Revue de l'histoire des religions

Revue de l'histoire des religions

1 | 2010
Beauté du rite

Présentation

Ralph Dekoninck et François Trémolières

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/rhr/7556
DOI : 10.4000/rhr.7556
ISSN : 2105-2573

Éditeur
Armand Colin

Édition imprimée
Date de publication : 1 mars 2010
Pagination : 5-11
ISBN : 978-2200-92612-0
ISSN : 0035-1423

Référence électronique
Ralph Dekoninck et François Trémolières, « Présentation », *Revue de l'histoire des religions* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 22 septembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/rhr/7556 ; DOI : https://doi.org/10.4000/rhr.7556

Tous droits réservés

RALPH DEKONINCK
Université Catholique de Louvain

FRANÇOIS TRÉMOLIÈRES
Université Paris-Ouest – Nanterre La Défense

Beauté du rite
Liturgie et esthétique dans le christianisme (XVIe-XXIe siècle)

Présentation

Un constat s'impose d'emblée : rite et art ne semblent pas faire bon ménage. Bien plus, ne tendent-ils pas à s'opposer, si l'on s'en tient aux définitions couramment acceptées pour ces deux réalités ? Le caractère institué, répétitif, stéréotypé, codifié et collectif du rite semble *a priori* exclure la démarche artistique où priment la nouveauté, l'inventivité, la liberté et l'individualité. Mais une telle caractérisation de l'art résulte d'une conception, devenue courante à partir de la Renaissance, qui tend justement à affranchir la création artistique de sa dépendance à l'égard de la religion. Or le rite, par son inscription au sein de dispositifs liturgiques, faits de paroles et de gestes, de sons, de parfums et de *stimuli* visuels en tous genres, participe d'un univers accordant une grande place à l'*aesthesis*, terme qui est à comprendre en son sens premier d'expérience sensible. Prendre en considération la nature et les modalités d'une telle expérience en matière religieuse engage une riche réflexion sur les enjeux du partage communautaire des émotions.

Cette dimension anthropologique doit interpeller l'historien, puisqu'il est clair qu'elle n'a pas toujours été acceptée comme allant de soi. Par un mouvement symétrique et inverse de celui qui reconnaît en l'art un auxiliaire du rite, on a parfois voulu bannir du rite toute charge esthétique : « Il y a plus de dévotion, écrivait l'abbé de Saint-Cyran, à entendre la messe d'un prêtre mal habillé ou peu vertueux, que d'un prêtre qui dit la messe avec de beaux ornements et sur un autel bien paré, ou qui est estimé pour sa vertu : car, dans l'un des cas, toute la foi agit et engage les sens, et, dans l'autre, tous les sens sont engagés… » Bref, la beauté du rite constitue-t-elle un adjuvant

Revue de l'histoire des religions, 227 – 1/2010, p. 5 à 11

majeur à son effectuation et à son efficacité, ou au contraire, comme le laisse penser cette citation de Saint-Cyran, représente-t-elle une entrave, voire un dévoiement ou une distraction par rapport à sa finalité première, celle d'opérer et de maintenir la communication et la communion avec Dieu ?

L'enquête à mener est considérable. Le présent dossier de la *Revue de l'histoire des religions* se propose de la restreindre au christianisme et aux époques moderne et contemporaine, précisément parce que les arts y gagnent une autonomie qui les met en tension avec le religieux. Fixer la dimension esthétique du rite, sa part essentielle ou inessentielle, utile ou néfaste, tel aurait été l'un des enjeux pour les Temps modernes ; et le jugement que l'on porte sur elle, une des modalités ensuite du rapport que les XIX^e^ et XX^e^ siècles ont entretenu avec la religion instituée, collective. Il s'agit donc d'examiner moins les pratiques que les discours qui s'y rapportent – et particulièrement lorsque les partis qui sont pris, qu'il s'agisse de condamner ou de légitimer, de promouvoir ou d'exclure, sont forcés de s'expliciter, c'est-à-dire essentiellement lors des moments de crise.

