

EDITE PAR ALAIN DIERKENS, SYLVIE PEPPERSTRAETE
ET CECILE VANDERPELEN-DIAGRE

Art et religion

PROBLEMES D'HISTOIRE DES RELIGIONS TOME XX - 2010

EDITIONS DE L'UNIVERSITE DE BRUXELLES





Illustration de couverture : Henry VALENSI (1883-1960), *Moscou la sainte*, 1912, huile sur toile,
Paris, Musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou, AM3874P ©ADAGP,
crédit photographique : ©Collection Centre Pompidou, Dist. RMN/Christian Bahier/Philippe Migeat

Comité de rédaction

Jean Baubérot, Aude Busine, Baudouin Decharneux, Astrid de Hontheim, Alain Dierkens (directeur),
Christophe Loir, Sylvie Peperstraete, Fabrice Preyat, Cécile Vanderpelen-Diagre, Monique Weis.

Art et religion

Dans la même série

1. Religion et tabou sexuel, éd. Jacques Marx, 1990
2. Apparitions et miracles, éd. Alain Dierkens, 1991
3. Le libéralisme religieux, éd. Alain Dierkens, 1992
4. Les courants antimaçonniques hier et aujourd'hui, éd. Alain Dierkens, 1993
5. Pluralisme religieux et laïcités dans l'Union européenne, éd. Alain Dierkens, 1994
6. Eugène Goblet d'Alviella, historien et franc-maçon, éd. Alain Dierkens, 1995
7. Le penseur, la violence, la religion, éd. Alain Dierkens, 1996
8. L'antimachiavélisme, de la Renaissance aux Lumières, éd. Alain Dierkens, 1997
9. L'intelligentsia européenne en mutation 1850-1875. Darwin, le *Syllabus* et leurs conséquences, éd. Alain Dierkens, 1998
10. Dimensions du sacré dans les littératures profanes, éd. Alain Dierkens, 1999
11. Le marquis de Gages (1739-1787). La franc-maçonnerie dans les Pays-Bas autrichiens, éd. Alain Dierkens, 2000
12. « Sectes » et « hérésies », de l'Antiquité à nos jours, éd. Alain Dierkens et Anne Morelli, 2002 (épuisé)
13. La sacralisation du pouvoir. Images et mises en scène, éd. Alain Dierkens et Jacques Marx, 2003
14. Maître Eckhart et Jan van Ruusbroec. Etudes sur la mystique « rhéno-flamande » (XIII^e-XIV^e siècle), éd. Alain Dierkens et Benoît Beyer de Ryke, 2004
15. Mystique : la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours, éd. Alain Dierkens et Benoît Beyer de Ryke, 2005 (épuisé)
16. Laïcité et sécularisation dans l'Union européenne, éd. Alain Dierkens et Jean-Philippe Schreiber, 2006
17. La croix et la bannière. L'écrivain catholique en francophonie (XVII^e-XXI^e siècles), éd. Alain Dierkens, Frédéric Gugelot, Fabrice Preyat et Cécile Vanderpelen-Diagre, 2007
18. Topographie du sacré. L'emprise religieuse sur l'espace, éd. Alain Dierkens et Anne Morelli, 2008
19. La performance des images, éd. Alain Dierkens, Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne

Les tomes 1 à 10, 12 et 15 sont consultables en ligne sur la Digithèque de l'ULB (<http://digitheque.ulb.ac.be>).

Art et religion

EDITE PAR ALAIN DIERKENS, SYLVIE PEPPERSTRAETE
ET CECILE VANDERPELEN-DIAGRE

Publié avec l'aide financière du Fonds de la recherche scientifique – FNRS

ISBN 978-2-8004-1501-7

D/2011/0171/6

© 2011 by Editions de l'Université de Bruxelles
Avenue Paul Héger 26 - 1000 Bruxelles (Belgique)

EDITIONS@ulb.ac.be

www.editions-universite-bruxelles.be

Imprimé en Belgique

Note de l'éditeur de la collection

Alain DIERKENS

À plusieurs reprises, les *Problèmes d'histoire des religions* ont édité les textes des interventions présentées au séminaire interdisciplinaire du CIERL (Centre interuniversitaire pour l'étude des religions et de la laïcité) de l'Université libre de Bruxelles. Le premier de ces séminaires interdisciplinaires, conçu par Jacques Marx, a débouché sur un beau volume consacré à *La sacralisation du pouvoir*, publié comme tome XIII des *Problèmes d'histoire des religions* (2003). Le second, consacré aux *Théologies de la guerre*, a été publié par Jean-Philippe Schreiber dans la collection « Spiritualités et pensées libres » (Éditions de l'Université de Bruxelles, 2006). Le troisième, organisé par Anne Morelli, rassemblait des réflexions sur la *Topographie du sacré. L'emprise religieuse sur l'espace* et constituait le tome XVIII (2008) des *Problèmes d'histoire des religions*. Voici le quatrième. Quant au cinquième, consacré aux rapports entre l'animal et les religions (2009-2010 et 2010-2011), il devrait faire l'objet d'un prochain volume.

Art et religion : tel était donc le thème retenu par Sylvie Peperstraete et Cécile Vanderpelen pour le séminaire des années académiques 2007-2008 et 2008-2009. Des douze sujets présentés, huit font l'objet d'une publication dans le présent volume ; les quatre autres (Xavier Luffin sur le cas de la littérature des Âshiks, XIX^e-XX^e siècle ; Christophe Loir sur la sécularisation du monde artistique et de l'espace urbain à l'aube de l'époque contemporaine ; Valentine Henderiks à propos des portraits du Christ dans la peinture flamande du XV^e siècle ; Jean-Charles Ducène sur la représentation de la Ka'ba dans la littérature de pèlerinage musulmane) sont déjà, ou seront très prochainement, publiés ailleurs dans le cadre d'études monographiques. Nous y avons ajouté un neuvième article, dû à Jean-Marie Sansterre dont les recherches actuelles sur les images, et particulièrement sur les crucifix et les statues de la Vierge au Moyen Âge et aux Temps modernes, s'insèrent parfaitement dans ce contexte.

Nous avons également souhaité compléter le volume en publiant, *in fine*, le texte des interventions, qui étaient restées inédites, d'une table-ronde organisée autour du thème « Écrire aujourd'hui sous quelle inspiration » en octobre 2006. Cet échange de points de vue, orchestré par Jean-Pol Hecq, clôturait le colloque *La croix et la bannière. Pour une définition de l'écrivain catholique en francophonie (XVII^e – XX^e siècles)*, organisé au CIERL par Frédéric Gugelot, Fabrice Preyat et Cécile Vanderpelen. Les actes de cette rencontre internationale sont publiés comme tome XVII (2007) des *Problèmes d'histoire des religions*.

Le séminaire et le volume *Art et religion* ont bénéficié de l'aide financière de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'ULB et du Fonds de la recherche scientifique – FNRS. Comme toujours, j'ai pu compter sur la compétence et le professionnalisme de Michèle Mat, directrice des Éditions de l'Université de Bruxelles, et de Betty Prévost, que je remercie de tout cœur.

Religion et Art

Quelques réflexions sociologiques

Sylvie PEPPERSTRAETE et Cécile VANDERPELEN-DIAGRE

Quel que soit le lieu ou la civilisation que l'on explore, des relations profondes entre religion et art se décèlent. Toujours, l'homme organise l'espace et le temps et cherche à donner un sens à sa vie par des gestes et des paroles qui convoquent la religion et les arts. L'imbrication entre ces deux sphères est à ce point étroite qu'il est souvent difficile d'imaginer qu'elles aient pu et puissent un jour exister isolément. L'art traduit volontiers les aspects des fonctions religieuses, soit dans le cadre organisé d'un rituel, soit plus spontanément, dans l'expression de la foi personnelle ou collective. Les transcendants – le Bien, le Vrai, le Beau – sont, dans ces deux cas, invoqués pour transfigurer et symboliser l'annonce d'un autre monde ; ils servent alors d'intermédiaires entre l'homme, le monde sensible et Dieu.

Mais qui dit transfiguration dit figuration. Les religions font appel aux artistes pour rendre apparent et intelligible l'invisible mais se heurtent souvent à eux en leur imposant des formes. La légitimité de la représentation du divin est alors un enjeu de luttes, dont les manifestations les plus apparentes sont les querelles autour du respect de la Tradition (la querelle des Anciens et des Modernes), la dichotomie entre le profane et le sacré et le problème de l'idolâtrie ; querelles rencontrées selon des modalités et des temporalités différentes par toutes les cultures. Dans la plupart des sociétés anciennes, les tensions sont tacites et difficilement palpables, la pratique créatrice n'étant qu'un prolongement, une composante de l'expérience religieuse. En revanche, dans les systèmes sociaux modernes qui assignent un espace bien défini au religieux, de réelles controverses peuvent éclater entre autorités spirituelles et monde artistique.

Si bien des civilisations ont fait l'objet d'études fouillées sur la manière dont elles articulaient l'art et la religion, force est de constater que très peu de chercheurs se sont attelés à une vue transversale de ces notions. Certes, Mircea Eliade a écrit une

Histoire des religions qui cherche à déchiffrer les signes produits par l'*homo religiosus* des origines à nos jours. Mais, dans sa volonté d'abolir le temps et l'espace, il fait l'impasse sur des distinctions importantes, celles-là mêmes qui produisent les conflits interculturels dont le monde continue d'être le théâtre. Dès lors, les contributions qu'on lira ci-après s'inscrivent dans une perspective comparatiste ayant pour but de souligner les diachronies, les spécificités religieuses (panthéisme-monothéisme, etc.), démarche qui nous a amenées à privilégier une approche institutionnelle. Les questions que nous voudrions poser sont : quelles sont les homologues structurelles et structurales qui permettent aux deux champs de se rencontrer et de communiquer (notion de « croyance », maniement des symboles, convocation de valeurs transcendantes irrationnelles, etc.) et comment les régimes politico-religieux les ont interpellés à travers le temps ? Quelles sont les expressions artistiques les plus perméables à l'idéologie et pourquoi ? Quels codes implicites et explicites l'artiste reçoit-il des instances religieuses ? Comment s'accommode-t-il de ces injonctions ?

Le sacré et le profane, le pur et l'impur

À la lecture des articles qui suivent, on découvrira qu'au fil du temps, le champ artistique et le champ religieux adaptent leur configuration pour mieux s'imbriquer, s'affirmer ou survivre dans l'espace des possibles et des contraintes qu'ils s'imposent mutuellement. Si la notion de champs (que nous empruntons à la théorie des champs de Pierre Bourdieu)¹ ne s'applique qu'en régime de modernité, quand toutes les institutions sont autonomes, la question de la cohabitation entre art et religion semble traverser l'espace et les époques. Comment pourrait-il en être autrement ? Les artistes comme les responsables du sacerdoce poursuivent la même ambition : dire le monde, donner un sens à l'existence et parler d'un au-delà de l'humanité. Chacun doit donc procéder de la médiation du symbolique. Le religieux se sert de la sublimation artistique pour signifier un objet absent et invisible. Les autorités religieuses sont conscientes qu'« une religion ne peut rester vivante, c'est-à-dire conserver son efficacité pour l'âme individuelle du croyant, comme pour la culture, que si l'expression symbolique y garde une place centrale, avant toute rationalisation de type dogmatique ou éthique »². Comme l'écrivait un philosophe néerlandais récemment avec une pointe d'amertume : « *Because revelation can only be known by using the capacity of the imagination, we can never be certain about our knowledge of God. Instead we can speak about the divine in poetic, imaginative and tentative language* »³.

De leur côté, les artistes ne peuvent s'empêcher de puiser dans l'extraordinaire recueil de récits, de mythes, de métaphores, d'allégories et d'images que contiennent les traditions religieuses – qu'elles soient orales ou écrites – les sources d'un imaginaire dont ils se veulent les porte-parole. D'une manière ou d'une autre, ils empruntent dans

¹ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

² Jean-Pierre SIRONNEAU, *Figures de l'imaginaire religieux et dérive idéologique*. Préface de Gilbert DURAND, Paris, L'Harmattan, 1993 (Logiques sociales), p. 21.

³ Desiree BERENDSEN, « Imagine Faith. On Religion and Imagination », dans Hetty ZOCK (éd.), *At the Crossroads of Art and Religion. Imagination Commitment, Transcendance*, Louvain, Peeters, 2008, p. 152.

les rites, les fonctions et les matières, qu'ils soient sacrés ou non, les composantes de biens qu'ils veulent transformer en objets revêtus d'un statut sacré ; l'économie des objets d'art ne fonctionne que parce que chacun croit à sa plus-value symbolique, de l'ordre du sacré. Par leur caractère sacré, les religions génèrent en outre des mystères (l'inexpliqué, l'inexplicable, l'inconnu, le tabou, etc.) particulièrement aptes à inspirer l'imaginaire ; en témoignent le succès planétaire récent du *Da Vinci Code* de Dan Brown, ou encore la vogue des bandes dessinées imprégnées d'un univers religieux. Dans une civilisation complètement sécularisée, dépeindre un monde religieux ouvre la porte à un monde exotique, oublié.

Cependant, le partage de bénéfices (le « *win-win* », dirait-on aujourd'hui) n'est possible qu'à la condition de consentir à certains sacrifices. Religions et arts procèdent de logiques fondamentalement différentes concernant l'autorité, la croyance et le mode de fonctionnement. Dans les sociétés traditionnelles, l'homme pense la réalité comme partagée en « deux catégories de choses radicalement hétérogènes et incomparables entre elles »⁴ : le profane et le sacré, soit ce qui émane de l'humain – dont l'art procède – et du divin – ce qui constitue la religion. Distinguer entre ces deux registres suppose de classer le monde et d'établir des lois pour les régir. L'art sert alors à transmettre l'intelligibilité du monde donnée par le religieux mais fait également partie intégrante des rituels visant à permettre à l'homme de peser sur la nature.

Dans les sociétés modernes, la classification procède d'une autre logique. L'autorité pour la religion est le(s) dieu(x) et sa (leur) délégation sur terre, les ministres des cultes, tandis que les artistes ne reconnaissent de pouvoir légitimant qu'à leurs pairs. Tandis que les premiers bâtissent toute leur croyance autour de leur foi, les seconds n'accordent de valeur qu'à l'art, à la beauté et à l'esthétique. Enfin, si les religions désignent en général des prêtres pour intercéder entre Dieu et les hommes, les artistes ne cherchent pas un encadrement comparable. Tout au plus s'accommodent-ils de mécènes, de princes qui peuvent être ecclésiastiques ou non. Dans les périodes les plus récentes, ils érigent l'autonomie et la liberté en idéal.

En fonction de leurs traditions, des rapports de force qu'elles entretiennent avec les autres religions et le pouvoir politique, ainsi que de l'état technique de la société où elles s'implantent, les religions privilégient certains arts plutôt que d'autres. Tous n'ont évidemment pas les mêmes vertus illocutoires et performatives. Sans entrer dans les débats philosophiques, sociologiques et neuropsychologiques qui s'attachent à ce qui les différencie, rappelons quelques caractéristiques des arts et interrogeons-nous sur leurs attraits respectifs.

Propriétés des arts

Le visuel et le verbal constituent deux expériences fort différentes. La vision nous met immédiatement en présence de la chose représentée. Cette immédiateté concerne également l'appréhension de l'objet : nous en prenons connaissance dans son intégralité, au premier regard. Pour ce faire, le recours à l'intellectuel ou au verbal n'est pas forcément nécessaire. De la sorte, le spectateur est plus immédiatement mis

⁴ Émile DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1960), Paris, PUF/Quadrige, 2008, p. 120.

en contact avec le sensoriel et l'émotionnel. Pour cette raison, les images peuvent être à la fois un instrument de dévotion très efficace, et un média subversif redoutable⁵.

L'art figuratif est pour l'islam et le judaïsme un art profane, tandis le catholicisme ne l'a pas exclu du culte, l'intégrant parfois dans les objets de la liturgie. L'histoire des rapports de ces trois religions à l'image est instructive.

Dès l'origine, l'islam a refusé d'adopter les images ayant un souffle vital (*rûh*), c'est-à-dire les humains et les animaux, écarté du culte. Progressivement considérées comme impures, elles sont interdites dans les lieux de prière. Les théologiens craignent tant l'idolâtrie qu'elles peuvent susciter que l'effet de distraction qu'elles peuvent entraîner. Par conséquent, la calligraphie devient l'art majeur de la civilisation musulmane. Cependant, les images sont très présentes dans la vie profane, soit l'espace familial et, à partir du XIX^e siècle, les lieux publics. Comme partout ailleurs, la modernité a charrié dans les pays musulmans une multiplication exponentielle des images. Face à ce phénomène, les religieux ont cherché à réinterpréter les textes originels pour s'adapter à la situation. Certains autorisent certains types d'images arguant de la non-intervention créatrice de la part de l'homme. En revanche, des religieux d'obédience wahhabite rigoriste refusent toute sorte d'image. C'est de ce courant que se réclament les islamistes qui ont procédé à la destruction des bouddhas de Bamyân en 2001. La question cependant se pose : cette dévastation ne visait-elle pas avant tout le régime politique représenté par les images ? Sous le couvert religieux, ne s'agissait-il pas plutôt d'un acte politique ?

