'iconographie des catacombes et le kérygme, notamment en sa version paulinienne » (74). Le culte de la Croix ne se développe en effet qu'à partir de 340. Il s'agit alors de la croix glorieuse ou eschatologique, sans crucifié (83-84).

Les débats théologiques et pastoraux sur la légitimité des images anthropomorphes de Dieu, liés à la figuration progressive de la divinité du Christ, apparaissent dès le milieu du III^e siècle, chez Lactance puis Eusèbe de Césarée (78). On les retrouve à la charnière des IV^e et V^e siècles, et ils accompagneront longtemps encore, de façon relativement indécise, la pratique et la réflexion ecclésiales (85-87).

Notons l'apparition vers 360 d'une nouvelle forme de représentation indirecte de la présence divine, avant tout préoccupée du caractère

incirconscrit de la divinité contre l'excessive confiance arienne dans la connaissance rationnelle de Dieu (90-91). L'hétimasie³ alimente une telle stratégie indirecte; elle est composée le plus souvent d'un trône vacant, orné de quelques symboles (agneau, livre, croix, etc.) de son occupant à la fois mystérieusement présent, absent et encore attendu.

Il est enfin significatif du premier art chrétien que les images trinitaires demeurent longtemps très rares et allusives. Les premières représentations complètes du baptême du Christ, où est repérable la double présence d'une colombe pour l'Esprit et d'une main pour le Père, n'apparaissent que durant la seconde moitié du VI^e siècle (93). L'interprétation trinitaire de l'hospitalité d'Abraham se trouve alors figurée de façon analogue à Saint-Vital de Ravenne.

Le chapitre quatrième retrace l'émergence puis le succès des icônes du Christ, de la Vierge, des anges ou des saints (VII^e-VIII^e siècle), en examinant la justification de leur usage dans le culte ou la catéchèse. L'auteur n'occulte pas ici les dérives parfois superstitieuses et le recours ambigu à certaines icônes « non faites de main d'homme » au bénéfice d'entreprises guerrières. À travers les normes pastorales et les canons de représentation adoptés en Occident et en Orient, on perçoit certaines divergences annonciatrices de l'*estrangement* encore à venir (157, 490). La représentation du Christ par des symboles tirés de l'Ancien Testament (au premier chef, l'agneau) est récusée en Orient au motif de sa forme humaine définitive assumée dans l'Incarnation, tandis qu'elle perdure de fait en Occident (113-115, 160-161).

L'auteur offre enfin un bref exposé de la crise iconoclaste (longue de 117 ans) et de sa résolution théologique (115-121). Relevons simplement ici que les Pères du concile de Nicée II, favorables à la vénération des icônes, n'envisagent toutefois à aucun moment que soient produites des icônes du Père, de l'Esprit et *a fortiori* de la Sainte Trinité. À l'exception du Fils incarné, Dieu demeure à leurs yeux tout à fait irreprésentable et l'interdiction biblique de toute image de Dieu, formulée dans le Décalogue, continue à s'appliquer (119-120). D'où la remarquable sobriété imaginative dans la référence au mystère trinitaire: « Avant l'an 800, on ne compte au total *aucune* image de la Trinité, *quelques* images de

3. Trône vacant préparé pour la venue du Christ en gloire.

Dieu le Père non christomorphes (par exemple en homme âgé) et *pas plus d'une vingtaine d'images trinitaires*, c'est-à-dire d'images narratives n'ayant pas la Trinité pour sujet, mais signalant la dimension trinitaire d'un événement de l'histoire sainte, telles celles de la Création, de l'hospitalité d'Abraham ou du baptême du Christ "au complet". Vingt images où la Trinité est évoquée, c'est étonnamment peu, quand on songe au caractère central de ce mystère dans la liturgie et la pratique baptismale de l'Église des premiers siècles, et surtout à l'ampleur des investigations et débats dont il fut l'objet à partir du III^e siècle » (120).