Crise inaugurale, la Réforme mérite ici une attention particulière. Revenant sur les idées reçues à propos de l'anti-ritualisme et de l'iconophobie d'un protestantisme supposé logocentrique et « désensualisé », Christian Grosse affronte la difficile question de l'esthétique cultuelle réformée en proposant un retour aux textes de Calvin. Il démontre ainsi que cette problématique n'est pas à confondre avec celle des sacrements et des images, elle-même inscrite dans le cadre plus large des rapports entre art et religion. À travers une analyse de la place que Calvin accorde à la musique et en particulier au chant des psaumes, il apparaît que l'enjeu se situe dans l'articulation toujours délicate entre intelligence et sensibilité. La primauté hiérarchique conférée au *docere* ne doit pas en effet faire oublier la place laissée au *movere*, c'est-à-dire aux émotions et affections destinées à susciter une dynamique d'élévation. Émouvoir pour mouvoir, telle pourrait être la finalité d'une musique entièrement dévouée au texte dont elle parvient ainsi à augmenter la force et l'impact en vue de l'édification et non de la distraction, puisqu'elle ne reste qu'un moyen mis au service d'une fin proprement spirituelle. Si distraction il y a, ce n'est plus au sens d'un plaisir découlant de la mélodie au détriment de la lettre, mais plutôt au

sens d'un détournement par rapport au monde et d'un mouvement d'introspection. Cette conviction anthropologique selon laquelle la Parole doit s'incarner pour être communiquée et intériorisée suppose donc que le Sens ne peut s'abstraire des sens, même s'il convient de canaliser ces derniers. Ce qui invite à réfléchir à nouveaux frais sur le culte protestant et sur l'efficacité des dispositifs rituels qui ne font donc pas l'économie de la beauté, quand bien même celle-ci est instrumentalisée.

Mais avant même toute scénographie liturgique, c'est d'abord au corps du fidèle d'incarner la Parole vive. Dans son article, Xavier Bisaro prolonge cette réflexion sur la place du chant, mais cette fois dans le contexte catholique du XVIII^e^ siècle. Il y est question du conflit entre théorie cléricale et pratique laïque du plain-chant, ainsi que de la confrontation des visées morales, artistiques et théologiques. Si les prescripteurs ecclésiastiques rappellent avec insistance la vocation du supplément « esthétique » dans la communication de la Parole, celle d'enrichir la vie intérieure du croyant et de solenniser l'office divin selon un va-et-vient constant entre extériorisation et intériorisation de la foi, il n'a de cesse d'en rappeler les limites en pointant les dangers des contaminations de la musique profane comme des débordements vocaux et comportementaux (dissonances et mauvaises postures, puissance de la voix et déstructuration du texte), la laideur vocale devenant un symptôme de la laideur physique et morale. À travers cet idéal de la civilité musicale, prônant maîtrise technique, morale et religieuse, apparaît donc une volonté de surveiller, d'encadrer et d'éduquer, voire de dresser non seulement les voix mais aussi les corps, en vue de contrôler les effets émotifs dégagés par la ritualité, mais aussi de garantir l'ordre social. En effet, toute déviance est susceptible de troubler non seulement le service divin, mais également l'idéal communautaire où chaque voix se fond dans un ensemble harmonieux. Or un tel appel à la dépersonnalisation va à l'encontre de la réalité des pratiques où le chant tend à se transformer en marqueur social.

C'est une même réflexion sur l'alliance du sensible et de l'intelligible que développe Christian Belin à travers une analyse de l'*Année chrétienne* (1681) de Nicolas Letourneux, véritable « catéchisme liturgique » ayant pour objectif d'éduquer les sens, physiques et spirituels, pour les mettre au service du Sens, c'est-à-dire de la révélation chrétienne, ainsi que d'une meilleure implication et imprégnation du

« spectacle » liturgique. Il met notamment en évidence la façon dont la notion de « sentiment » opère la jonction entre les trois dimensions constitutives de la liturgie chrétienne, car elle permet de faire le lien entre sensation corporelle, assentiment de l'esprit et consentement du cœur. Or le signe, dans sa double dimension matérielle et signifiante, s'avère être le meilleur moyen pour atteindre cette fin, de même que le désir, aiguillonné par la sensibilité, apparaît être le moteur de la conversion du culte extérieur en culte intérieur. Loin de tout sentimentalisme dévot (confondant émotion et foi) ou de toute divinisation de la beauté (devenant une fin en soi), l'*aesthesis* a donc toute sa place dans une cérémonie définie comme une totalité harmonieuse (faite de paroles, de musiques, de gestes, d'objets, etc.) dont la mission est de rendre compte et de célébrer l'épiphanie de la gloire divine comme beauté transcendante. Christian Belin souligne toutefois la dimension paradoxale que Letourneux confère à cet investissement esthético-théologique lors du Vendredi Saint, noyau et à ce titre paradigme de la liturgie chrétienne. Excluant toute pompe cérémonielle, le sacrifice christique appelle un véritable sacrifice esthétique. Mais cette « pâque de l'esthétique » célébrant une défiguration constitue paradoxalement « le foyer nucléaire et irradiant d'une possible esthétique théologique ». Si « la Croix porte jusqu'à l'incandescence mystique la Beauté inaccessible de Dieu », il en découle une épreuve d'illumination transcendant raisons et sentiments, et transfigurant toute beauté.