Les autorités catholiques ne valident pas tout l'art figuratif, les vagues iconoclastes qui traversent l'Antiquité et le Moyen Âge en témoignent. Pour se mettre à l'abri de l'idolâtrie et de tout le problème de la confusion entre l'objet représenté et la représentation, l'Église – et avec des modalités fort différentes en Occident et en Orient – en Orient, codifie sans cesse les images pour leur assurer une grille de lecture univoque : les prototypes⁶.

La question de la « stéréotypisation » du sacré n'est cependant pas le propre des cultures écrites. Le sociologue Max Weber a montré que les rituels magiques impliquaient la reproduction exacte des comportements et des actes revêtus d'une signification symbolique. « Le plus infime écart par rapport à la forme éprouvée peut en annuler les effets » puisque toute innovation symbolique peut mettre en danger l'efficacité magique, voire même éveiller la colère du dieu ou de l'âme de l'ancêtre. Weber rappelle le sort des magiciens indiens qui, s'ils font des fausses notes lors des rituels, sont immédiatement tués⁷. Dans les sociétés traditionnelles, la question de la codification des arts visuels se pose avec d'autant plus d'ampleur que les œuvres y

⁵ Notamment Patrick VAUDAY, *L'invention du visible : l'image à la lumière des arts*, Paris, Hermann, 2008 ; Roger POUVET et al., *L'ontologie de l'œuvre d'art : théorie, pratique, médiation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1997 ; Renée BOUVERESSE, *L'expérience esthétique*, Paris, Armand Colin, 1998.

⁶ On verra aussi Alain DIERKENS, Gil BARHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éd.), *La performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2009 (Problèmes d'histoire des religions, 19).

⁷ Max WEBER, *Sociologie de la religion* (1913), Paris, Flammarion, 2006 (Champs, 718), p. 91.

sont avant tout conçues pour fonctionner, l'efficacité d'une peinture ou d'une sculpture primant sur son aspect esthétique. C'est pour cette raison que les atours d'une divinité doivent être représentés au complet et sous leur angle le plus caractéristique, de façon à s'assurer de l'efficacité de l'image. À cet égard, l'art aztèque, qui fait appel à des combinaisons parfois complexes d'éléments symboliques figurés de façon stéréotypée au point que certains auteurs ont voulu y voir une forme embryonnaire d'écriture, est exemplaire.

Le procédé de stéréotypisation du sacré n'empêchera toutefois pas les protestants de lui reprocher le culte voué à l'image plutôt qu'à la parole et à l'écrit⁸. Née dans la foulée de l'invention de l'imprimé, la Réforme se tourne vers une prédication qui impose à chaque croyant de concrétiser le « sacerdoce universel » par un rapport vécu au texte. Il en résulte une méfiance à l'égard de l'image (surtout chez Calvin) qui mène à un nouvel épisode iconoclaste. En réaction, la Contre-Réforme opère une restauration rituelle et une légitimation dogmatique pour établir une nouvelle fonction de l'image qui l'amène à réaliser « un projet liturgique et esthétique cohérent qui en limite la place et la fonction »⁹.

De leur côté, les courants protestants se tournent vers le chant, dont ils font une station centrale de la liturgie, ancrant ainsi la parole dans un processus de dévotion, à l'intérieur de temples vides de toute décoration imagée. À la suite du Concile de Trente, le catholicisme se réapproprie à son tour le chant. Mais inquiète de la fuite du sens que la musique peut procurer si les paroles ne sont, soit pas suffisamment intelligibles, soit trop équivoques, l'Église impose des codes de bonnes compositions. Le chant, comme la musique, inspire particulièrement ce type d'encadrement : n'engagent-ils pas le corps ? En éveillant les sens, ils peuvent mener celui qui s'y adonne à l'extase, voire même à la transe. Or, les théologiens se méfient d'une foi trop déliée d'assises théorique et d'un cadre cognitif clair, craignant que la croyance s'en trouve fragilisée.

C'est parce qu'elle est perçue comme l'alliance parfaite entre la foi et la raison que la poésie est l'art privilégié de toutes les religions. Langage d'exception, cet art donne accès à un dialogue d'ordre divin. Cette idée repose sur une conception selon laquelle l'écriture et la lecture poétiques sont comparables à une expérience mystique. Par sa musicalité, sa rythmique et l'état méditatif qu'il procure, le poème serait apparenté à l'oraison. Le philosophe thomiste Jacques Maritain distingue la poésie de l'art en général. Liée à la métaphysique et à la mystique, la première est une saisie imparfaite de « l'essence des apparences », marques de la présence divine. En ce sens, elle est supérieure à l'art, pure création humaine, qui n'obéit qu'à ses règles propres¹⁰. En outre, le genre permet d'énoncer des idées sans s'encombrer d'une intrigue ou d'un appareil rhétorique sophistiqué. Courts et rythmés, les vers présentent l'avantage d'être aisés à retenir. Dans cette optique, il s'agit d'exploiter les possibilités mimétiques du poème et, dans la lignée des préceptes de Boileau, de

⁸ Notons que la critique protestante va beaucoup plus loin, puisqu'elle englobe aussi le culte des saints et de la Vierge, indépendamment de toute image ou de toute relique.

⁹ Olivier CHRISTIN, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Minuit, 1991, p. 239.

¹⁰ Écrit en 1926, *Frontières de la poésie* paraît en supplément à la nouvelle édition d'*Art et scolastique* (Paris, Louis Rouart et fils, 1927).

faire valoir la sobriété, la mesure et l'harmonie pour rendre la réalité dans toute sa dimension divine. Loin d'être une expression personnelle, le vers doit être travaillé et permettre au créateur d'apprivoiser ses passions. La fantaisie, domestiquée, est transcendée et l'écrit devient un acte civilisateur¹¹.

La poésie, contrairement au roman, au cinéma et au théâtre n'a pas recours à la fiction. Or, qui dit fiction, dit risque de trahison ou de déviation d'avec la parole consacrée. Les religions du Livre, en fixant des règles de conduite concernant la croyance, l'organisation de la communauté et le rapport à Dieu érigent des obstacles théologiques dès qu'il s'agit de mettre en scène des protagonistes du livre ou les grandes figures de l'histoire, qu'elle soit sacrée ou profane. Qu'on pense aux terribles débats suivis de condamnation lors de la sortie du livre sur sainte Chantal de l'abbé Brémond (1913), au film *Al-Risâla (Le Message)* tourné en 1976-1977 par le metteur en scène syrio-américain Mustafâ al-'Aqqâd ou, plus près de nous, aux polémiques qui ont agité toute la chrétienté autour de *The Passion of the Christ* de Mel Gibson (2004).

Les éléments d'analyse interne des œuvres que nous venons de présenter ne suffisent évidemment pas pour comprendre les différentes configurations que prend l'art au fil de l'histoire. Chaque art a des traditions régionales et historiques. Il est impossible de déterminer une essence intemporelle de chacun d'eux. D'autant que les logiques oculaires et les logiques langagières s'interpénètrent pour mieux se renforcer l'une l'autre ; qu'on pense par exemple à l'*imago* aristotélicienne et aux tableaux ou aux sculptures narratifs. En outre, on ne saurait abstraire l'œuvre de son contexte d'invention et de réception. Une approche externe, s'intéressant tant aux producteurs qu'aux récepteurs, s'impose dès lors.

Les créateurs, les producteurs, les artistes, les artisans et les médiateurs

Le statut des artistes dans la société est évidemment déterminant dans la conformation de l'art religieux. Deux figures paraissent poser particulièrement problème : l'artisan et l'écrivain.

Les artisans, en contact direct avec la substance de la création, peuvent avoir plus de facilité à personnifier la dépendance à Dieu et à ses représentants sur terre : ils ne sont « que » des transformateurs de la matière. Dans certaines religions, ils ont pour mission de copier la création ; on attend qu'ils réalisent la *mimesis* avec talent. Dans la culture chrétienne, on aura tendance à leur rappeler que la plus belle œuvre d'art n'est jamais qu'un pâle fac-similé de la nature, le Livre ouvert de Dieu. Il s'agit de rappeler à l'artiste que recréer la création n'en fait pas l'égal de Dieu. C'est la nature qui rend l'homme noble, pas l'inverse.

Dans les cultures traditionnelles, le rapport immédiat à la matière peut conférer aux artistes une certaine puissance et un prestige social. Dans certaines ethnies d'Afrique par exemple, ils sont investis de pouvoirs spéciaux, ceux d'entrer en contact avec les puissances. Ils agissent ainsi comme des prêtres et subissent dès lors

¹¹ Sur les propriétés de la poésie, voir Jean-Pierre BERTRAND, « Poésie », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 445-447.

un long apprentissage (avec rite de purification, périodes de jeûne, etc.). Capables de capter l'énergie vitale, ils produisent des objets rituels qui capitalisent les puissances naturelles et surnaturelles¹².

La considération dans laquelle sont tenus les écrivains repose également sur les droits donnés à l'homme de parler de Dieu. Les religions monothéistes ont tendance à dresser une frontière étanche entre les individus initiés qui possèdent ce droit et les autres. Dans ce contexte, il peut s'avérer délicat de manier le Verbe. Comment aborder les questions traitées dans le Livre si on n'y est pas habilité ? Comment parler du monde profane sans être suspect d'a-religion ? Les querelles entre théologiens et écrivains peuvent être violentes. À partir du XIX^e siècle, la massification de l'imprimé et la croissance exponentielle de l'art romanesque font en outre des écrivains des fauteurs de trouble, coupables de subvertir l'âme de leurs lecteurs. Le roman, fenêtre ouverte sur l'ailleurs, est d'autant plus dangereux qu'il kidnappe l'esprit grâce à la fiction.

Ce sont les mêmes reproches qui sont adressés au théâtre et au cinéma. Néanmoins, ces arts exigent des spectateurs qu'ils s'accommodent d'une temporalité imposée et irréversible, contrairement à la littérature, qui est diachronique (on peut lire un roman par séquence et entre chacune s'adonner à l'interprétation ou à la rêverie). Face à un public assis pour un temps donné, le metteur en scène ou le réalisateur peuvent croire qu'ils ont la capacité d'imposer un message univoque, l'idéal de toute religion. Il n'est dès lors pas étonnant que, dans nos pays, par tradition, depuis les mystères du Moyen Âge jusqu'aux chœurs-parlés de l'Action catholique, l'art dramatique ait été un outil de propagation de la foi très goûté, d'autant qu'il contient toute une dimension participative très attractive, et donc efficace. Bien avant la seconde moitié du XIX^e siècle, le théâtre est cependant devenu la victime de son succès auprès de l'Église. Outre l'animosité que lui inspire la *catharsis*, processus qui peut distraire de la raison, les autorités sont méfiantes à l'égard des comédiens et comédiennes, accusés d'avoir des mœurs dépravées. Bien sûr, comme dans le cas du théâtre, ce qu'elles redoutent par-dessus tout c'est un art de masse sur lequel elles n'ont aucune prise.

Les élus et la masse

Le profil social des récepteurs est sans conteste un facteur déterminant dans les choix posés par les autorités religieuses en matière de médias. Aussi loin qu'on remonte dans le temps, les religions font une distinction entre les arts populaires et les arts destinés aux initiés. Plus l'alphabétisation se diffuse et la déchristianisation gagne du terrain, plus l'Église essaie d'établir des systèmes qui établissent des sortes de typologies de biens culturels adressées à des catégories sociales bien définies (la liste d'ouvrages autorisés aux jeunes filles peu instruites n'a rien à voir avec celle des hommes mûrs ayant un lourd bagage scolaire). Face à l'avalanche éditoriale du XIX^e siècle, l'Église catholique met beaucoup d'énergie dans la censure, mais aussi surtout beaucoup de deniers dans la diffusion médiatique. On voit ainsi comment en période de crise, les religions s'approprient les médias culturels.

¹² Rosalind I. J. HACKETT, *Art and Religion in Africa*, Londres-New York, Cassell, 1996.

Qu'il s'agisse d'une culture orale ou écrite, les religions adaptent les arts et les styles artistiques à leur public. En cas de crise, elles privilégient les aspects didactiques et normatifs, le *logos* des œuvres. L'exemple aztèque est extrêmement révélateur. C'est en effet lors du dernier siècle d'occupation préhispanique du Mexique central, période de grands bouleversements politiques et de réformes religieuses importantes, que furent produites les œuvres les plus sophistiquées à cet égard. Cependant, seule l'élite était en mesure d'en comprendre toutes les subtilités. C'est pourquoi les religions doivent aussi concéder aux masses des productions artistiques qui satisfont l'idolâtrie magique.

Comprendre les prédilections esthétiques impose donc de s'interroger autant sur le contexte de la réception que sur les récepteurs. Si l'on en croit Max Weber, la désertion, par les élites de la Rome antique, de la danse et de la musique s'explique parce que la noblesse romaine, composée essentiellement de fonctionnaires rationnels à la tête de territoires parfois immenses, jugerait ces arts inconvenants. Le patriciat grec, en revanche, détiendrait son prestige d'espaces géographiques beaucoup plus modestes ; pour lui, la danse serait un moyen de parvenir à l'extase et, de la sorte, de ressentir ce qui est le plus spécifiquement divin¹³. Un autre exemple nous est offert par l'histoire des arts islamiques. Certains historiens avancent en effet l'hypothèse que la prédilection de cette civilisation pour les signes aniconiques peut s'expliquer par le contexte politique de l'islamisation. Devant conquérir et donc concurrencer la présence chrétienne, les dirigeants musulmans, pour se distinguer des symboles iconiques univoques chrétiens bien implantés, auraient choisi l'écriture arabe comme trait caractéristique¹⁴.

En conclusion, nous ne saurions trop dire que chercher à corrélérer l'essence des arts et l'essence des religions conduit nécessairement à une impasse. Seule une analyse du système de distribution des arts peut être opératoire. Pour ce qui est de notre sujet, il s'agit de comprendre le champ des possibles et des contraintes que les religions ont pu jouer dans leur rôle d'intermédiaires. Nous plaidons donc pour une étude des usages et des pratiques des arts. Comme l'écrit Roger Chartier, « toujours les pratiques sont créatrices d'usages ou de représentations qui ne sont aucunement réductibles aux volontés des producteurs de discours et de normes »¹⁵.

¹³ Max WEBER, *Sociologie des religions*, *op. cit.*, p. 353.

¹⁴ Silvia NAEF, *Y a-t-il une « question de l'image » en islam ?*, Paris, Traèdre, 2004, p. 31.

¹⁵ Roger CHARTIER, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987, p. 13.

La statue vivante en Grèce ancienne : de la représentation symbolique au réceptacle de la divinité

Irini-Fotini VILTANIOTI

L'art figuratif grec eut le mérite de revêtir une dimension humaine en posant l'homme au centre des investigations artistiques mais il demeura toujours associé à l'univers des dieux et pétri de valeurs religieuses, ce que le spectateur moderne des œuvres classiques a parfois tendance à négliger. La clarté et le caractère idéal de la forme, qui distinguent les premières statues archaïques, la grâce (*χάρις*) du sourire du *kouros* et de la *koré* ou la beauté (*κάλλος*) classique du corps nu dans la fleur de sa jeunesse, apparaissent comme un reflet de la nature des immortels. En contemplant la statue, on aperçoit en esprit le dieu. En ce, l'image plastique fonctionne comme un symbole qui jette un pont entre le visible et l'invisible, entre une puissance de l'au-delà et le monde d'ici bas. Alors que la question du symbole est d'habitude posée en termes linguistiques¹, pour Frédéric Creuzer², la forme authentique du symbole religieux ou divin, dont l'art grec représente la réalisation parfaite, consiste en la représentation figurée du dieu, le mythe ne constituant, quant à lui, qu'un sous-produit susceptible d'être défini comme un commentaire indéfini d'images : alors que le mythe fractionne dans le temps³, l'image condense le tout en un seul instant.

¹ Baudouin DECHARNEUX et Luc NEFONTAINE, *Le symbole*, Paris, PUF, 2006 (Que sais-je ?, 3365).

² Cité par Jean-Pierre VERNANT, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990, p. 20 et suiv.

³ Il s'agit d'une des trois règles du mythe énoncées par Lambros COULOUBARITSIS, *Aux origines de la philosophie européenne. De la pensée archaïque au néoplatonisme*, Bruxelles, De Boeck, 4^e éd., 2003, p. 67.