Entre le IX^e et le XII^e siècle, le thème biblique de la vision de Dieu imprime sa marque dans l'art chrétien d'Orient (chap. 5). S'affirment alors les principaux motifs qui vont ensuite perdurer dans la tradition byzantine : le Christ *Pantocrator*, les scènes de paternités où l'Ancien, assis sur son trône, tient son Fils Unique contre lui (sur ses genoux), l'hospitalité d'Abraham, les douze fêtes christologiques du calendrier liturgique, etc. Lors de cette période commencent aussi à être explorées de nouvelles voies de représentation, spécialement les mises en scène pathétiques de la souffrance et de la mort du Christ (141).

Au seuil de la même période (chap. 6), l'Occident carolingien affirme sa différence par rapport à la conception orientale de l'image par un enchaînement de malentendus entretenus ou de différends doctrinaux, notamment dans la réception de Nicée II. Cela aboutit à promouvoir des voies iconologiques originales : « pour les Occidentaux, l'image ne saurait être "transparente" et laisser voir au-delà d'elle-même. Matérielle, elle est au mieux comme un échelon à dépasser pour monter vers la contemplation du monde spirituel ; tandis que l'icône, selon les théologiens iconodules, est de nature spirituelle et peut vraiment être qualifiée de "fenêtre sur l'absolu". Or, loin de paralyser l'activité des artistes et leur goût de créer des formes susceptibles de dire le mystère de Dieu, ce débat semble au contraire les avoir libérés, comme le prouve la suite » (157). La représentation de la *Majestas Domini* entourée des quatre Vivants se multiplie et se singularise par un style propre à l'Occident, évoquant l'accomplissement de l'Ancien Testament et la récapitulation de toutes choses dans le Christ Seigneur. Nous disposons d'un indice de la créativité occidentale, d'une très grande liberté d'expression, dans le *Psautier d'Utrecht* (vers 820-830), véritable laboratoire occidental de la représentation anthropomorphe de Dieu (161-163) : il est vu de dos, il tend une arme à un ange, il est couché

comme s'il dormait lorsqu'il reste silencieux, il se tient assis avec le Christ à ses côtés (Binité), éventuellement rejoint par une colombe (Trinité). Avec le passage progressif du roman au gothique, la *Majestas Domini* des absides va laisser place au Jugement dernier des tympans (164-167). L'exploration picturale du dogme trinitaire prend à cette même époque un essor considérable. L'explicitation trinitaire de scènes types donne lieu à des innovations audacieuses, notamment le remplacement de la main du Père par un visage penché sur le Christ lors de son baptême (173) – figuration impensable en Orient. À partir du XII^e siècle ressortent avec netteté trois schémas de compositions trinitaires, parfois animés de préoccupations doctrinales et promis à une vaste réception : la *Trinité du psautier* (le Père et le Fils assis sur un trône commun avec, entre eux, la colombe symbolisant l'Esprit), les *Trinités triandriques* (trois personnes divines sous forme humaine, éventuellement distinguées par un attribut propre, assises de face ou s'entretenant ensemble), et surtout les fameux *Trônes de grâce* (où le Père tient et présente son Fils crucifié, accompagné d'une colombe diversement positionnée). Ce dernier type de représentation désigne la Trinité telle qu'elle est engagée dans le salut par la croix et se trouve fréquemment mobilisé pour illustrer certains passages de la prière eucharistique du canon romain (182-186). La nouveauté des images trinitaires au XII^e siècle est rendue possible par un affranchissement de la représentation christomorphique de Dieu jusque-là dominante (*Majestas Domini*), un redoublement de la figure humaine de Dieu pour désigner le Père et le Fils côte à côte, et de plus une diversification de chacune des figures par l'adjonction de signes distinctifs. L'antique impossibilité de représenter le Père autrement que dans la forme du Christ fut donc dépassée (186). Cette audace comportait assurément le risque d'une dérive de l'image du Père vers l'insignifiance, comme cela se vérifiera plus tard.