Si l'on franchit à présent le seuil de la modernité, on assiste à une reconfiguration de ces questionnements rendue nécessaire par l'éloignement grandissant de l'esthétique et du religieux. Diverses tentatives de rapprochement ou de réconciliation entre foi et beauté virent toutefois le jour aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, et l'on s'est restreint ici à quelques dossiers au sein du catholicisme surtout français. Ainsi, le mouvement néogothique, sur lequel porte l'article de Bernard Berthod, a-t-il pu prôner un apostolat par la beauté. Celui-ci va notamment se traduire par une renaissance de l'art liturgique qui alla puiser son inspiration dans le moyen âge, et en particulier dans le siècle de saint Louis. S'appuyant sur les recherches archéologiques et historiques, ce retour aux sources du christianisme va de pair avec le rejet de la pompe cérémonielle, somptuosité ne rimant plus avec authenticité et grandeur, ainsi qu'avec l'adoption d'une liturgie qui se veut purifiée, mettant la forme au service de la fonction et de

la dignité de l'objet. Dans les changements que connaît l'art de la paramentique, B. Berthod met en particulier en évidence le rôle important joué en France par les ultramontains, ainsi que les paradoxales oppositions du Saint-Siège peu favorable au retour des formes médiévales. Ce conservatisme rencontre également celui des fidèles attachés au style de la piété ultramontaine, ce qui finira par signer l'échec du néogothique liturgique dans sa vocation apostolique.

Il faut alors attendre la naissance des *Ateliers d'art sacré* (1919) pour voir renaître, dans un contexte de production industrialisée, les idéaux d'un art liturgique plus « authentique », conçu à la fois comme œuvre d'art et comme prière, et redonnant ainsi à l'artiste la place qui lui revient. Parmi les principaux acteurs de ce renouveau, il faut bien entendu compter le dominicain Marie-Alain Couturier, grand promoteur du rétablissement d'un dialogue entre art vivant et foi chrétienne au XX^e^ siècle. Déplorant la décadence de l'art d'Église qui n'est, à ses yeux, que le symptôme d'un appauvrissement de la vie spirituelle et d'une foi anémiée, il en appela à une éducation artistique des fidèles et du clergé, ainsi qu'à une ouverture vers les artistes non croyants capables de revitaliser la foi, selon le principe que « des chefs-d'œuvre même profanes seront toujours plus efficaces que des œuvres "religieuses" de valeur moindre ». Dans son article, Antoine Lion souligne toutefois les ambiguïtés de l'esthétique de la sobriété qui sous-tendent la pensée liturgique de Couturier et qui entrent en résonance avec ses opinions changeantes (du rejet à l'acceptation) à l'égard de l'art abstrait. Réclamant d'abord, en matière d'art liturgique, la discrétion, voire le retrait de l'artiste ayant pour mission de communiquer et de célébrer le mystère, sa pensée évolue vers une plus grande ouverture sous la forme d'un dialogue, lequel ne va cependant pas sans entraîner une forme d'enrôlement. L'artiste invité à créer pour le culte n'est pas seulement au service de ce culte mais doit saisir l'occasion qui lui est donnée d'aller plus loin dans son œuvre, jusqu'à faire oublier les finalités religieuses de la commande. Le culte se met ainsi au service de l'art et inversement, l'art étant à même de révéler la vérité du culte et des rites. Opérant toutefois une distinction entre art religieux et art liturgique, il est conscient du dilemme qui tiraille cette dernière forme d'expression artistique ordonnée à la beauté des éléments rituels. Il ne voit dès lors de solution que dans un délicat équilibre entre le sens de la tradition, garante de la dimension intemporelle du

rite, et la nécessaire imprégnation de l'art par la vie de son temps. Un tel compromis entre tradition et modernité suppose, de la part de l'artiste, une démarche spirituelle visant un juste sentiment de ce qu'est la liturgie. Finalement, la conviction que « la vérité ne se suffit pas à elle-même » conduit Couturier à réfléchir non pas comme liturgiste mais comme théologien cherchant à concevoir la place du beau dans l'Église, ou plus encore le lien consubstantiel entre esthétique et religion, la beauté étant conçue essentiellement comme offrande et hommage.