La Grèce antique connut plusieurs types de « symboles plastiques »⁴ – comme Jean-Pierre Vernant appelle l'idole – désignés sous une quinzaine d'expressions, depuis le symbole aniconique jusqu'à l'image proprement dite (voir lexique en annexe). Comme l'écrit l'historien et anthropologue : « la figure religieuse ne vise pas seulement à évoquer dans l'esprit du spectateur qui la regarde la puissance sacrée à laquelle elle renvoie, qu'elle « représente » dans certains cas, comme dans celui de la statue anthropomorphe, ou qu'elle évoque sous forme symbolique dans d'autres (...). Son ambition est de rendre présente cette puissance *hic et nunc*, pour la mettre à la disposition des hommes, dans les formes rituellement précises »⁵. Autrement dit, la puissance sacrée, temporalisée et localisée en un lieu précis, revêtant par des moyens rituels une forme déterminée, demeure en son image (symbolique), laquelle, loin de constituer une pure représentation, s'avère un réceptacle matériel de la divinité transcendante. En même temps, la représentation imagée doit souligner la distance qui sépare l'humain du divin, ce qu'elle obtient en mettant au premier plan soit la majesté soit l'étrangeté mystérieuse de la divinité. Bref, l'idole, hantée d'une puissance surhumaine qui se voit ancrée dans ce monde-ci par des moyens rituels, se trouve sur la ligne de démarcation entre la présence et l'absence, le familier et l'étrange, l'humain et le divin.

Le type d'image qui illustre cette vision est le *xoanon*⁶, dont la forme primitive frappe d'emblée le spectateur par son étrangeté. Il ne serait pas superflu de rappeler que le périégète⁷ Pausanias (1^{er} siècle apr. J.-C.) utilise à son propos deux adjectifs : *ξένος*, étrange, et *ἄτοπος*, absurde. Tombés du ciel (*διοπετέες*, littéralement : tombé de Zeus) ou apportés par les flots, les plus célèbres *xoana* sont censés être fabriqués par un artisan divin plutôt que par la main d'un mortel. Car les êtres sont unis les uns aux autres grâce à la similitude, ce que professe le principe de sympathie : la matière dont les *xoana* sont faits (telle espèce d'arbre ou tel arbre particulier) est choisie pour être « sympathique » avec tel ou tel dieu. Vu leur origine surhumaine, leur possession représente souvent un enjeu politique, car elle apporte un pouvoir exceptionnel à l'individu ou au groupe qui les possède, pouvoir qui se traduit en une accointance héréditairement transmise avec la divinité. Autrement dit, le *xoanon* se voit posséder une fonction de *talisman*. Le mot vient précisément – par le biais du grec plus tardif *τέλεσμα* ou de l'arabe *tilsam* (les deux signifient l'amulette animée de quelque puissance surhumaine) – du terme néoplatonicien *τετελεσμένον* (participe passé du verbe *τελῶ* : accomplir, consacrer), qui désigne l'objet rituellement consacré⁸. À cet égard, le Palladium⁹ fournit un exemple représentatif. Tombé de l'Olympe à Troie, ce

⁴ Voir J.-P. VERNANT, *Figures, idoles, masques*, op. cit., p. 17 et suiv. Sur les expressions énumérées, voir aussi ID., *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 1996, p. 340 et suiv.

⁵ J.-P. VERNANT, *Mythe et pensée*, op. cit., p. 341-342.

⁶ *Ibid.*, p. 341-345.

⁷ Dans l'Antiquité, auteur de descriptions géographiques, de récits de voyages.

⁸ Christopher A. FARAONE, *Talismans and Trojan Horses. Guardian Statues in Greek Myth and Ritual*, Oxford University Press, 1992, p. 4.

⁹ *Ibid.*, p. 6-7 et 136-139 ; Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*. Avant-propos de Pierre VIDAL-NAQUET, Paris, François Maspero, 1975, p. 105-106.

xoanon d'Athéna, que les Achéens durent dérober pour que la ville de Priam devienne vulnérable, était aux temps historiques revendiqué par Argos, Sparte, Athènes et Rome, qui prétendaient également le posséder.

Cette idole de portée magique n'est pas faite pour être vue, puisque sa vue rend fou. Elle reste la plupart du temps cachée dans sa demeure (qu'il s'agisse d'une maison humaine ou, à une époque plus avancée, du temple), voire enfermée dans un coffret, dont elle est sortie à l'occasion de certains rites. On prétendait ainsi que la folie affligeait le profane qui jetterait son regard sur le *xoanon* de Dionysos à Patras, qu'on extrayait de son coffret une seule nuit par an¹⁰. Pareillement, la vue de la statue d'Artémis à Pellène non seulement rendait fous les imprudents qui osaient la dévisager mais, de plus, promenée par la prêtresse, elle provoquait la chute des fruits¹¹. Car regarder signifie, pour les Anciens, être regardé, le regard consistant en un souffle qui, à travers l'air, unit le spectateur à l'objet regardé¹². L'image divine révèle, dans ce cas, son aspect de Méduse : « Voir Gorgone c'est la regarder dans les yeux et, par le croisement des regards, cesser d'être soi-même, d'être vivant, pour devenir, comme elle, Puissance de Mort »¹³.

Ce dédoublement entre l'idole et le spectateur – dédoublement opéré par le regard – dispose d'une valeur initiatique. D'après Jean-Pierre Vernant¹⁴, « voir l'idole suppose une qualité religieuse particulière et, en même temps, consacre cette qualité éminente. La vision, comme celle des mystères, prend valeur d'initiation. En d'autres termes, la contemplation de l'idole divine apparaît comme « dévoilement » d'une réalité mystérieuse et redoutable ». Les deux pôles entre lesquels oscille l'idole, dissimulée des profanes mais dévoilée à certaines personnes et sous certaines conditions, trouvent un parallèle dans les rites initiatiques, voire dans les Mystères d'Éléusis. On songera d'abord aux choses sacrées (*τὰ ἱερά*), qui, soustraites à la vue (cachées dans une chapelle du *τελεστήριον* appelée *ἀνάκτορον* à laquelle seul l'hiérophante – littéralement : celui qui fait voir les choses sacrées – avait accès), étaient solennellement dévoilées aux mystes lors de la cérémonie principale, qui « comportait une mise en scène par laquelle on faisait éprouver aux initiés un passage émouvant de l'obscurité à une vive lumière »¹⁵. En effet, l'acte de voir avait une importance décisive dans les Mystères éleusiens, où la fermeture initiale des yeux (ce que signale précisément le mot

¹⁰ Walter BURKERT, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, dans *Die Religionen der Menschheit*, t. 15, Verlag W. Kohlhammer, 1977 ; trad. grecque N. P. BEZENTAKOS et A. AVAGIANOU, Athènes, Kardamitsa, 1993, p. 204.

¹¹ PLUTARQUE, *Arat.*, 32 ; W. BURKERT, *Griechische Religion, op. cit.*, p. 225.

¹² Voir Richard Broxton ONIANS, *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate*, Cambridge University Press, 1951, trad. fr. B. CASSIN, A. DEBRU et M. NARCY, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 89-108, notamment p. 96 et suiv.

¹³ Jean-Pierre VERNANT, *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 80.

¹⁴ ID., *Mythe et pensée, op. cit.*, p. 343.

¹⁵ André MOTTE, « Nuit et lumière dans les mystères d'Éléusis », dans Julien RIES et Charles-Marie TERNES (éd.), *Symbolisme et expérience de la lumière dans les grandes religions. Actes du colloque tenu à Luxembourg du 29 au 31 mars 1996*, Turnhout, Brepols Publishers, 2002, p. 91-104, notamment p. 93.

μύησις et dont témoignent grand nombre de représentations artistiques) était suivie par la contemplation (ἐποπτεία), terme synonyme de « vision » et indiquant le degré suprême de l'initiation¹⁶. Il n'est d'ailleurs guère improbable que des idoles chargées d'une puissance surhumaine jouèrent un rôle éminent dans les cultes à Mystères tels ceux d'Éleusis¹⁷, dans la tradition directe desquels Pierre Boyancé¹⁸ inscrit la téléstique néoplatonicienne en tant qu'art de l'animation des statues, question sur laquelle nous reviendrons.

En tout état de cause, le *xoanon* se trouve au centre d'un ensemble d'opérations rituelles exercées sur lui : on le vêt, on le dévêt, on lui offre des tissus et des ornements, on le promène et le lave rituellement dans la mer ou dans une rivière. Par exemple, à Athènes, la procession des Grandes Panathénées¹⁹, tenue tous les quatre ans et représentée sur la frise du Parthénon²⁰, amenait au *xoanon* d'Athéna, demeurant dans l'Érechthéion, son *peplos*²¹ neuf tissé par des jeunes filles. Par ailleurs, la fête de Πλυντήρια²² était consacrée au bain purificateur de l'idole de la déesse, qui, dévêtue et sans parure, mais couverte d'un voile (identique aux choses sacrées d'Éleusis), était transportée en procession à la mer de Phalère.

De fait, si l'on en croit les sources tardives dont Pierre Boyancé²³ a démontré l'affinité avec la religion et la magie grecques anciennes, voire avec la tradition orphique, les vêtements et les ornements de la statue constituent des moyens sympathiques qui la rendent symbolique, en garantissant la présence effective de la divinité. Proclus, chez qui nous trouvons le plus de renseignements sur la téléstique, révèle à ce sujet que les téléstes s'attachent notamment aux figures et aux couleurs²⁴.

¹⁶ PLATON, *Banquet*, 210 a ; W. BURKERT, *Griechische Religion*, *op. cit.*, p. 584 ; A. MOTTE, « Nuit et lumière », *op. cit.* ; Paul FOUART, *Les Mystères d'Éleusis*, Paris, 1914, réimpr. 1992, p. 272 ; K. CLINTON, « Stages of Initiation in the Eleusinian and Samothracian Mysteries », dans Michael B. COSMOPoulos (éd.), *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, Londres, Routledge, 2004, p. 50-78 ; Irini-Fotini VILTANIOTI, « Πλυνόμενη Άιτία. De la causalité à la notion d'errance chez Platon », dans *Φιλοσοφία* (Annuaire du Centre de Recherche sur la Philosophie grecque de l'Académie d'Athènes), t. 38, 2008, p. 100-115, notamment p. 110-112.

¹⁷ Voir P. FOUART, *Les Mystères d'Éleusis*, *op. cit.*, p. 411-412 ; Pierre BOYANCÉ, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs. Essai d'histoire et de psychologie religieuses*, Paris, Éditions De Boccard, 1937, p. 56-59.

¹⁸ ID., « Théurgie et téléstique néoplatoniciennes », dans *Revue de l'Histoire des Religions*, t. 147-148, 1955, p. 189-209.

¹⁹ Sur les Panathénées, voir H. W. PARKE, *Festivals of the Athenians*, Londres, Thames and Hudson, 1977, p. 33-50.

²⁰ Ian JENKINS, *The Parthenon Frieze*, British Museum Press, 1994 ; François QUEYREL, *Le Parthénon. Un monument dans l'Histoire*, Paris, Bartillat, 2008, p. 85-115.

²¹ Nom grec (*peplum* en latin) de la tunique féminine.

²² H. W. PARKE, *Festivals of the Athenians*, *op. cit.*, p. 152-155.

²³ Voir P. BOYANCÉ, « Théurgie et téléstique néoplatoniciennes », *op. cit.*

²⁴ PROCLUS, *In Tim.*, II, p. 247, 28-29 : σχήμα τοιονδί και χρώμα, καθάπερ οί τελεστικοί φασίν.

Suidas²⁵ attribue à Orphée, le fondateur des Mystères grecs, un poème qui, portant le titre *Ἱεροστολικά*, concernait l'art d'habiller et d'orner les statues divines (on se souviendra des *Ἱεροστολισταί* égyptiens). Le lexicographe précise que ces *Ἱεροστολικά* consistent en des « invocations cosmiques » (*κλήσεις κοσμικαί*), dans lesquelles Pierre Boyancé a vu, à juste titre, des incantations destinées à attirer un souffle divin dans la statue. Plotin, le fondateur du néoplatonisme, attribue l'art de consécration des statues « aux sages d'autrefois »²⁶. Clément d'Alexandrie²⁷, quelque peu postérieur à Plotin, mentionne déjà Orphée de Thrace, Amphion de Thèbes et Arion de Méthymne comme des enchanteurs possédant l'art de dresser des statues animées au moyen de chants et d'incantations, qui évoquent précisément les *κλήσεις κοσμικαί* de Suidas.

Voici, à ce propos, le fragment d'un poème orphique cité par Macrobe et portant sur la façon dont il faut habiller et orner une statue divine, qui, dans ce cas, est celle de Liber pater (on soulignera l'emploi d'emblée du verbe *τελεῖν*) : « Exécuter (*τελεῖν*) tout cela, groupant autour l'équipement, corps du Dieu, image du glorieux soleil : en premier lieu donc jeter sur lui un *peplos* de pourpre, semblable aux rayons de flamme, pareil au feu ; de plus par-dessus attacher la large peau bariolée et mouchetée d'un faon sauvage sur l'épaule droite, image des astres artistement façonnés et du ciel sacré. Puis par-dessus jeter le baudrier d'or d'une bride, à porter étincelant autour de la poitrine, ensemble insigne, aussitôt que des confins de la terre le dieu du jour se levant frappe de ses rayons d'or les flots de l'Océan et que son éclat est indicible, et que, mêlé de rosée, il illumine le tourbillon, s'enroulant en cercle au devant du Dieu ; baudrier sur une poitrine immense apparaît le cercle de l'Océan, grande merveille à contempler »²⁸.

La description poétique de la fabrication de la statue de Liber Pater évoque les représentations de la préparation de l'idole-pilier de Dionysos à l'occasion des Anthestéries²⁹, fête très ancienne, commune à tout le monde ionien³⁰ et en tête du culte de Dionysos. L'idole des Anthestéries, modelée durant la fête par des femmes mises au service de la reine d'Athènes, n'était en effet qu'un pilier habillé, surmonté d'un masque et décoré de rameaux, tel celui figuré sur les vases dits « lénéens »³¹. Devant

²⁵ *Orphicorum Fragmenta*, éd. Otto KERN, Berlin, 1922, p. 300 (par la suite OF) ; P. BOYANCÉ, « Théurgie et téléstique néoplatoniciennes », *op. cit.*, p. 201.

²⁶ PLOTIN, *Ennéades*, IV, 3, 11.

²⁷ CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Protreptique*, 1, 3, 1, p. 55, Mondésert ; cité et commenté par P. BOYANCÉ, « Théurgie et téléstique néoplatoniciennes », *op. cit.*, p. 209.

²⁸ MACROBE, *Saturnales*, I, 18 : Ταυτά τε πάντα τελεῖν ἦρι σκευῆ πνκάσαντα / σώμα θεοῦ μίμημα περικλύτου ἡλιοῖο / πρῶτα μὲν οὖν φλογέαις ἐναλίγκιον ἀκτίνεσσιν / πέπλον φοινίκεον πυρὶ εἴκελον ἀμφιβαλέσθαι / αὐτὰρ ὑπερθε νεβροῖο παναίολον εὐρὸν καθάψαι / δέρμα πολύστικτον θηρὸς κατὰ δεξιὸν ὤμον, / ἀστρων δαιδαλέων μίμημ' ἱεροῦ τε πόλοιο / Εἶτα δ' ὑπερθε νεβρῆς χρύσειον ζωστήρα βαλέσθαι, / παμφανόωντα, περίξ στέρνων φορέειν μέγα σῆμα, / εὐθὺς ὅτ' ἐκ περάτων γαίης φαέθων ἀνορούων / χρυσεῖαις ἀκτίσι βάλῃ ῥόδον ὠκεανοῖο, / αὐγὴ δ' ἄσπετος ἦ, ἀνὰ δὲ δρόσῳ ἀμφιμυγεῖσα / μαρμαίρη δίνησιν ἐλισσομένη κατὰ κύκλον / πρόσθε θεοῦ, ζωστήρ δ' ἄρ' ὑπὸ στέρνων ἀμειρήτων / φαίνεται ὠκεανοῦ κύκλος, μέγα θαῦμα τ' ἰδέσθαι.

²⁹ Sur les Anthestéries, voir H. W. PARKE, *Festivals of the Athenians*, *op. cit.*, p. 107-120.

³⁰ THUCYDIDE, II, 15, 4.

³¹ Voir Fr. FRONTISI-DUCROUX, *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris / Rome, La Découverte/École Française de Rome, 1991, p. 17-63 ; Claude BÉRARD et Christiane

la colonne, est représentée une table où sont posés des vases de vin et de la nourriture, autour desquels s'affairent des femmes, qui tirent du vin, font des libations, chantent et dansent. La cérémonie principale des Anthestéries consistant dans le « mariage sacré » (*ἱερὸς γάμος*) de Dionysos avec la Reine jouant le rôle d'Ariane, Petersen³² a supposé que c'était à ce pilier masqué qu'elle était secrètement unie, hypothèse qui, bien qu'elle puisse inspirer un certain scepticisme, demeure probable³³. Quoi qu'il en soit, nous pourrions avancer l'idée que le rituel évoqué par les représentations serait celui de l'animation de l'idole-masque : une fois fabriquée, habillée et ornée, sous les battements des tambours et accompagnée des chants appropriés, l'idole deviendrait un réceptacle du dieu, qui, ayant pris un corps, pourrait même désirer une femme. À cet égard, il n'est pas inutile de rappeler que les Anthestéries étaient aussi consacrées aux âmes des morts et aux spectres, c'est-à-dire à ces démons qui se trouvent en si étroite relation avec l'art de l'animation des statues censées cacher des entités qu'ils peuvent être avides de liquides vitaux, tels les liquides génitaux d'un mariage sacré ou bien le sang d'un sacrifice.