Entre le XIII^e et le XIV^e siècle, l'iconographie occidentale de la Trinité poursuit sereinement la trajectoire engagée au XII^e, tandis que la représentation du Christ subit une forte évolution, car elle accentue l'humanité du Sauveur et s'attache de façon pathétique à tous les épisodes de la passion (chap. 7). Le Crucifié n'est plus hiératique mais souffrant. La représentation des étapes de la passion suscite alors plus de créations que les moments-clés du ministère public de Jésus. Il revient désormais aux images trinitaires d'honorer la gloire de Dieu, tandis que les images du Christ expriment volontiers son abaissement et non plus la *Majestas Domini* (199). L'expression de la royauté du Christ est toutefois reprise

sous l'angle de scènes eschatologiques, comme par exemple le couronnement de la Vierge (203, 270-275). La suite du chapitre propose une étude approfondie de l'enrichissement des schèmes devenus classiques, à commencer par la *Trinité du psautier* (207-214). Les *Trinités triandriques* se diversifient à partir du XIV^e siècle pour accentuer plus ou moins la consubstantialité des Trois, la monarchie du Père, la circumincession (notamment par l'enveloppement des Trois dans un unique manteau), l'action commune des personnes divines dans l'histoire du salut, ou encore leur présence à la table eucharistique (214-220). Enfin, la multiplication des *Trônes de grâce*, sous plusieurs formes d'art, témoigne de l'audience grandissante de la foi trinitaire dans les pratiques dévotionnelles et la piété du bas Moyen-Âge (220-231). Suit une mise au point importante sur les représentations hautement problématiques, sinon monstrueuses, de la Trinité sous la forme d'un visage à trois faces (*Trifrons*) ou de compositions tricéphales (232-233, 320). Cette famille d'images est postérieure aux *Trinités triandriques* et se trouve implantée en des sites différents. Cette dérive signale les possibles excès de la figuration de Dieu, libéralisée en Occident.

Au XV^e siècle, on constate un net progrès des savoir-faire picturaux (perspective, trompe-l'œil, détails, etc.) et l'affinement de la sensibilité (chap. 8) – comme l'attestent à merveille les toiles des Primitifs flamands, dont l'inspiration irriguera toute l'Europe du Nord. Méditer sur les fins dernières et s'associer à la passion du Sauveur occupent la piété chrétienne, et cet exercice est soutenu dans la *Devotio moderna* par la contemplation visuelle des scènes de compassion, où s'expriment la tristesse (d'abord retenue) du Père et celle, pathétique, de la Vierge (246-253, 261-270). Conjointement, on observe une mutation dans les *Trônes de grâce* avec la figuration du Père en vieillard debout, soutenant par-derrière la croix de son Fils déjà mort (252-255). Apparaît aussi à cette époque un Dieu le Père portant la couronne impériale ou la tiare pontificale et le globe de l'univers. Le XV^e siècle annonce, sauf exception, la défaite progressive de l'antique représentation du Père sous les traits du Christ, au profit d'une différenciation expressive de leurs attitudes (276).

Au XVI^e et XVII^e siècle, la Renaissance, la Réforme et la Contre-réforme entraînent de profondes remises en question de la figuration traditionnelle de Dieu en Occident et la stigmatisation de ses dérives (chap. 9). L'art pictural de la Renaissance réinscrit Dieu comme un humain *âgé et glorieux*

dans l'espace physique qu'elle explore : Dieu se trouve ainsi figuré, comme à la Chapelle Sixtine, par un corps (herculéen) sculpté, qui plane dans les airs (292-302). Certains symboles indirects, jugés plus respectueux de la transcendance divine, sont réintroduits à cette époque par l'humanisme, tels que l'œil divin (quelque peu inquiétant), le tétragramme ou le triangle (jadis proscrit par Augustin). Dans son souci de restaurer un christianisme spirituel, Érasme se montre favorable à un aniconisme strict. Il annonce la réaction (variable) des grands Réformateurs contre l'excessive figuration du divin et les dérives superstitieuses dans l'usage dévotionnel des images. Celles-ci ne doivent pas être considérées comme un substitut de Bible pour les illettrés (304-305). Plutôt bienveillant à l'égard des images anthropomorphes de Dieu, Luther s'opposa de façon vigoureuse aux images du Christ susceptibles d'effrayer et à celles qui exaltaient la Vierge, notamment sous le motif de la double intercession auprès du Père par le Christ et sa Mère, situés pratiquement à égalité. Dans les premières décennies de la Réforme, on ne peut isoler des figures spécifiquement luthériennes de Dieu, tandis que les calvinistes adoptent une option tranchée pour l'aniconisme strict (310-317). Un décret du Concile de Trente répond à ce courant iconoclaste en décembre 1563, au niveau des principes, en rappelant la légitimité de figurer le divin en raison de l'Incarnation et la possibilité de *vénérer* sans confusion les reliques ou les images des saints (317-319).