Dans le champ littéraire, d'autres voix s'élevèrent pour dénoncer la double crise esthétique et religieuse qui touche l'Église aux XIX^e^ et XX^e^ siècles. Celles de Huysmans et de Claudel apparaissent parmi les plus revendicatives en matière d'alliance entre art et foi. Déplorant la laideur ambiante et les « hérésies » artistiques, tout en défendant ardemment une religion fondée en art, les deux écrivains, comme le montre Catherine Mayaux, sont particulièrement conscients des puissants effets de la beauté du rite dans le mouvement de la conversion, jusqu'aux dangers de l'emprise psychologique plus que spirituelle. Loin de s'exclure, foi et art se nourrissent l'un l'autre, jusqu'à l'identification, voire la confusion entre ce qui apparaît bien être les deux faces d'une même médaille, le sens de l'art et le sens de la liturgie allant de pair. « La beauté du rite provoque ou accroît la foi du fait de l'intensité de l'émotion esthétique, de l'effusion et de la dilatation intérieure due à la jouissance de la beauté, et non véritablement à la méditation du croyant ou à son adhésion à un dogme. » De ce postulat dérive la conviction que poésie et liturgie ont partie liée, ce qui conduit Claudel à en appeler à un retour à la vieille hymnodie latine ou franque dans laquelle la poésie aurait trouvé son origine. Ainsi sa pensée poétique coïncide-t-elle parfaitement avec sa pensée religieuse, l'art étant conçu comme prière, c'est-à-dire acte de reconnaissance et d'amour, de même qu'inversement la prière devient l'opérateur de l'art. Issue du Créateur, la beauté du rite comme création est la meilleure réponse à lui adresser.

Enfin, ce dossier ne pouvait se clôturer sans une réflexion sur les enjeux du rapport entre art et rite aujourd'hui. C'est à cette tâche que s'attelle Isabelle Saint-Martin en s'intéressant à l'architecture et aux dispositifs liturgiques d'un ensemble d'églises édifiées dans le même diocèse entre 1997 et 2005, sous l'initiative du cardinal archevêque de Paris Mgr Lustiger. Le contexte est celui de l'Église

postconciliaire, la Constitution sur la liturgie du concile Vatican II requérant le noble ministère de l'art, tout en insistant sur sa fonction de service : la dignité et la beauté des édifices et des objets doivent servir le culte et non l'inverse. Mais dans un contexte peu propice à toute forme de triomphalisme et dans le cadre d'une forme d'évangélisation prônant une intériorisation du rite, l'appel à la noble beauté plutôt qu'à la somptuosité a pu se traduire par une ascèse visuelle ou un carême esthétique reléguant les arts visuels dans le registre du superflu ou de l'ostentatoire. Rompant avec cette discrétion de mise dans les années soixante, les initiatives artistiques qui voient le jour dès les années quatre-vingt ouvrent la voie à une plus grande visibilité. C'est ce dont témoignent les six édifices ici étudiés, tant au point de vue de leur architecture que de leur aménagement intérieur conçu pour former un tout harmonieux dont chaque composante est investie d'un sens symbolique. Le fidèle se retrouve de la sorte accompagné et porté dans une expérience tout à la fois sensorielle et spirituelle. Le sens du rite est non seulement compris mais vécu à travers la perception de l'espace et l'interprétation des signes qu'il porte au regard, la dimension de la signification apparaissant ici plus importante encore que celle de l'émotion. Dans l'optique d'une telle esthétique sacramentelle, la beauté est conçue non comme distraction mais comme invitation à aller au-delà du visible. En ce sens, la liturgie peut apparaître comme le sommet de l'art vers lequel peuvent conduire toutes les œuvres et les formes qui construisent l'espace liturgique, plus qu'elles ne l'habitent ou le décorent, et qui déterminent un sens, c'est-à-dire tout à la fois une signification et une orientation du regard. De là découle toute la valeur anagogique ou mystagogique d'un art visant l'invisible à travers le visible.

Ce dernier mot d'ordre résume parfaitement l'un des principaux enjeux du rapport entre rite et esthétique, au cœur duquel s'inscrit un riche paradoxe : celui qui veut que pour atteindre le spirituel il faut passer par le sensible. Ce numéro spécial de la *Revue de l'histoire des religions* n'a d'autres ambitions que d'apporter un éclairage sur ce paradoxe d'ordre anthropologique en le confrontant à des situations historiques différentes et à des sensibilités religieuses distinctes.

ralph.dekoninck@uclouvain.be
francois.tremolieres@u-paris10.fr