Certains *xoana* sanguinaires, souvent considérés comme venant de l'Orient, exigeaient du sang humain. Aux Alai Arafinidai, près d'Athènes, le prêtre d'Artémis Tauropolos, dont le *xoanon* était, selon la tradition, tombé du ciel à Tauride et amené en Grèce par Oreste et Iphigénie, éraflait de son épée le cou d'un homme jusqu'à ce que des gouttes de sang arrosent l'autel de la déesse³⁴. Au sanctuaire d'Artémis Orthia, à la périphérie de Sparte, des éphèbes étaient fouettés jusqu'au sang près de l'autel, devant le *xoanon* qui, fort petit et léger, était soutenu par la prêtresse : « Si l'exécuteur en épargnait un à cause de la beauté ou de la naissance de l'éphèbe, la statue, disait-on, s'appesantissait aux mains de la prêtresse qui pouvait à peine la soutenir »³⁵. À Alea, en Arcadie, c'étaient des jeunes femmes qui étaient fouettées devant la statue de Dionysos³⁶. Quel que soit le sens symbolique de la fustigation (rite de purification ou de fécondité, préparation au mariage), le sang, siège de la force vitale, passait pour une offrande chère à l'habitant de l'idole.

Selon certaines sources, une statue peut être susceptible de se mouvoir ou éprouver la volonté de ne pas être déplacée. Concernant ce dernier phénomène, Hérodote raconte que les statues de Damia et Auxésia tombèrent à genoux devant les Athéniens qui tentèrent de les déplacer³⁷. En revanche, des statues désirant fuir étaient enchaînées par un fil de laine, par un lien végétal ou encore par des entraves en or. À Phigalie, en ce conservatoire de traditions désuètes que fut l'Arcadie, dans un lieu escarpé

BRON, « Le liknon, le « masque » et le poteau. Images du rituel dionysiaque », dans *Mélanges Pierre Lévêque*, vol. 4, 1990, p. 29-44.

³² E. PETERSEN, « Lœnaen oder Anthesterien », dans *Rheinisches Museum für Philologie*, t. 68, 1913, p. 239-243.

³³ *Ibid.*

³⁴ EURIPIDE, *Iph. Taur.*, v. 1450-1461 ; W. BURKERT, *Griechische Religion, op. cit.*, p. 143 et 322.

³⁵ PAUSANIAS, III, 16, 9 ; cité par Marie DELCOURT, *Héphaïstos ou la légende du magicien*, Paris, Les Belles Lettres, 1957, p. 72.

³⁶ *Ibid.*, p. 73-74.

³⁷ HERODOTE, V, 86, 9-16.

et entouré d'un bosquet de cyprès, se trouvait le très ancien temple d'Eurynomé, la fille d'Océan qui, chez Homère, recueillit Héphaïstos précipité de l'Olympe et qui, à une époque tardive, fut identifiée à Artémis. Le *xoanon* de la déesse, représentant un être hybride, une femme à la queue de poisson, était caché dans sa demeure (qui ne s'ouvrait qu'un seul jour par an) où elle était liée par des chaînes d'or³⁸. À Sparte, l'Artémis Orthia portait l'épithète *Λυγοδέσμα*, c'est-à-dire « enchaînée par un lien de gattilier (*λυγός*) », car, selon Pausanias³⁹, on l'a trouvée dans un buisson de gattilier. Mais il n'est pas inconcevable que le lien ait servi à empêcher le *xoanon* laconien, qui passait pour être rapporté de Tauride par Oreste, de retourner à son lieu d'origine⁴⁰. Quoi qu'il en soit, les branches du gattilier, plante chargée de signification religieuse, conviennent bien tant pour fouetter que pour lier. La déesse patronne de l'île de Samos, Héra, fut aussi une *Λυγοδέσμα*⁴¹. Selon la tradition, son *βρέτας* avait été enlevé par des pirates. Ensuite, des Cariens l'avaient retrouvé sur le rivage près du sanctuaire, puis l'avaient lié par des rameaux de gattilier pour qu'il ne s'échappe plus. « C'est pourquoi, explique un historien local, chaque année, l'on rapporte la statue au rivage, on la fait disparaître et l'on dépose des gâteaux à côté d'elle. La fête s'appelle Tonia parce que la statue avait été étroitement (*συντόνως*) liée par ceux qui les premiers l'avaient découverte »⁴². Un fragment de Polémon le Périégète mentionne, en outre, la statue enchaînée de Dionysos à Chios ainsi que la statue (*ἔδος*) d'Artémis à Érythrées, en Ionie, également enchaînée, en associant les liens avec la croyance aux images mobiles qui quittent les lieux de leur culte⁴³. Concernant des images enchaînées car animées, l'histoire d'Actéon est fort significative. Parce qu'il commit l'imprudence de regarder Artémis prendre son bain, le jeune chasseur fut transformé en cerf et ensuite dévoré par ses propres chiens. Son corps n'ayant pas reçu de sépulture, son spectre (*εἰδωλον*) persécutait la population d'Orchomène, qui finit par consulter l'oracle de Delphes. La Pythie commanda alors de fabriquer une statue en bronze d'Actéon et de l'attacher par des entraves de fer au rocher même où apparaissait le fantôme. En d'autres termes, l'Oracle commanda la fabrication d'une effigie destinée à servir de réceptacle de l'âme errante d'Actéon, qui, attirée dans un substitut de corps lié par des entraves, cessa enfin de tourmenter les habitants⁴⁴. Dans tous les cas cités ci-dessus, la pratique de l'enchaînement implique l'idée d'une image mobile qu'il faut empêcher de fuir, afin qu'elle ne puisse pas nuire aux mortels ou afin de maintenir le privilège de sa possession. Sous cet éclairage, les liens se révèlent comme une précaution analogue

³⁸ PAUSANIAS, VIII, 41, 4-6 ; OF 29. Voir M. DELCOURT, *Héphaïstos*, op. cit., p. 44-45 et 72 ; Pedro OLALLA, *Ενδαίμων Αρκαδία. Η Σαγήνη ενός μύθου στον πολιτισμό της Λύσης*, Athènes, Road, 2005, p. 53-56.

³⁹ PAUSANIAS, III, 16, 11.

⁴⁰ M. DELCOURT, *Héphaïstos*, op. cit., p. 66. Voir aussi *ibid.*, p. 73-76 et 100.

⁴¹ *Ibid.*, p. 100-103 ; Walter BURKERT, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, University of California Press, 1979 ; trad. grecque H. ANDREADI, Athènes, 1997, p. 202-204.

⁴² MÉNODOTE DE SAMOS *apud* ATHÉNÉE, XV, p. 672 ; cité par M. DELCOURT, *Héphaïstos*, op. cit., p. 100.

⁴³ POLÉMON LE PÉRIÉGÈTE *apud* Schol. de PINDARE, *Olymp.*, VII, 95 ; cité par W. BURKERT, *Griechische Religion*, op. cit., p. 207 ; M. DELCOURT, *Héphaïstos*, op. cit., p. 74, n. 2.

⁴⁴ PAUSANIAS, IX, 38,5 ; M. DELCOURT, *Héphaïstos*, op. cit., p. 72-73.

à celle des *noms secrets* des dieux connus par les seuls initiés, lesquels avaient le privilège exceptionnel d'invoquer la divinité⁴⁵.

Platon, dans le *Menon*, fait allusion à ces statues mobiles, toujours prêtes à abandonner leurs fidèles. Il attribue leur fabrication à Dédale : « ces statues, si elles ne sont pas attachées, prennent la fuite et s'échappent, alors que si elles sont attachées, elles restent en place »⁴⁶. Dédale, qu'on connaît surtout par le récit de la construction du Labyrinthe de Cnossos, devenu ensuite la prison à laquelle il échappa, par la voie des airs, en compagnie de son fils Icare, représente en effet le personnage mythique dont la carrière résume les commencements des arts en Grèce. Il est « le héros de la statuaire primitive », qui, d'après les sources antiques, ouvrit le premier les yeux des statues, en détacha les jambes et les pieds, les mains et les doigts, au point que ces images semblaient vivre, se déplacer, marcher, respirer et même parler⁴⁷. Ainsi que Waldemar Déonna⁴⁸ l'a démontré, les innovations apportées par Dédale, loin d'être suffisamment expliquées par une interprétation de détails techniques, conservent le souvenir de vieux mythes de la création, où un dieu ou un héros modèle l'humanité dans la pierre, le bois ou le métal en agissant comme un artisan, et de vieux rites de consécration, que la Grèce connut, comme d'autres peuples à toutes les époques.

Par exemple, en Égypte antique, la cérémonie dite « l'Ouverture de la Bouche »⁴⁹ avait pour but de transformer une statue funéraire ou une momie en support au *ka*, c'est-à-dire en effigie vivante douée de capacités physiques et de facultés mentales, pour que le défunt demeure définitivement dans son tombeau. Les mêmes rites s'appliquaient aussi aux statues divines, aux animaux sacrés, aux temples, aux objets de culte, etc. À cet égard, il est intéressant que les traits que la tradition attribue aux statues de Dédale – yeux ouverts, odorat, mobilité et parole – trouvent un parallèle dans le texte d'une incantation qui court sur un coffret découvert dans la tombe de Tout-Ankh-Amon : « J'ouvre ta bouche pour que tu puisses parler⁵⁰. J'ouvre tes yeux pour que tu voies Ra, tes oreilles pour que tu entendes les formules rituelles, tes deux jambes pour te promener, ton cœur et tes bras pour abattre les ennemis »⁵¹. En Babylonie, le rituel appelé « le Lavage de la Bouche » (*mis pi*) ou « l'Ouverture de la Bouche » (*pit pi*)⁵² visait à rendre les statues divines aptes à recevoir un culte,

⁴⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁶ PLATON, *Ménon*, 97 d : καὶ ταῦτα (τὰ Δαιδάλου ἀγάλματα), εἰ μὴ μὴ δεδεμένα ἦν, ἀποδιδράσκει καὶ δραπετεύει, εἰ δὲ δεδεμένα, παραμένει.

⁴⁷ Textes réunis par Waldemar DEONNA, « Les yeux absents ou clos des statues de la Grèce primitive », dans *Revue des études grecques*, t. 48, 1935, p. 219-244, notamment p. 219. Voir aussi Fr. FRONTISI-DUCROUX, *Dédale*, *op. cit.*, p. 95-117.

⁴⁸ W. DEONNA, « Les yeux absents », *op. cit.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 236-237. Voir aussi Marie-Claire WEYNANTS-RONDAY, *Les statues vivantes. Introduction à l'étude des statues égyptiennes*, Bruxelles, Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, 1926 ; Eugène LEFÉBURE, *Rites égyptiens. Construction et protection des édifices*, (E. Leroux, 1898), La Maison de Vie, 1996.

⁵⁰ Littéralement : « pour que tu parles au moyen d'elle ».

⁵¹ Cité par M.-Cl. WEYNANTS-RONDAY, *Les statues vivantes*, *op. cit.*, p. 176 ; W. DEONNA, « Les yeux absents », *op. cit.*, p. 237.

⁵² Voir Michael Brennan DICK (éd.), *Born in Heaven, Made on Earth. The Making of The Cult Image in Ancient Near East*, Eisenbrauns, Winona Lake, Indiana, 1999.

en les purifiant du contexte matériel dans lequel les artisans les avaient modelées. Aujourd'hui, des pratiques analogues sont attestées en Inde, où la divinité est obligée d'entrer dans ses images. En Chine, un animal vivant peut hanter une statue et l'âme du mort est fixée dans la tablette funéraire consacrée par des moyens rituels⁵³.

Lorsque les hommes agissent ainsi, en dressant des images animées, ils procèdent à l'imitation de créateurs divins qui modèlent et animent des statues pour en faire des êtres vivants. On trouve cette idée dans le *Timée* de Platon⁵⁴, où le Démon, archétype de tout artisan humain, est envisagé comme un fabricant de statues consacrées : la statue vivante (ζῶν ἄγαλμα) à laquelle il donne naissance est le *cosmos* dans son ensemble, statue habitée par des dieux (αἰδίοι θεοί) que Francis Cornford⁵⁵, dans ses commentaires du *Timée*, identifie aux corps célestes. Héphaïstos, le forgeron de l'Olympe et dieu patron de tous les artisans, est aussi l'auteur de toute une série de statues vivantes. Dans l'*Illiade*, il modèle des filles « toutes d'or, mais semblables à des jeunes vivantes »⁵⁶ alors que, dans l'*Odyssée*, il fabrique deux chiens, d'or et d'argent, qui gardent le palais du roi des Phéaciens⁵⁷. Suivant les ordres de Zeus et avec l'aide d'Athéna⁵⁸, il modèle dans la terre mouillée la première femme, Pandore, porte-malheur ainsi que source d'espoir pour les hommes. Il est aussi l'auteur de Talos, le géant en bronze qui faisait, disait-on, le tour de l'île de Crète trois fois par jour⁵⁹. Héphaïstos est apparenté à Prométhée, qui est parfois censé modeler les hommes dans l'argile, ainsi qu'à d'autres êtres mythiques, tels les Telchines de Rhodes, forgerons et sorciers, auxquels, d'après Pindare, Athéna aurait enseigné la fabrication des statues pareilles aux vivants, qui cheminaient sur les routes⁶⁰.

L'art de l'animation de statues se présente donc comme un art que les hommes ont appris par les dieux. Dédale lui-même, qui donna le premier la vie aux statues, arrive à se confondre avec Héphaïstos, au point que le dieu soit parfois appelé Δαίδαλος⁶¹. La réflexivité ainsi induite permet de reconnaître en Dédale l'archétype divin aussi bien que son équivalent humain ; le dieu créateur aussi bien que le magicien possédant l'art d'animer une image inerte. Dans cet ordre d'idées, il serait concevable de voir

⁵³ W. DEONNA, « Les yeux absents », *op. cit.*, p. 237 et suiv.

⁵⁴ PLATON, *Timée*, 37 c : Ὡς δὲ κινήθην αὐτὸ καὶ ζῶν ἐνόησεν τῶν αἰδίων θεῶν γεγονὸς ἄγαλμα ὁ γεννήσας πατήρ, ἡγάσθη τε καὶ εὐφρανθεὶς ἔτι δὴ μᾶλλον ὁμοιον πρὸς τὸ παράδειγμα ἐπενόησεν ἀπεργάσασθαι.

⁵⁵ Voir Francis Macdonald CORNFORD, *Plato's Cosmology*, London, 1937, p. 99-102.

⁵⁶ HOMÈRE, *Il.*, Σ, v. 428 et suiv.

⁵⁷ HOMÈRE, *Od.*, 91-94.

⁵⁸ HÉSIODE, *Théog.*, v. 571 et suiv. ; *Travaux*, v. 78 et suiv. ; APOLLODORÉ, A, 7 ; HYGIN, *Fab.*, 142. Sur Pandore, voir M. DELCOURT, *Héphaïstos*, *op. cit.*, p. 54-55, 145-146 et 150-155 ; C. A. FARAONE, *Talismans and Trojan Horses*, *op. cit.*, p. 100-102.

⁵⁹ APOLLODORÉ, A, 26 ; APOLLONIUS DE RHODES, *Argon.*, 1629 et suiv. ; M. DELCOURT, *Héphaïstos*, *op. cit.*, p. 159-162 ; FR. FRONTISI-DUCROUX, *Dédale*, *op. cit.*, p. 123-134.

⁶⁰ PINDARE, *Ol.*, VII, v. 52 [65], éd. A. PUECH, coll. Guillaume Budé, Paris, 1922, p. 97 : Ἔργα δὲ ζωοῖσιν ἐρπόν τεσσὶ θ' ὅμοια κέλευθαι φέρον. Voir Pierre-Maxime SCHUHL, *Platon et l'art de son temps (arts plastiques)*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1933, p. 88.

⁶¹ Voir W. DEONNA, « Les yeux absents », *op. cit.*, p. 232.

aussi, dans ce personnage mythique, l'ancêtre lointain du téléste néoplatonicien, qui consacre les statues, à l'imitation du Père, qui consacre le cosmos.

En effet, la téléstique en tant qu'art de l'animation des statues dans le but d'en obtenir des oracles, est, en général, considérée comme une des trois formes d'opération théurgique, les deux autres étant l'incarnation, dans un intermédiaire approprié, d'un être divin et la transformation d'une âme humaine en être immortel (ἀπαθανατισμός)⁶². Cependant, d'après Carine Van Liefferinge, si la téléstique doit être considérée comme une action théurgique, ce n'est pas en tant qu'art humain destiné à animer les statues, mais en tant qu'art divin de consacrer le monde ou en tant que rite purificateur pratiqué par les anges et destiné à purifier « le véhicule pneumatique de l'âme »⁶³. En outre, en tant que technique de consécration des statues, la téléstique a, ainsi que nous l'avons exposé plus haut, des origines lointaines, qui débordent largement le cadre de la théurgie néoplatonicienne, pour se rattacher à la religion populaire, à la magie, aux cultes à Mystères ainsi qu'à la tradition orphique.