Le XVII^e siècle connaîtra enfin une séparation inédite entre l'art profane et l'art religieux, ainsi que le développement d'une peinture catholique romaine (321 s.), en riposte aux contestations réformées : exaltation de l'Eucharistie, triomphe de l'Église, éloge des martyrs, visions ou apparitions dont bénéficient les saints, etc. Le Grand Siècle voit surtout émerger des maîtres géniaux (Caravage, Rembrandt), attachés de façon inédite à l'inscription de la transcendance christique dans des scènes réalistes de la vie quotidienne. La voie française se différencie par l'austérité et la sobriété picturales, en consonance avec le jansénisme (341-345). Finalement, l'image baroque de Dieu et de la Trinité tend à s'éloigner de ses bénéficiaires à force d'une esthétique en quête du sublime ; elle ne capte plus l'attention des spectateurs avec le même poids de réalité qu'elle parvenait à le faire dans les formes antérieures, plus naïves.

Le siècle des Lumières accentuera la crise déjà amorcée des images de Dieu (chap. 10). L'inspiration biblique de l'art pictural tend à s'effacer au

profit des sujets mondains. La figuration de l'Éternel en *Grand Horloger* relègue Dieu dans le ciel des idées et des allégories, tandis que certains mouvements de spiritualité favorisent la perception affective d'un Dieu très humain et amical. La Trinité n'est plus représentée en lien avec les Écritures ou la tradition dogmatique, mais en dépendance des visions attribuées aux saints, sous forme de parades aériennes. Dieu le Père et la Trinité perdent leur dignité de sujets artistiques à part entière et sont déclassés au rang de motifs annexes (377). L'écart grandit entre les beaux-arts et les arts plastiques destinés à la dévotion des fidèles. Seul le Christ continue d'inspirer durablement la créativité artistique. Hormis l'invention de la caricature antireligieuse, la Révolution française n'eut pas d'effet significatif sur l'image de Dieu (378-385); son effet durable fut surtout de susciter une Restauration conservatrice dans le champ de la peinture religieuse, admirative du Moyen-Âge. Du Christ homme, on exprime dès lors avant tout la dérélition, la simplicité, la douceur et l'humilité, sans échapper finalement aux dérives romantiques et sentimentales (par exemple dans l'art sulpicien). La diffusion massive des reproductions de sujets religieux assez fades, dès la première moitié du XIX^e siècle, consomme leur rejet par les élites. L'image fatiguée du Père en vieillard chenu sert finalement de repoussoir aux esprits forts qui revendiquent une foi personnelle, tels Victor Hugo (402).

La place réservée à Dieu dans les arts d'un grand XX^e siècle (1860-2000) est traitée sous un titre éloquent: « Éclipse du Père, triomphe du Crucifié » (chap. 11). Les années 1870 voient naître en Belgique et en France une dérision antireligieuse qui ne s'attaque plus seulement au clergé, mais aux figures les plus sacrées de la foi chrétienne (le Christ, le Père, la Vierge). La figuration de Dieu se trouve ainsi soit tout à fait malmenée, soit purement et simplement délaissée. Seule la Crucifixion captive encore les artistes, mais d'une façon isolée de la vie du Christ et du mystère de la rédemption. Le crucifié devient ainsi un objet ambigu de fascination ou de divagation, paradigme de la souffrance injuste ou absurde (412, 430-433). Le renouveau de l'art d'Église dans la seconde moitié du XX^e siècle se cantonne le plus souvent à l'architecture, sans véritable ambition iconographique (417-418). La figure du Père en vieillard est quasiment délaissée, tandis que certains artistes tentent de revisiter sous des variantes les *Trinités triandriques* (419-422), ainsi que d'autres motifs traditionnels (surtout les *Trônes de grâce* et la *Compassion du Père*). Hantée et aimantée par le Crucifié, la peinture religieuse du

xx^e siècle produit quelques toiles lumineuses de fraîcheur, notamment chez Rouault, Chagall, Manessier. Au début des années 1950, les dominicains Régamey et Couturier tentent de promouvoir un renouveau de l'art sacré contemporain, dans une perspective missionnaire (443-445). Mais faute de culture, de concertation et d'objectivité dans les critères de discernement, les créations s'imposent difficilement dans les milieux ecclésiaux.