À notre avis, les croyances sur les démons et les âmes des morts étant en relation étroite avec la consécration des statues, il est fort probable que la démonologie pythagoricienne, déjà systématisée à la fin du VI^e siècle⁶⁴, ait été associée à de telles pratiques, en jouant un rôle décisif quant à l'explication des propriétés des statues consacrées par l'action des démons remplissant l'air qui nous entoure. Par exemple, le dicton pythagoricien selon lequel le son de l'airain est la voix de quelque démon enfermé dans le métal⁶⁵, pourrait bien s'appliquer aux cas de statues en bronze, telle celle d'Actéon à Orchomène. Un texte de la *Vie de Pythagore* de Jamblique (texte dont la datation tardive n'exclut pas qu'il relate des idées plus anciennes) atteste l'importance de la symbolique des statues dans la tradition pythagoricienne : « On dit, d'une façon générale, que Pythagore fut disciple de la symbolique d'Orphée, qu'il honora les dieux d'une manière toute proche d'Orphée, dressés dans les statues et le bronze, non pas liées à nos formes humaines mais aux structures divines, embrassant toutes choses, prévoyant toutes choses, ayant leur nature et leur forme analogues au Tout. Il révéla des dieux, les rites purificateurs et ce qu'on appelle les initiations (τελευταί), ayant d'eux la connaissance la plus exacte »⁶⁶. Ne s'agirait-il point ici de

⁶² Voir P. BOYANCÉ, « Théurgie et téléstique néoplatoniciennes », *op. cit.*, p. 190.

⁶³ Voir Carine VAN LIEFFERINGE, *La théurgie. Des oracles chaldaïques à Proclus*, Liège, Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 1999 (Kernos Supplement, 9), p. 272-273.

⁶⁴ Au sujet de la démonologie dans le pythagorisme ancien, voir Marcel DETIENNE, *De la pensée religieuse à la pensée philosophique. La notion de daïmon dans le pythagorisme ancien*. Avant propos de Jean-Pierre VERNANT, Paris, Les Belles Lettres, 1963 (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, CLXV).

⁶⁵ PORPHYRE, *Vie de Pythagore*, 41 : τὸν δ' ἐκ χαλκοῦ κρουομένου γινόμενον ἦχον φωνὴν εἶναι τινος τῶν δαιμόνων ἐναπειλημμένων τῷ χαλκῷ. Voir M. DETIENNE, *La notion de daïmon*, *op. cit.*, p. 50-52, 171 et fr. 2.

⁶⁶ JAMBLIQUE, *Vie de Pythagore*, 151 : ὅλως δὲ φασι Πυθαγόραν ζηλωτὴν γενέσθαι τῆς Ὀρφείως ἐρμηνείας τε καὶ διαθέσεως καὶ τιμᾶν τοὺς θεοὺς Ὀρφεὶ παραπλησίως, ἰσταμένους αὐτοὺς ἐν τοῖς ἀγάλμασι καὶ τῷ χαλκῷ, οὗ ταῖς ἡμετέραις συνεζευγμένους μορφαῖς, ἀλλὰ τοῖς ἰδρύμασι τοῖς θείοις, πάντα περιέχοντας καὶ πάντων προνοοῦντας καὶ τῷ παντὶ τὴν φύσιν καὶ

l'idée traditionnelle que l'art de consécration des statues ait été révélé par les dieux mêmes, idée que la théorie néoplatonicienne des symboles a reprise dans un nouveau contexte ? Nous pourrions, par ailleurs, avancer l'hypothèse que le fragment dans lequel Héraclite critique les rites populaires et les ignorants qui s'adressent aux statues « comme s'ils dialoguaient avec des maisons (ou des murs) » (*ὄκοιον εἴ τις τοῖς δόμοισι λεσχηνεύοιτο*)⁶⁷ se comprend mieux si on le situe dans le contexte relatif à la consécration des statues-demeures de la divinité. De même qu'on ne dialogue pas avec les résidences inertes mais avec leurs résidents, il est tout à fait inutile de prier les idoles, si on n'y voit que du bois ou de la pierre, en ignorant les résidents qui les animent et leur vraie nature.

Quoi qu'il en soit, pour les âges reculés, il n'est pas besoin de songer à des emprunts faits aux rituels égyptien ou mésopotamien, puisque « les rites de l'ouverture de la bouche sont nés sous l'effet des croyances universelles »⁶⁸. Cependant, dès le II^e siècle de notre ère, à côté des origines proprement grecques, il faut prendre en compte les Oracles Chaldaïques et les écrits hermétistes (textes qui se trouvent souvent sous une influence platonicienne) ainsi que des cultes iraniens. Des éléments provenant de tous ces côtés divergents s'entremêlent dans l'amalgame de la téléstique néoplatonicienne au sens de la technique de fabriquer des statues animées. Il est à noter que, bien que Maxime de Tyr, dans la seconde moitié du II^e siècle de notre ère, fasse allusion aux *τελεσταί* comme consécrateurs des statues⁶⁹, Proclus est le premier à employer les termes *τελεστική τέχνη* pour désigner précisément l'art de l'animation des statues, Platon ayant déjà mentionné dans le *Phèdre*⁷⁰ la *μανία τελεστική* comme un des quatre types de folie d'origine divine (folies divinatoire, téléstique, poétique et amoureuse). Ainsi que Carine Van Liefferinge le note, les trois composantes fondamentales de cet art sont les animaux et les plantes « sympathiques » à la divinité, la statue et les pratiques destinées à évoquer le dieu⁷¹.

Voici un exemple de ce genre de cérémonie fourni par le néoplatonicien Eunape, à la fin du IV^e et au début du V^e siècle de notre ère :

Récemment, Maxime a convoqué dans le sanctuaire d'Hékate tous ceux de nous qui étions présents et désigna les nombreux témoins de son entreprise. Nous nous sommes approchés, et nous nous sommes prosternés devant la déesse. « Asseyez-

τὴν μορφήν ὁμοίαν ἔχοντας, ἀγγέλειν δὲ αὐτῶν τοὺς καθαρισμοὺς καὶ τὰς λεγομένας τελετάς, τὴν ἀκριβεστάτην εἰδήσιν αὐτῶν ἔχοντα (tr. fr. de Luc BRISSON et Alain-Philippe SEGONDS, Paris, Les Belles Lettres, 1996).

⁶⁷ Herman DIELS et Walter KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, 1972¹⁶, HÉRACLITE B 5 (I, 151-152, 15-1) : *καὶ τοῖς ἀγάλμασι δὲ τουτέοισιν εὐχονται, ὄκοιον εἴ τις τοῖς δόμοισι λεσχηνεύοιτο, ὅ τι γινώσκων θεοὺς οὐδ' ἥρωας οἴτινες εἶσι*. Voir aussi Daniel BABUT, « Héraclite et la religion populaire (Fragments 14, 69, 68, 15 et 5 Diels-Kranz) », dans *Revue des études anciennes*, t. 77, 1975, p. 27-62, notamment p. 51 et suiv.

⁶⁸ W. DEONNA, « Les yeux absents », *op. cit.*, p. 214.

⁶⁹ MAXIME DE TYR, *Philosophoumena*, IV, 5 (p. 46 Hobein) ; cité par C. VAN LIEFFERINGE, *La théurgie*, *op. cit.*, p. 94, n. 433 : (...) *καθάπερ τὰ ἰδρύματα, οἷς περιβάλλον οἱ τελεσταί χρυσὸν καὶ ἄργυρον καὶ πέπλους (...)*.

⁷⁰ PLATON, *Phèdre*, 248 e et 265 b.

⁷¹ Voir C. VAN LIEFFERINGE, *La théurgie*, *op. cit.*, p. 94.

vous, dit-il, chers compagnons, et regardez ce qui va suivre, en vous demandant si je ne suis pas différent de la majorité des gens ». Il parla ainsi, nous nous sommes assis, il brûla un grain d'encens, il exécuta un hymne par devers lui, et parvint à un tel degré dans sa démonstration que d'abord la statue se mit à sourire, et qu'ensuite apparut comme un rire. Nous étions troublés par cette vision. « Que personne de vous ne s'alarme devant ces manifestations. Les torches que la déesse tient dans ses mains vont à l'instant s'allumer ». Il n'avait pas plus tôt terminé son propos que les torches s'illuminèrent. Troublés pour l'heure par cette théâtrale thaumaturgie, nous nous sommes retirés⁷².

Ce texte, où les torches de la déesse s'allument, date d'une époque où les lumières des dieux s'éteignent et les rideaux des temples ferment⁷³. La destinée des statues et des sanctuaires consacrés du paganisme, considérés désormais par les chrétiens comme la demeure de démons, fut majoritairement, soit la destruction, soit l'abandon. Les fidèles d'autrefois, anciens païens convertis au christianisme, n'osaient pas s'en rapprocher, par peur des démons qui passaient pour y être cachés. Cependant, même si les dieux furent jetés de leurs piédestaux et que les temples tombèrent en ruines, le paganisme ne mourut qu'en apparence. Pour le sujet qui nous concerne, songeons d'abord au sacrement chrétien du baptême censé rendre une vie nouvelle au corps inerte, et nous constaterons qu'il s'agit au fond d'un rite purificateur de l'âme inspiré des mêmes notions que les rites de consécration⁷⁴. Il suffit, par ailleurs, d'évoquer la querelle iconoclaste des VIII^e et IX^e siècles pour démontrer la continuité de la croyance en l'image réceptrice d'un souffle divin. Pensons, enfin, au grand nombre d'icônes et de statues chrétiennes qui, même de nos jours, sont censées pleurer ou saigner. Le reliquaire de saint Nectar à Égine frappe sur son coffret quand un fidèle d'âme pure se prosterne devant lui. Saint Spyridon à Corcyre, portant des chaussures de fer renouvelées chaque année car fort usées, sort de son coffret la nuit de sa fête pour se promener sur les routes. Face à de tels phénomènes, nous dirons, en guise de conclusion, qu'il semble que rien ne puisse ni naître ni mourir, qu'aucune croyance et aucune idée ne soit ni vieille ni neuve, dans ce monde-ci qui, comme l'affirmaient les savants du paganisme, est parfait et éternel, sans commencement ni fin.

⁷² EUNAPE, *V.S.*, W, p. 432-434 (B 475) ; cité par Michaël MARTIN, *Magie et magiciens dans le monde gréco-romain*, Paris, Errance, 2005, p. 86.

⁷³ Sur les derniers siècles du paganisme, voir Pierre CHUVIN, *Chronique des derniers païens*, Paris, Les Belles Lettres/ Fayard, 1990.

⁷⁴ Voir aussi W. DEONNA, « Les yeux absents », *op. cit.*, p. 239-240.

ANNEXE. Les idoles (ou symboles plastiques)

<i>βαίτυλος</i> ou <i>λίθος</i> <i>ἔμψυχος</i>	bétyle	Pierre dressée à l'entrée des cités ou des temples et servant à la fois d'image aniconique, de moyen apotropaïque et d'autel ; voir aussi l'hébreu <i>beth-el</i> : demeure du dieu ⁷⁵
<i>δόχανον</i> <i>κολοσσός</i>	poutre de la racine <i>κο</i> , qui exprime l'idée de quelque chose de dressé, d'érigé	statue-pilier ou statue-menhir consistant en une pierre ou une dalle plantée, ou même enterrée, dans le sol. À une époque plus avancée, le colosse signifie la statue colossale ⁷⁶
<i>κίων</i>	pilier	
<i>στήλη</i>	stèle	
<i>έρμής</i> <i>ζόανον</i>	stèle hermaïque xoanon (du verbe <i>ζέω</i> , gratter, racler)	idole archaïque en bois, de facture primitive, de forme dite en pilier parce que bras et jambes sont soudés au corps
<i>βρέτας</i>		idole archaïque, mot d'acception proche du <i>ζόανον</i>
<i>εἶδωλον</i>	idole	terme qui signifie à la fois la statue, le spectre et le rêve
<i>ἄγαλμα</i>		du verbe <i>ἀγάλλομαι</i> , se réjouir, terme vaste qui renvoie à tout objet produisant un sentiment de joie et d'exaltation, depuis la grande statue divine jusqu'à l'idole primitive ⁷⁷
<i>ἔδος</i>		la demeure où siège le dieu, qu'il s'agisse du temple, <i>ναός</i> , ou de la statue cultuelle
<i>εἰκών</i>	image	le terme ne désigne la statue qu'après le v ^e siècle
<i>μίμημα</i>		objet qui imite un prototype

⁷⁵ Voir C. A. FARAONE, *Talismans and Trojan Horses*, *op. cit.*, p. 5. Sur le *beth-el*, voir *Genèse*, 28: 10-22 et 35: 14.

⁷⁶ Voir J.-P. VERNANT, *Figures, idoles, masques*, *op. cit.*, p. 25-41 ; Id., *Mythe et pensée*, *op. cit.*, p. 325-338.

⁷⁷ Schol. Ven., *ad. Il.*, IV, 144 : Ἄγαλμα, καλλώπισμα, πᾶν ἐφ' ᾧ τις ἀγάλλεται καὶ χαίρει. Οἱ δὲ μεθ' Ὀμηρον ποιηταὶ ἄγαλμα εἶπον τὸ ζόανον.

Quelques avatars antiques de la conscience et de ses projections artistiques en Occident

Baudouin DECHARNEUX

La question de la conscience traverse l'histoire de la pensée occidentale de sorte que l'émergence du sujet, un thème cher à cette tradition, lui est fréquemment associée. L'homme occidental ¹ est souvent caricaturé par deux propos qui lui viennent fréquemment à la bouche : l'expression « moi-je » qui insiste sur sa singularité pensante et l'affirmation du moi au travers de l'expression « je pense que » qui dénote une primauté de l'idée sur la chose. Soutenir que la question du moi s'inscrit au cœur de la pensée occidentale est donc un truisme ².

En Occident, l'histoire de la personne se confond largement avec celle de la philosophie tant le sujet pensant s'impose comme condition de possibilité du déploiement de la parole comprise, non seulement comme véhicule de communication, mais aussi comme « lieu » de l'individuation et de l'union entre corps et esprit ³.

¹ Nous entendons par cette expression le sujet qui est traversé et construit par des catégories de pensée issues de l'Occident et non celui qui appartiendrait à une ethnie ou un peuple dit « occidental ». Ainsi, la généralisation des valeurs occidentales a entraîné une occidentalisation de nombreux espaces qui n'avaient aucun rapport direct avec la « vieille Europe » et ses populations.

² Nous reprenons ici une étude que nous avons publiée dans le volume édité par Frans GOETGHEBEUR et Jean-Marc JACQUES, *Regards croisés sur le moi*, Schoten, Publication Kunchab, 2005, p. 121-142.

³ L'Occident est hanté par la théologie du Verbe (*logos, verbum*). En effet, le Judaïsme a conféré à la parole (*davar*) un statut privilégié en tant que schème divin créateur et, au travers de la philosophie, l'hellénisme a érigé la parole structurante en tant que cœur de l'interrogation philosophique. Se référer à notre ouvrage : Baudouin DECHARNEUX, *L'ange, le devin et le prophète. Chemins de la parole dans l'œuvre de Philon d'Alexandrie dit « Le Juif »*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1994 et Baudouin DECHARNEUX, Jacques CHOPINEAU, Fabien NOBILIO, Giuseppe BALZANO et Alexandre D'HELT, *Bible(s) : une introduction critique*, 2^e éd. revue et corrigée, Bruxelles – Fernelmont, E. M. E., 2010 (segment sur le johannisme).

L'affirmation du sujet entendu comme seule « réalité » pensante – et donc structurante –, comme centre du déploiement d'une pensée organisant les phénomènes autour d'une multiplicité d'autres individualités percevant le monde, dépasse largement le champ spéculatif. Il n'est en Occident aucune pensée qui n'affirme son originalité sans se justifier du moi, aucun système éducatif qui n'affirme privilégier la spécificité de chaque apprenant, aucune production artistique qui ne revendique son originalité intrinsèque. La création se dit et se lit singulière. Sa valeur réside avant tout dans l'originalité du sujet l'ayant conçue. La reproduction est dépréciée comme s'il s'agissait d'un genre secondaire ⁴, une sorte de répétition dépourvue de la valeur, car éloignée de l'idée créatrice déjà exprimée dans d'autres œuvres. Entre l'ébauche qui reflète l'intention et la copie qui reproduit, l'œuvre tire sa valeur d'une sorte d'immédiateté entre pensée, technique et production ; cette unité serait d'autant plus précieuse que l'écart entre l'idée (le moment fondateur) et sa matérialisation (la production artistique) serait limitée aux aspects techniques sans lesquels aucune réalisation n'est possible.

Si le sujet occidental a épousé avec volupté la philosophie du sujet pour le meilleur – les droits de l'homme et leur revendication quant à la spécificité et la singularité du sujet par exemple – et le pire – les dérives égotistes qui constituent le quotidien de la modernité –, il n'en reste pas moins que sa relation au religieux entretient une certaine équivocité. On observe une double évolution sur ce point qui déborde les frontières du vieux Continent pour gagner les personnes vivant dans des espaces imitant ou, pour être plus nuancé, désireuses de calquer, leur mode de vie sur celui d'un Occident souvent mythifié ⁵.

Notre objet n'étant pas ici de poser des jugements de valeurs ou de tenir des propos moralistes sur des postures qui relèvent somme toute des spécificités inhérentes à une tradition, nous nous attacherons à l'examen de l'émergence de la notion de conscience si commune aux pensées occidentales et si problématique, lorsqu'on s'attache aux origines de cette même tradition. En effet, la revendication de la liberté de conscience et le prix accordé à cette idée ne va pas de soi quand on examine la tradition philosophique occidentale, de sorte qu'il nous semble possible de parler de *l'avènement ou de l'invention de la conscience*. Il faut toutefois s'entendre sur le décalage existant entre le concept (et donc sa désignation par un mot) et le phénomène psychique qu'il est supposé exprimer. La réflexivité du sujet pensant – cette fameuse voix intérieure aux impératifs de laquelle il serait impossible de déroger sous peine de tensions morales insoutenables – n'est ni une affaire épocale, ni une

⁴ Ceci est l'héritage direct du platonisme comme l'a bien montré Makoto Sekimura dans sa seconde dissertation doctorale, en langue française, consacrée à Platon et au monde de l'image : *Platon et la question des images*, Bruxelles, Ousia, 2009.

⁵ Voir Martin HEIDEGGER, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976, « Entre un Japonais et un qui demande », p. 85-140 (trad. française, Jean BEAUFRET, Wolfgang BROKMEIER et François FÉDIER). Dans un passage qu'on pourrait qualifier de prophétique, Heidegger souligne, concernant ce que le Japonais qualifie de « domination intouchable de votre Raison européenne » et ses progrès techniques, « cet éblouissement aveugle à ce point qu'on ne peut même plus voir comment l'europanisation de l'homme et de la terre attaque et ronge aux racines tout ce qui est essentiel. Toutes les sources paraissent devoir s'épuiser ».

question anthropologique. Ce que nous visons ici, c'est l'émergence antique de l'idée d'une conscience entendue comme valeur ultime (conscience morale), condition de la reconnaissance de l'humanité (conscience humaine) et cristallisation du sublime (conscience du beau ou plutôt de son expression).

Moments significatifs du moi dans l'histoire des idées antiques

Le pythagorisme

Le pythagorisme, courant philosophique de première importance né en Grande Grèce (Italie du Sud et Sicile) au ^v^e siècle avant notre ère, peut être considéré comme la première étape à proprement parler constitutive d'une théorie du sujet en Occident. Pythagore aurait en effet enseigné à ses disciples deux théories qui vont traverser notre propos tel un fil rouge : premièrement, les nombres sont la racine de toute chose ; deuxièmement, l'être humain composé de matière et d'esprit est appelé à traverser des vies multiples (transmigration, réincarnation). La première théorie est la lointaine origine de la science (à la manière antique) et donne aux mathématiques la première place lorsqu'il s'agit de légitimer ou valider une thèse, un raisonnement, une démonstration. La seconde théorie qui a fait, comme on le sait, couler beaucoup d'encre, entraîne l'idée que l'homme est partiellement immortel. Pour être plus précis, la doctrine pythagoricienne postule qu'un principe fondamental survivrait après la mort (*psychè*, *noûs*), et qu'au terme d'une migration, celui-ci retrouverait un autre corps en gardant partiellement trace de ses vies antérieures ⁶.

Cette dernière thèse suscite des questions importantes dont la philosophie antique se fait l'écho. Quelle est la partie de l'esprit (l'âme, le *noûs*) qui survit après la mort ? Pourquoi ne gardons-nous qu'une trace des vies antérieures et non des souvenirs cohérents ? Est-il des hommes capables de se souvenir sans zone d'ombre ? Comment organiser l'éducation des hommes si cette théorie est confirmée ? Comment organiser le corps de la société si ce principe migre de corps en corps en ne distinguant pas la matière qu'il va investir ? Quelle attitude adopter au quotidien face à la consommation, l'instrumentalisation, la souffrance des animaux ? Faut-il reconnaître l'égalité entre les hommes et les femmes ? Comment se souvenir des vies antérieures et par quels exercices ? Quel crédit donner à ceux qui prétendent se souvenir ? Est-il une cohérence au niveau du Tout (cosmologie) qui assure au travers des nombres l'unité des phénomènes et si oui, comme la définition même du cosmos semble l'inférer, l'homme doit-il organiser son salut lorsqu'il traverse une vie ?

La complexité des questions qui s'articulent autour des deux théories que nous avons brièvement évoquées, était suffisante pour lancer la pensée occidentale dans des spéculations religieuses qui déboucheront sur des thèses philosophiques hypostasiant le sujet pensant. La modernité des réponses apportées par les pythagoriciens est pour le moins surprenante. L'anthropologie pythagoricienne suspendue à une psychologie bien structurée, débouche sur l'affirmation du respect de la vie, sur l'idée d'une égalité

⁶ D'où la possibilité de réminiscences. Notre analyse du pythagorisme ancien est largement inspirée de Lambros COULOUBARITSIS, *Aux origines de la philosophie européenne*, Bruxelles, De Boeck, 2003 (1^{re} partie, p. 90-103) et *Histoire de la philosophie ancienne et médiévale*, Paris, Grasset, 1998 (p. 168-177).

entre hommes et femmes ⁷, sur le thème du genre de vie. Au-delà des lois de l'*ethnos* ou du *genos* – les devoirs liés au sang et à la famille –, les pythagoriciens soutiennent la thèse d'une fraternité initiatique unissant les membres de leur confrérie.

Il semble que cette approche serait liée à l'idée que des hommes et des femmes parvenus à une intelligence des phénomènes naturels et psychologiques se devaient un respect et une assistance mutuelle, semblable à celle que les membres d'un même lignage devaient se porter dans le monde antique traditionnel. Aussi, l'idée d'une fraternité symbolique était née et, dans le sillage de cette nouveauté, celle d'une égalité entre les humains, du moins sur le plan spirituel, se fit jour. Il faut noter à cet endroit que les pythagoriciens eux-mêmes demeurèrent élitistes et ne tirèrent pas toutes les implications de leurs théories sur le plan philosophique. Il est vrai que déplacer nos propres préoccupations sur le monde antique serait une erreur méthodologique.

Si l'on accepte l'idée que l'art est un déploiement de formes (structures) et donc un rapport entre des nombres, on comprend que le soupçon pythagoricien fut accueilli favorablement par de nombreux artistes. Ainsi des noms prestigieux comme ceux de Phidias ou de Polyclète d'Argos furent associés dès l'Antiquité à la mouvance pythagoricienne. L'idée de canon de la beauté – un rapport numérique entre les diverses parties d'un tout jugé beau en soi – est tirée d'une conception de l'art reflétant l'harmonie du monde (cosmos) et de ses parties (dont l'homme). L'idée d'un lien subtil (par les nombres) qui unirait les diverses parties du Tout, conduisit les artistes antiques à une lecture *idéale* de l'art supposé exprimer la perfection du rapport, son idéalité.

Platon et l'âme

Platon tire les conséquences des penseurs pythagoriciens en soutenant que l'homme aurait une âme et que celle-ci serait composée de parties dont une des composantes – le fameux *noûs* (intellect) – serait immortel. Entre le mortel et l'immortel se joue alors le statut de la condition humaine et la compréhension de la diversité de ses composantes. En substance, Platon enseigne que l'homme ne cesse de mourir à lui-même et en lui-même à mesure de son avancée dans l'existence – on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve disait déjà l'obscur Héraclite –, car en tant qu'être voué au temps et à l'espace, l'humain doit accepter sa nature corruptible et périssable. Toutefois, une partie de lui-même survivra après la mort et sera appelée à poursuivre un chemin qui, au travers de la diversité des phénomènes, perpétuera son unité intrinsèque, essentielle. L'homme sera ainsi amené à vivre une pluralité d'existences, tout en conservant une identité tirée de la partie transcendante de son être. L'affirmation de l'unité de l'être et de son existence en soi (ontologie) apparaît ici comme une spécificité de la pensée occidentale qui exclut le non-être ou le mélange entre le non-être et l'être (la leçon de Parménide), comme origine potentielle de l'existence. L'homme peut ainsi être défini métaphoriquement comme un pont jeté entre la diversité sensible et l'unité intelligible ⁸.

⁷ Au sens antique s'entend.

⁸ Sur la lecture d'un Platon inspiré par les doctrines pythagoriciennes : Lambros COULOUBARITSIS, *Aux origines, op. cit.*, p. 228-232. Les textes platoniciens de référence sont le *Phèdre* et la *Lettre VII*. Les travaux sur l'oralité de l'école de Tübingen font autorité (voir

Dans un de ses dialogues, *le Sophiste*, Platon s'efforce de distinguer entre les arts humains et les arts divins en s'appuyant sur la méthode dichotomique. Les différents types d'art (*technè*) sont, si l'on suit son analyse, divisibles en arts de l'acquisition et en arts de la production⁹. Ces derniers se subdivisent à leur tour en arts de la production d'objets et en arts de l'imitation. C'est l'art de l'imitation qui retiendra notre attention ici car cette catégorie enveloppe ce que nous nommons aujourd'hui l'art (au sens d'une production de formes jugées esthétiques). L'imitation peut être selon Platon une reproduction fidèle du sensible, celle-ci s'efforcerait alors de créer en s'inspirant de l'idée de beauté. Il s'agit de l'*eikastikè technè*. Il existe aussi un art de l'imitation qui vise à produire des simulacres, cet art du simulacre, *phantastikè technè*, est régulé par la recherche de l'illusion (*eidôlon*) en créant une stimulation sensorielle. Il existe en conséquence plusieurs types d'arts : ceux qui s'efforcent d'éveiller au beau ; ceux qui excitent l'imaginaire en trompant par un simulacre. L'art authentique se caractérise par un respect de l'étude des choses (rapports mathématiques). Il favorise la contemplation (activité théorique) des idées en général, du beau en particulier.

Platon use volontiers du mot *eikôn* pour qualifier la forme d'art la plus élevée et il est significatif de noter qu'il use du même terme lorsqu'il invente son célèbre mythe de la caverne (mythopoïétique). Il s'agit en fait pour le maître de l'Académie de l'art authentique, celui qui exprime par l'*eikôn* les réalités du monde intelligible. Cette approche idéaliste de l'art aura des effets remarquables dans l'histoire de la philosophie. Ainsi, la théorie de l'*eikôn* sera à l'origine de l'iconophilie et du culte des images (icônes) dans l'art byzantin (VIII^e et IX^e siècles), par opposition à ceux qui pensaient participer au sacré au travers des icônes ; un courant qualifié d'iconoclaste bouleversa tant le monde byzantin que catholique jusqu'au cœur de la Renaissance.

L'iconologie platonicienne vise du point de vue spirituel à favoriser la contemplation du Beau en soi comme s'il s'agissait d'une façon de réguler l'âme au travers des représentations et formes participant à la perfection. Elle consacre la suprématie de l'idée sur la chose, la prééminence de l'idée sur sa réalisation. On soulignera à cet endroit que la pensée antique mettra treize siècles pour tirer les conséquences artistiques de cette révolution.

Les mystères et le salut

À partir de la fin de la République romaine (époque hellénistico-romaine), un mouvement à la fois social et spirituel se fit jour qui allait traverser toute l'Antiquité jusqu'à son terme. Il s'agit des cultes dits « orientaux » ou « à mystères ». Dès la plus haute Antiquité, des sanctuaires importants (comme Eleusis près d'Athènes) éveillaient les initiés aux bienfaits de la vie future, toutefois l'importance du salut (sotériologie)

Marie-Dominique RICHARD, *L'enseignement oral de Platon*, Paris, Cerf, 1986). La dissertation doctorale d'Irini VILTANIOTI, *Études sur la doctrine pythagoricienne de la Tétractys*, à paraître, sera déterminante pour une bonne intelligence du rapport entre les doctrines sur les nombres et la psychologie. Voir également Baudouin DECHARNEUX et Irini VILTANIOTI, « L'exégèse allégorique des mythes, la notion d'*YPONOLA* de Platon à Philon », dans *Philosophia* (Académie d'Athènes), vol. 40, 2010, p. 391-408.

⁹ Voir Lambros COULOUBARITSIS, *Histoire de la philosophie ancienne et médiévale*, op. cit., p. 308-309.

personnel fut accentuée par des pratiques transversales qui se développèrent lors du gigantesque brassage culturel qui présida à la naissance de l'Empire romain. De l'Indus en Hispanie, un monde nouveau s'établit autour des valeurs de la culture grecque (conquêtes d'Alexandre), ce qui entraîna sur le plan personnel une recherche du salut personnel, peut-être à cause des flux migratoires et de l'éclatement des structures socio-culturelles traditionnelles (hypothèses socio-politiques), certainement en raison de l'évolution des doctrines au sein des Écoles se revendiquant des pensées de Pythagore et Platon (hypothèses théologico-philosophiques), vraisemblablement par la conjugaison des nouvelles données politiques et spéculations philosophiques.

Pour donner quelques exemples, les grands ports du bassin de la Méditerranée virent peu à peu le culte égyptien de la déesse Isis les coloniser. Ainsi une déesse égyptienne devint protectrice des navigateurs (fête d'ouverture et de fermeture de l'année maritime), mais aussi de certaines catégories sociales (par exemple, femmes affranchies et courtisanes) en dehors du contexte géographique spécifique de l'Égypte. Le culte de Dionysos essaima en Italie (Rome) où il bouleversa les mœurs au point de créer une répression sanglante (fin de la République). Le culte de Mithra (culte guerrier sans doute réservé aux hommes) s'étendit des limites de l'Euphrate à celles du Rhin (Germanie) ou de l'Écosse (mur d'Hadrien, Écosse)¹⁰. Il est intéressant de noter que ces cultes personnels (on y adhérait par choix personnel) sont essentiellement connus au travers des témoignages artistiques (statuaire, fresque, mosaïque, peinture sur bois, architecture sacrée, ...). Ceux-ci attestent d'une personnalisation du rapport au sacré qui vise à confronter le fidèle (initié) au dieu qu'il privilégie lors du rite.

Les représentations artistiques de l'époque attestent d'une évolution vers une représentation de l'intériorité ou plutôt d'un élan vers l'intériorité (mouvement des yeux, idéalisation des corps, etc.). Il n'est guère étonnant de constater qu'au même moment, pour la première fois dans l'histoire de la philosophie, un penseur, Apulée de Madaure (II^e siècle de notre ère), assimile une puissance démonique (le *daimôn* de Socrate, le maître de Platon) à l'idée latine de conscience (*conscientia*) dans un traité mineur, le *De deo Socratis*¹¹. Le texte d'Apulée en dit long sur l'importance de l'intériorité lorsqu'il s'exclame : « Par conséquent, vous tous qui écoutez par son intermédiaire cette divine théorie de Platon, n'oubliez pas que chaque fois que vous vous préparez à l'action ou à la réflexion, avec de tels gardiens (les démons ou lares), l'homme ne peut avoir aucun secret ni à l'intérieur de son âme ni à l'extérieur sans

¹⁰ Sur les religions orientales, voir Robert TURCAN, *Les cultes orientaux dans le monde romain*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

¹¹ APULÉE, *Le démon de Socrate*, Paris, Les Belles Lettres, 1973 (Rivages poche / Petite bibliothèque, 1993, trad. Colette LAZAN, préface de Pascal QUIGNARD). Voir Pascal QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1996 qui, selon nous, ouvre des horizons nouveaux en matière de lecture des mystères antiques. Voir également : Baudouin DECHARNEUX, « Hérésies, sectes et mystères des premiers siècles de notre ère », dans Alain DIERKENS et Anne MORELLI (éd.), *Sectes et « hérésies », de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2002 (*Problèmes d'histoire des religions*, 12), p. 29-43 ; Baudouin DECHARNEUX, « Mithra's Cult : An Example of Religious Colonialism in Roman Times ? », dans Jonathan DRAPER (éd.), *Orality, Literacy, and Colonialism in Antiquity*, Leiden, Society of Biblical Literature, p. 93-105.

que son démon s'y intéresse et s'y immisce, qu'il l'examine sous tous les angles, le comprenne de fond en comble et débusque, *telle une conscience*, ses intentions même les plus enfouies » (*De deo Socratis*, 16). Ce texte que Pascal Quignard a justement noté comme fondateur d'une autre façon d'appréhender l'humain et son rapport à lui-même (réflexivité), dénote une approche intériorisée de la philosophie, un élan vers l'invisible qui tire ses origines de la philosophie platonicienne pour se déployer dans un monde où le sujet et sa destinée s'inscrivaient au centre des spéculations et pratiques religieuses.