Le dernier chapitre (12) introduit par mode d'ouverture aux défis immenses de l'inculturation et de la mondialisation des images de Dieu et du Christ entre le xvi^e siècle et le début du XXI^e. L'appropriation fut réussie en Amérique Latine, beaucoup plus difficile en Asie et en Afrique, à l'exception notable de la figure du Christ crucifié, qui s'est mondialisée au risque d'échapper à toute détermination chrétienne. Un discernement théologique est finalement esquissé en regard des tentatives exposées (476-477).

Cet ouvrage exceptionnel en accomplit la démonstration : l'iconographie constitue un lieu théologique tout à fait original et très précieux (270), en partie vérifiable par la trajectoire longue des familles d'images. Certes, l'évolution ne s'impose pas de soi comme un progrès ni un gage de rectitude théologique, mais elle permet un discernement sur les créations et leur opportunité, les impasses ou les dérives éventuelles, et finalement l'identification des points d'équilibre et des moments iconographiques particulièrement ajustés à ce qu'ils désignent.

Il convient de remarquer le silence relatif des théologiens, à travers l'histoire, sur des images précises et identifiables, hormis quelques indications ou invectives au niveau des principes, par exemple chez Augustin, Gerson, Cajetan (280-283, 303), parfois avec une clairvoyance adaptée à leur temps (à propos des tricéphales ou des Vierges ouvrantes), mais souvent au risque d'être finalement contredits par l'usage ecclésial. De fait, l'exactitude théologique la plus pure conduirait de soi à maintenir l'irreprésentabilité du Père et, en raison de la Révélation, de se limiter à la voie étroite qu'offrent les symboles bibliques ou le christomorphisme. Mais la discrétion des théologiens en matière iconographique fut probablement l'indice d'une prudence bienvenue. Elle a du moins le mérite de laisser au *sensus fidei* ecclésial, à travers la piété authentique des communautés chrétiennes et le discernement de leurs pasteurs au cas par cas (317), le temps d'accomplir sa propre sélection, tout en laissant une marge bénéfique aux tâtonnements de la créativité. À cet égard, les pages

réservées au regard confiant et exigeant de l'Église sur l'art, exprimé par le concile Vatican II, sont particulièrement bienfaites (445-447). L'auteur suggère que l'artiste peut accepter, sans aucunement renier sa capacité d'innovation – comme pour toute création destinée à un usage public déterminé –, les contraintes qui procèdent de la foi et de la pratique chrétiennes.

La traversée attentive d'un tel ouvrage conduit à un émerveillement paisible devant les périodes de créativité féconde, sans tranquillité excessive toutefois, étant donnée la précarité des moments d'équilibre et de justesse. Après un moment de recul, une question cruciale se pose aux pasteurs et aux théologiens : quelle image de Dieu et du Christ prêchons-nous et diffusons-nous ? La focalisation du *xx^e* siècle sur un crucifié faible et anéanti, paradigme de l'échec et de l'accablement humains (447), révèle dans notre culture une image résiduelle de l'Évangile tout à fait méconnaissable, largement étrangère au salut par la croix et la résurrection de Jésus-Christ, vrai Dieu et vrai homme. Ce n'est pas en prêchant avec lassitude un Dieu faible et accablé, souffrant éternellement en lui-même afin de nous consoler (si peu !) de son impuissance devant le mal, que nous relèverons auprès de nos contemporains l'image du Christ Sauveur et Seigneur. Il est vain d'honorer la figure du Crucifié si l'on renonce à exprimer en celui-là même la transcendance et la puissance salvifique de Dieu. Sans négliger le bénéfice de l'humanisation de Dieu, son éclipse sensible dans l'art plastique occidental exige des artistes et des croyants d'oser magnifier la gloire, issue de la Sainte Trinité et exemplifiée en clair-obscur dans l'humanité de Jésus. En lui, la seule Image parfaite, sont sans doute contenues les voies nouvelles d'une noble figuration du Père.

Emmanuel DURAND o.p.