Cette façon d'appréhender le chemin que la pensée se fraie à l'intérieur d'elle-même pour délibérer sans complaisance sur le mode d'être au monde de son auteur, n'est pas que le fruit d'une pure spéculation intellectuelle. Peu de temps avant Apulée, en Égypte, dans la région du Fayoum des portraits semblent refléter la même recherche que celle exprimée par Apulée¹². Destinées à être enterrées, ces œuvres (qui remplaçaient peut-être l'ancienne pratique de la momification) ouvrent par l'intensité du regard de ceux qu'elles figurent, sur l'au-delà d'une apparence qui, devenue secondaire, n'est plus que le support de la dimension spirituelle du représenté. Entre le réalisme de la forme et l'intensité du regard, se joue ici la relation du sujet à un autre monde dont il tire l'étincelle de vie¹³.

Conclusions ouvertes : le christianisme et la conscience

Dans l'Empire romain, deux types d'art vont cohabiter pendant plusieurs siècles, celui qui met en scène le pouvoir et les fastes de l'empire et celui qui peu à peu dévoile les secrets de l'intériorité. Si l'on met en parallèle le très classique buste d'Auguste (par exemple celui du musée du Louvre¹⁴), et la mosaïque représentant la charge d'Alexandre à la bataille d'Arbèles (Maison du Faune Pompéi¹⁵), on mesure d'un coup d'œil l'écart séparant ces deux façons de représenter le sujet.

Au travers de son œuvre hantée par les questions du mal et du salut, saint Augustin devait donner à l'idée de conscience une assise théologique qui traversa

¹² Voir par exemple : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_du_Fayoum_01a.JPG. Dans ce portrait du Fayoum, on remarque que le sujet est représenté sans que l'idéalité soit marquée dans les traits. Le personnage est représenté tel qu'il était de son vivant. Toutefois, le regard, que la taille des yeux surdétermine, manifeste l'importance de la vie intérieure. C'est la quête de cette intériorité qui devient première

¹³ Voir la magistrale étude de Roland TEFNIN, *Le regard de l'image. Des doctrines jusqu'à Byzance*, Bibliothèque des Amis du Fonds Mercator, 2003.

¹⁴ Voir par exemple : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emperor_August_Louvre_Ma1280.jpg. Le buste d'Auguste du Louvre, fort classique, idéalisant la majesté impériale, est représentatif d'une légère évolution de l'art classique, en ce cas qu'on pourrait qualifier d'officiel car relevant de la statuaire impériale, vers un intérêt plus marqué pour l'intériorité ce que dénote l'air pensif du personnage et la taille des yeux

¹⁵ <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:BattleofIssus333BC-mosaic-detail1.jpg>. Alexandre représenté chargeant le char de Darius à la bataille d'Arbèles est figuré sans l'exagération rhétorique magnifiant la perfection de ses proportions. Ce n'est pas le canon de la beauté qui retient l'attention de l'artiste mais bien l'intention, la détermination, du conquérant. Cette force intérieure envahit tout l'espace de la mosaïque

tout le Moyen Âge jusqu'à l'époque moderne ¹⁶. Il convient de noter que, tout comme ses lointains maîtres pythagoriciens et platoniciens, Augustin attache une importance toute particulière au rapport mathématique, non sur le plan « scientifique », mais aussi en matière de psychologie. Ainsi, l'importance de la musique dans son œuvre plaide en faveur d'une lecture cosmologique (mise en rapport entre des phénomènes), mais aussi psychologique (harmonie des tensions) de l'âme.

En reprenant l'idée biblique d'un homme conçu à l'image de Dieu ¹⁷, Augustin définit l'âme comme un mouvement dynamique orientant le corps vers le Souverain Bien (et le Beau en soi) comme le soutenaient les Anciens, mais aussi un principe interne pensé comme une condition de la liberté. Une liberté problématique qui n'est rien, si l'on ne tient compte que de la seule volonté humaine, et qui transcende l'homme si Dieu accorde à l'âme la grâce bienfaitrice. Entre la contingence (les limites ontologiques inhérentes à notre incarnation) et la liberté (semblable à celle de Dieu), l'homme joue dès lors son salut dans sa relation à la conscience qui seule, au fil des expériences de la vie, autorise son âme à se frayer un chemin vers le Bien, ou plutôt, la prépare à la réception des nécessaires et salutaires grâces divines. L'art fait alors apparaître l'homme dans sa sainteté (état de grâce accompli) relativisant la beauté (canon) pour mieux laisser transparaître une beauté irradiante, transcendant les rapports mathématiques régissant les liens entre matière et forme. Les pratiques artistiques ultérieures seront étroitement liées à cette lecture augustinienne du platonisme. En effet, fidèle à sa foi chrétienne, l'évêque d'Hippone opte pour la doctrine de la résurrection et rejette les antiques idées de réincarnation ou de transmigration de l'âme. L'enjeu de l'existence (le salut) devait dès lors se jouer sur une seule vie.

Les personnages nimbés, parfois désignés par leur nom ou leur qualification, apparaissent tels qu'ils sont sous le regard de Dieu. Ils sont imparfaits physiquement (symboliquement typés), élevés spirituellement (profondeur du regard), accomplis religieusement (nimbés). Dieu les nomme les comblant de sa grâce, de sorte que nous sommes invités, nous modestes spectateurs, à contempler la beauté des hommes lorsqu'ils accomplissent leur destinée (leur propre) et que, par la volonté divine, le sacré vient au secours de leurs destinées. L'œuvre n'est plus imitation, elle est une invitation à l'imiter.

Parallèlement à l'évolution des idées, souvent en décalage, comme l'a bien vu Paul Veyne ¹⁸, les hommes et les femmes qui vécurent à la fin de l'Antiquité s'accordèrent sur le nouveau visage de la beauté. Celle-ci était devenue le reflet de la conscience, sa matérialisation symbolique. Conscience d'imiter le divin, conscience de vivre à la rencontre de la grâce divine, conscience de la liberté et de ses limites. Ce visage-là

¹⁶ Voir Allan D. FITZGERALD et Marie-Anne VANNIER (dir.), *Encyclopédie Saint Augustin*. Paris, Cerf, 2005 (La Méditerranée et l'Europe, IV^e-XXI^e siècle).

¹⁷ Voir par exemple : <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:MCB-icon4.jpg> ; photo : Ricardo André Frantz. L'icône du Christ Pantocrator est une belle illustration de l'évolution de l'art grec vers un intérêt centré sur le symbole (observons le code des doigts croisés, le personnage nimbé, etc.) et l'intériorité (manifestée essentiellement par le regard). Les pôles symbolique et spirituel cristallisent la dynamique de l'œuvre

¹⁸ Paul VEYNE, *L'empire gréco-romain*, Paris, Seuil, 2005, p. 749-865.

était celui d'une autre conception de l'universalité, il était aussi celui d'un sujet voué à une tâche écrasante : se sauver de la condition humaine.

Pour boucler notre texte, on se souviendra de la remarque de Martin Heidegger sur la raison occidentale, nous l'avions qualifiée de prophétique. En ayant proposé une lecture rapide de quelques jalons qui balisèrent l'émergence de l'idée de conscience et de sa figuration, on aura mesuré combien ce modèle l'universalisa au point de conditionner aujourd'hui notre regard sur l'autre. On dit, non sans humour, qu'un célèbre médecin traditionnel japonais aurait dit que les Occidentaux se préoccupent peu de leurs pieds car ils les jugent trop éloignés de leur tête ! Le vieux maître avait le sens de la formule et ne manquait pas d'humour ¹⁹. Cette boutade ne résume-t-elle pas les limites induites par notre quête de la conscience ?

¹⁹ Jean René KLEIN et Francine THYRION (éd.), *Le Japon et l'Europe, Tissage interculturel*, Cortil-Wodon, E.M.E., 2004.

In toltecatl : l'artiste et son œuvre dans la tradition religieuse aztèque

Sylvie PEPPERSTRAETE

Dans la culture aztèque (Mexique central, c. 1200-1521), l'imbrication entre les arts et la religion était à ce point étroite qu'il est impensable de les envisager séparément. Les œuvres d'art évoquent presque invariablement les divinités auxquelles les cérémonies étaient dédiées, tandis que l'homme n'est représenté que comme prêtre, pénitent ou sacrifié. Même lorsque l'iconographie d'une œuvre nous semble profane, le contexte archéologique de la découverte indique souvent qu'il faut tout de même l'interpréter dans une optique religieuse : ainsi, les sculptures de grenouilles en ronde-bosse retrouvées au pied du temple dédié à Tlaloc, le dieu de la pluie, au sein de l'enceinte cérémonielle de Mexico-Tenochtitlan, renvoient-elles clairement à cette divinité et à ses connotations.

Les champs artistique et religieux fonctionnent toutefois de façon fondamentalement différente. La liberté créatrice se heurte fréquemment aux formes et codes imposés par la religion. Chez les Aztèques, un système complexe de symboles permettait aux deux champs de se rencontrer et de communiquer. Mais, en dépit d'une documentation abondante sur la religion des anciens Mexicains et sur leurs œuvres d'art, nous ne savons que très peu sur le statut de l'artiste et la façon dont ses réalisations étaient perçues dans la société. C'est donc particulièrement sur cet aspect que je vais me pencher dans le cadre de ce texte.

La religion aztèque et sa place dans la société

Le panthéon aztèque impressionne par sa richesse et sa complexité. Comme l'explique à sa façon le chroniqueur métis Juan Bautista Pomar, les anciens Mexicains « avaient de nombreuses idoles, à tel point qu'ils en avaient presque une pour chaque

chose »¹. Chaque aspect de leur environnement – les forces naturelles, les animaux et les plantes, les cours d'eau, les montagnes, les astres, ... mais aussi par exemple des instruments de travail ou de jeu – pouvait en effet se voir qualifié de *teotl*, terme qui peut se traduire par « dieu » mais a également un sens beaucoup plus large de chose grande, exceptionnelle, merveilleuse, extraordinaire². On attribuait à ces *teteo* une image anthropomorphe ou anthropozoomorphe, avec un nom et des atours bien définis, et un double ou alter ego de forme animale³. Ces personnifications n'étaient pas destinées à rendre l'essence même des *teteo*, mais bien à évoquer leur champ d'action par métaphore et, de façon plus pragmatique, à tenter d'entrer en communication avec eux, afin de se les concilier au moyen de prières et de rites.

La liste des noms actuellement connus de ces divinités occuperait à elle seule de nombreuses pages. Et que dire alors de ces groupes de quatre cents dieux (divinités du *pulque*, Mimixcoa, ...), dont quelques-uns à peine sont nommément cités dans les documents anciens ? Plus de soixante-dix édifices étaient dédiés aux différents *teteo* dans le centre cérémoniel de Mexico, sans compter les temples de quartiers. Chaque grande ville avait son propre centre ainsi que ses divinités tutélaires. Notons cependant que seuls certains dieux, comme Huitzilopochtli, étaient propres aux Aztèques. D'autres, comme Tlaloc ou Quetzalcoatl, étaient bien plus anciens et communs à presque toute la Mésoamérique. Henry B. Nicholson a proposé de les organiser en trois groupes : les dieux célestes créateurs, les dieux de la pluie et de la fertilité, et enfin les dieux de la guerre et du sacrifice, chaque groupe étant composé de différents « complexes » présidés par des dieux importants⁴. Au-delà de cette classification certes très commode, il faut souligner le caractère dynamique des dieux aztèques, qui peuvent se présenter sous différents aspects ou échanger leurs attributs en fonction du contexte dans lequel ils sont présentés⁵.

¹ Juan Bautista POMAR, « Relación de Tezcoco » [1582], dans Angel M. GARIBAY (éd.), *Poesía náhuatl. I. Romances de los señores de la Nueva España*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, p. 159.

² Mauricio SWADESH et Madalena SANCHO, *Los mil elementos del mexicano clásico*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966, p. 65. Voir ce que nous disent les informateurs indigènes du missionnaire franciscain Bernardino de Sahagún à propos de l'océan, appelé *teotl* ou « eau divine » : *injc mjtóa teuatl, camo teutl, çan qujtoznequj maviztic vei tlamauçcollí*, « on l'appelle eau divine, non pas parce qu'il est un dieu mais parce que cela veut simplement dire chose merveilleuse, une grande merveille » (Bernardino DE SAHAGÚN, *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain* [ca. 1577], éd. Arthur J. O. ANDERSON et Charles E. DIBBLE, Santa Fe, School of American Research and the University of Utah, 1982, vol. XI, p. 247).

³ Michel GRAULICH, « Los dioses del Altiplano central », dans *Arqueología Mexicana*, t. 4 (20), 1996, p. 31.

⁴ Henry B. NICHOLSON, « Religion in Prehispanic Central Mexico », dans Robert WAUCHOPE (éd.), *Handbook of Middle American Indians*, Austin, University of Texas Press, 1971, vol. 10, p. 410-430 et tableau 3.

⁵ Michel GRAULICH, « Los dioses del Altiplano central », *op. cit.* ; Guilhem OLIVIER, « Los « 2000 dioses » de los mexicas : politeísmo, iconografía y cosmovisión », dans *Arqueología Mexicana*, t. 16 (91), 2008, p. 44-49.

Afin de bien comprendre l'implication de la religion aztèque dans le champ artistique, il est utile de préciser la place qu'occupait cette dernière dans la société. En Mésoamérique comme dans beaucoup d'autres civilisations anciennes, la religion ne constituait pas un domaine nettement différencié des autres et il n'est donc pas surprenant d'en observer des manifestations en une multitude d'endroits, des actes politiques aux moindres détails de la vie quotidienne. Alfonso Caso a été jusqu'à écrire que la place de la religion était, chez les Aztèques, « si importante qu'il n'est pas exagéré de dire que leur existence entière tournait autour de leur religion et qu'il n'y avait pas un seul acte, public ou privé, qui n'était pas imprégné de sentiment religieux. (...) La religion réglait le commerce, la politique et les conquêtes, et elle intervenait dans chaque événement de la vie de l'individu, depuis sa naissance jusqu'à ce que les prêtres brûlent son corps et enterrent ses cendres »⁶. Il me semble toutefois nécessaire de nuancer quelque peu ces propos. S'il est vrai que les civilisations mésoaméricaines ne disposaient pas d'un terme spécifique pour désigner la religion, ce domaine n'était pourtant pas totalement indistinct aux yeux des Aztèques. Dans les *Colloques des Douze*, on remarque en effet que les sages indiens, discutant avec les douze premiers missionnaires arrivés au Mexique en 1524, établissent une distinction entre ce qu'ils nomment le domaine des prêtres – le *teotlatolli*, « discours (sur le) divin » – et le domaine des nobles – *teoatl tlachinolli*, la guerre⁷.

***In toltecatl* : l'artiste aztèque**

Qui étaient les artistes ? Comment percevaient-ils leurs créations et quel était leur rôle dans la société ? Ces questions sont extrêmement mal connues des mexicanistes. Nous ignorons presque tout des artistes et de leur statut. Quant au discours sur l'art, il est quasiment absent et le peu que nous avons n'apparaît de toute façon qu'après la Conquête, sous forme de réponses laconiques à des questionnaires établis par des missionnaires, le franciscain Bernardino de Sahagún en tête. Le contraste avec la quantité d'œuvres retrouvées sur les sites aztèques est saisissant. On ne s'étonnera donc pas de constater qu'il n'existe que peu d'études sur la question : seuls Miguel León-Portilla et Esther Pasztory se sont aventurés à y consacrer quelques pages⁸.

Commençons par faire le point sur nos sources. Les données préhispaniques sont tout bonnement inexistantes. Il faut donc nous tourner vers les documents du début de l'époque coloniale et, comme souvent, c'est parmi les informations collectées auprès

⁶ Alfonso CASO, *The Aztecs, People of the Sun*, Norman, University of Oklahoma Press, 1959, p. 90.

⁷ Michel GRAULICH, « Les Aztèques avaient-ils une religion ? », dans Ugo BIANCHI (éd.), *The Notion of Religion in Comparative Research. Selected Proceedings of the XVI International Association of History of Religions Congress*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1993, p. 244. Voir *Coloquios y doctrina cristiana* [ca. 1564], éd. Miguel LEÓN-PORTILLA, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, § 791-795.

⁸ Miguel LEÓN-PORTILLA, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1961, p. 154-171 ; Esther PASZTORY, *Aztec Art*, New York, Harry N. Abrams, 1983, p. 90-94.

des informateurs de Sahagún que nous trouvons les données les plus intéressantes⁹. Dans le livre x de l'ouvrage du missionnaire franciscain, consacré notamment aux métiers exercés à l'époque préhispanique, figurent ainsi une liste et une courte description de différentes sortes d'artistes. Par exemple, le lapidaire est dépeint comme suit :

Tlatecqui

In tlatecqui, tlanonotzalli, nonotzqui, nonotzale, tlaximatini, tlachiquini, tlapetlaoani tlaxaluiani, tlatzinacancuitlaujani, tlateuxaluiani, tlaquetzalotlauiani, tlaiottouiani tlaiottoui.

(...) In tlauelilloc tlatecqui : tlateteçoani, tlachachaquachoani tlatetecuitzoani, xolopitli, totoli : tlateteçoa, tlachachaquachoa tlatlapana tlatextilia, tlatlacoa tlaitlacoa, tlâtlatetecuitzoa.

(« Le lapidaire. Le lapidaire s'y connaît en pierres, il abruse, il polit, il travaille avec du sable, il colle des mosaïques, il travaille avec du sable abrasif, frotte les pierres, les fait briller. Il les fait briller. (...) Le mauvais lapidaire : il gâche, il abîme les pierres, il est maladroit, il ne sait pas polir les pierres : il les gâche en les travaillant avec étourderie, en les fendant ou en les mettant en morceaux »¹⁰).

Il s'agit, à chaque fois, de décrire ce que fait l'artiste, puis d'expliquer en quoi le bon artiste se distingue du mauvais. Un premier constat s'impose : les descriptions sont axées sur les techniques de fabrication et, bien que le mot nahuatl utilisé par les informateurs de Sahagún pour qualifier les auteurs des œuvres soit *toltecatl*, « artiste », ces derniers sont plutôt décrits comme des artisans. Le discours évoque en effet plutôt des travailleurs manuels produisant des objets nécessaires à la société, tandis que les dimensions créatrice et esthétique de leurs œuvres ne sont pas abordées. La classification opérée par les informateurs est assez révélatrice à cet égard : les artistes sont distingués entre eux en fonction du matériau qu'ils travaillent et sont énumérés mêlés à d'autres professions, comme maçon ou charpentier. Sont ainsi décrits successivement dans le même chapitre, le plumassier, l'orfèvre, le lapidaire, le charpentier, le sculpteur, le maçon, et le peintre de manuscrits ! Sans doute par souci de cohérence, les traducteurs modernes du texte nahuatl ont choisi de rendre *toltecatl* non pas par « artiste » mais par « artisan »¹¹.

Dans ces conditions, il va sans dire que nous sommes mal documentés sur la vie et les conditions de travail des artistes. Alors que nombre de noms de dirigeants, de nobles et de grands guerriers de l'époque préhispanique sont parvenus jusqu'à nous, les artistes sont restés dans l'anonymat le plus total. La seule exception concerne

⁹ Sur Bernardino de Sahagún et ses enquêtes, voir Charles E. DIBBLE, « Sahagún's Historia », dans Arthur J. O. ANDERSON et Charles E. DIBBLE (éd.), *Florentine Codex, op. cit.*, p. 9-23 ; Arthur J. O. ANDERSON, « Sahagún : Career and Character », dans Arthur J. O. ANDERSON et Charles E. DIBBLE (éd.), *Florentine Codex, op. cit.*, p. 29-41 ; Luis NICOLAU D'OLWER, *Fray Bernardino de Sahagún (1499-1590)*, Salt Lake City, University of Utah Press, 1987 ; Luis NICOLAU D'OLWER et Howard F. CLINE, « Sahagún and his Works », dans Robert WAUCHOPE (éd.), *Handbook of Middle American Indians, op. cit.*, t. 13, p. 190-193.

¹⁰ SAHAGÚN, *Florentine Codex, op. cit.*, vol. x, p. 26.

¹¹ *Ibid.*, p. 25-27.

une poignée d'auteurs de chants et poèmes : Miguel Leon-Portilla parvient ainsi à en identifier treize, auxquels il attribue une série d'œuvres¹². Mais il faut noter que douze d'entre eux étaient bien connus par ailleurs car il s'agissait avant tout de dirigeants ou de chefs militaires. La treizième, et la seule femme, est Macuilxochitzin, fille du célèbre « vice-roi » mexica Tlacaélel, dont les sources indigènes ont vraisemblablement retenu le nom davantage en raison de sa parenté avec un personnage connu que de son œuvre poétique¹³.

Ce constat nous mène à nous intéresser au statut social des artistes. Une fois encore, nous ne disposons que de peu de documentation, mais il en ressort clairement que ce statut variait énormément en fonction de la forme d'art pratiquée. Les poètes et les peintres de manuscrits étaient les plus valorisés parce qu'ils étaient issus des classes supérieures de la population, mais aussi en raison de l'érudition que demandait l'exercice de leur art, très complexe et nécessitant une longue formation¹⁴. On notera au passage que les femmes n'étaient pas exclues de ces occupations. Outre l'exemple précité de la poétesse Macuilxochitzin, un détail du folio 30r du *Codex Telleriano-Remensis* montre l'une des épouses du dirigeant mexica Huitzilihuitl en train de peindre un manuscrit¹⁵. Il semble que le travail des matériaux précieux était lui aussi valorisé, car les nobles y encourageaient leurs enfants.

En revanche, à l'autre extrémité de l'échelle sociale, certains artistes étaient dépréciés. C'était notamment le cas des femmes qui travaillaient et brodaient les textiles, proches et parfois membres de la classe des prostituées¹⁶. À cet égard, il est intéressant de souligner que Xochiquetzal, la déesse patronne des artistes, était également celle des filles de joie¹⁷.

Enfin, un certain nombre d'artistes, appartenant à la classe moyenne, opéraient en collaboration avec des marchands qui vendaient le fruit de leur travail, ou bien se faisaient eux-mêmes marchands afin d'écouler leur production¹⁸.

¹² Miguel LEÓN-PORTILLA, *Trece poetas del mundo azteca*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Históricas, 1984.

¹³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴ PASZTORY, *Aztec Art*, *op. cit.*, p. 91.

¹⁵ *Codex Telleriano-Remensis* [XVI^e siècle], éd. Eloise QUIÑONES KEBER, Austin, University of Texas Press, 1995, fol. 30r.

¹⁶ PASZTORY, *Aztec Art*, *op. cit.*, p. 91. Les informateurs de SAHAGÚN, *Florentine Codex*, *op. cit.*, vol. IV, p. 7 et vol. X, p. 51-52, affirment que le travail des textiles faisait partie des activités habituelles des femmes du commun. Quoiqu'ils qualifient explicitement les brodeuses d'artistes, ils expliquent qu'on disait qu'elles vivaient dans le vice et devenaient parfois des prostituées.

¹⁷ Xochiquetzal était la patronne des peintres, des tisserandes, des orfèvres, des sculpteurs et des artistes en général : Diego DURÁN, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme* [1581], éd. Rosa CAMELO et José Rubén ROMERO GALVÁN, Mexico, Conaculta, 1995, vol. II, p. 156. Sur Xochiquetzal comme patronne des prostituées, voir José Antonio FLORES FARFÁN et Jan G. R. ELFERINK, « La prostitución entre los nahuas », dans *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 38, 2007, p. 268-269.

¹⁸ PASZTORY, *Aztec Art*, *op. cit.*, p. 91. Les informateurs de SAHAGÚN, *Florentine Codex*, *op. cit.*, vol. X, p. 60, expliquent ainsi que le vendeur de pierres précieuses et le lapidaire pouvaient être une seule et même personne.

L'activité artistique était intégrée dans le ritualisme omniprésent de la vie quotidienne. Certains jours du calendrier, comme 7 Fleur, étaient ainsi propices à la naissance d'un artiste¹⁹. De plus, comme l'a souligné Esther Pasztory qui commente des informations rapportées par Sahagún, les considérations artistiques n'étaient pas séparées des considérations éthiques : une personne moralement mauvaise ne pouvait pas être un bon artiste²⁰.

Ce qui précède nous amène à nous interroger sur les critères aztèques d'évaluation d'une œuvre d'art. Pour les anciens Mexicains, l'art était habituellement synonyme de luxe et de raffinement, comme l'indique l'étymologie du mot nahuatl utilisé pour désigner l'artiste : *toltecatl* renvoie explicitement aux prédécesseurs des Aztèques dans la vallée de Mexico²¹. Les Aztèques associaient en effet les arts et leur raffinement aux populations sédentaires et en particulier à leurs prédécesseurs directs, les Tolteques, par opposition aux nomades au mode de vie fruste²². À cet égard, la poésie arrivait loin devant les arts plastiques. Elle devait obéir à une série de règles, les mérites respectifs des poèmes étaient discutés et il s'agit des seules œuvres pour lesquelles nous connaissons parfois le nom des artistes²³. Quant aux arts plastiques, il ressort des commentaires livrés par les informateurs de Sahagún qu'ils étaient avant tout évalués suivant la maîtrise technique dont l'artiste avait fait preuve²⁴. Une fois de plus, nous sommes renvoyés à l'idée de l'artisan, admiré pour son savoir-faire et sa minutie mais dont le génie individuel et la créativité n'étaient pas reconnus.

Outre la maîtrise technique, les Aztèques aimaient l'ordre et la clarté ainsi que, ce qui est quelque peu surprenant au vu de la plupart des œuvres aztèques (voir par exemple l'une des plus connues, la « Pierre du Soleil », fig. 1), la représentation réaliste²⁵. Esther Pasztory est sans doute dans le vrai lorsqu'elle suppose qu'il ne faut pas comprendre cette prétention au réalisme dans le sens de la recherche d'une illusion visuelle, mais bien d'une figure qui soit aisément reconnaissable²⁶.

Quant à la dimension esthétique de l'œuvre, souvent primordiale dans les cultures occidentales, elle entrait nettement moins en ligne de compte chez les Aztèques. Afin

¹⁹ LEÓN-PORTILLA, *Trece poetas del mundo azteca*, op. cit., p. 166. Voir par exemple SAHAGÚN, *Florentine Codex*, op. cit., vol. IV, p. 7 ou DURÁN, *Historia de las Indias de Nueva España*, op. cit., vol. II, p. 238.

²⁰ PASZTORY, *Aztec Art*, op. cit., p. 91, citant SAHAGÚN, *Florentine Codex*, op. cit., vol. IV, p. 7.

²¹ LEÓN-PORTILLA, *Trece poetas del mundo azteca*, op. cit., p. 166.

²² Voir Emily G. UMBERGER, « Antiques, Revivals and References to the Past in Aztec Art », dans *RES Anthropology and Aesthetics*, t. 13, 1987, p. 63-105 et SAHAGÚN, *Florentine Codex*, op. cit., vol. X, p. 165-175.

²³ PASZTORY, *Aztec Art*, op. cit., p. 92.

²⁴ Voir par ex. SAHAGÚN, *Florentine Codex*, op. cit., vol. X, p. 42, « le bon potier (est) (...) un artiste. Il est adroit de ses mains » et p. 25 : « Le bon artiste (...) travaille avec soin, il est adroit ; il construit, prépare, dispose, ordonne, arrange, assortit ».

²⁵ Ainsi, les informateurs de SAHAGÚN, *Florentine Codex*, op. cit., vol. IX, p. 73 affirment que l'œuvre était façonnée de façon à « ressembler à la forme naturelle qu'elle voulait imiter » et lorsque DURÁN, *Historia de las Indias de Nueva España*, op. cit., vol. II, p. 156 dit que Xochiquetzal était la patronne des artistes, il ajoute que cette catégorie regroupait les peintres, les tisserandes, les orfèvres, les sculpteurs et « tous ceux dont le travail est d'imiter la nature ».

²⁶ PASZTORY, *Aztec Art*, op. cit., p. 92-93.

de comprendre la raison de ces choix, il est nécessaire de nous pencher sur le rôle confié aux œuvres d'art dans la société aztèque.

Fig. 1. La « Pierre du Soleil », dessinée d'après le relevé publié par Michel Graulich²⁷.

Les fonctions et les codes liés aux œuvres d'art

Les artistes aztèques ont produit une grande variété d'œuvres. Elles ont pour point commun un programme iconographique cohérent, adapté suivant le type d'œuvre, sa localisation et surtout sa fonction.

Ainsi, dans le cas de la sculpture monumentale et des peintures murales mises au jour dans les enceintes cérémonielles, l'iconographie renvoie souvent à la guerre sacrée et aux sacrifices de prisonniers qui s'ensuivaient. Naturellement, il faut y voir un lien direct avec les rites qui se déroulaient dans les temples, mais il est également intéressant de noter que de telles œuvres furent aussi utilisées, à une époque tardive, à des fins de propagande impérialiste : les conquêtes de Mexico et de ses alliés y étaient replacées dans un contexte mythique et présentées comme nécessaires afin de se procurer des prisonniers à sacrifier pour nourrir le soleil et la terre, maintenant ainsi la machine mondiale en bon ordre de marche. Que l'on songe, par exemple, à ces célèbres monuments que sont la Pierre de Tizoc, le *Teocalli* de la Guerre Sacrée ou encore la Pierre du Soleil²⁸.

²⁷ Michel GRAULICH, « Reflexiones sobre dos obras maestras del arte azteca : la Piedra del Calendario y el Teocalli de la Guerra Sagrada », dans Xavier NOGUEZ et Alfredo LÓPEZ AUSTIN, (éd.), *De hombres y dioses*, Mexico, El Colegio de Michoacán – El Colegio Mexiquense, 1997, p. 163.

²⁸ Sur la Pierre de Tizoc, voir notamment Manuel OROZCO Y BERRA, « El cuauhxicalli de Tizoc », dans *Anales del Museo Nacional de México*, t. 1, 1877, p. 3-39 et Charles R. WICKE, « Once More Around the Tizoc Stone : a Reconsideration », dans *Actas del XLI Congreso Internacional de Americanistas, México, 2 al 7 de septiembre de 1974*, Mexico, Comisión de

Quant aux sculptures de dimensions moindres et aux céramiques, Esther Pasztory remarque à juste titre que si, lorsqu'il s'agit d'objets rituels associés au sacrifice humain, les thèmes choisis sont fort semblables, les représentations de divinités coïncident en revanche rarement avec les divinités des sculptures monumentales. Les plus fréquentes sont en effet liées à la fertilité – on retrouve surtout la déesse du maïs, ce qui indique sans doute son importance dans la religion populaire²⁹.

Dans l'art aztèque, tout ou presque a un sens : une œuvre d'art est avant tout conçue pour fonctionner, remplir un rôle, signifier, et le décoratif n'y a pas sa place. L'accidentel est banni, d'où l'absence de paysage sauf s'il doit contribuer à l'intelligence de la scène³⁰. Si un élément est figuré, c'est qu'il a du sens à transmettre, et la façon de le représenter est extrêmement standardisée afin qu'il soit aisément reconnu. L'artiste aztèque ne rendait pas le spécifique mais le général. Ses personnages ont des traits peu différenciés, impersonnels : il fallait en effet ajouter leur glyphe de nom ou quelque signe distinctif pour les rendre reconnaissables. Ce qui compte, ce sont les attributs ; on les représente sous leur angle le plus significatif³¹.

La seule exception à ce principe est toute relative. Elle concerne les bas-reliefs et les peintures murales, pour lesquels un rythme, un équilibre de composition est recherché. Conçus pour s'intégrer sur ou dans un édifice ou un monument, ils délimitent et qualifient l'espace dans un sens tant matériel que liturgique, lui donnant une dimension et une signification³². Ils sont adaptés à l'emplacement qu'ils doivent occuper ; l'artiste cherche un rythme décoratif et donc la stylisation ainsi que la simplification des motifs sont très prisées. Des éléments figuratifs comme les conques,

Publicación de las Actas y Memorias, 1976, vol. 2, p. 209-222. Sur le *Teocalli* de la Guerre Sacrée, voir notamment Alfonso CASO, *El Teocalli de la Guerra Sagrada*, Mexico, Talleres Gráficos de la Nación, 1927 ; Emily UMBERGER, « El trono de Moctezuma », dans *Estudios de Cultura Náhuatl*, t. 17, 1984, p. 63-87 ; Michel GRAULICH, « Reflexiones sobre dos obras maestras del arte azteca : la Piedra del Calendario y el Teocalli de la Guerra Sagrada », dans Xavier NOGUEZ et Alfredo LÓPEZ AUSTIN (éd.), *De hombres y dioses*, Mexico, El Colegio de Michoacán – El Colegio Mexiquense, 1997, p. 155-207 et Michel GRAULICH, « Nuevas consideraciones en torno al Teocalli de la Guerra Sagrada », dans Guilhem OLIVIER (éd.), *Símbolos de poder en Mesoamérica*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 163-174. Sur la Pierre du Soleil, voir la fig. 1 et Carlos NAVARRETE et Doris HEYDEN, « La cara central de la Piedra del Sol. Una hipótesis », dans *Estudios de Cultura Náhuatl*, t. 11, 1974, p. 355-376 ; Michel GRAULICH, « Reflexiones sobre dos obras maestras del arte azteca », *op. cit.* ; Eduardo MATOS MOCTEZUMA et Felipe SOLÍS, *El calendario azteca y otros monumentos solares*, Mexico, CONACULTA – INAH – Grupo Azabache, 2004 et Khristaan D. VILLELA et Mary Ellen MILLER (éd.), *The Aztec Calendar Stone*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2010.

²⁹ PASZTORY, *Aztec Art*, *op. cit.*, p. 75.

³⁰ Michel GRAULICH et Pierre PETIT, « Art primitif et troisième dimension », dans *Baessler-Archiv*, t. 37, 1989, p. 399.

³¹ Donald ROBERTSON, « The Tulum Murals : the International Style of the Late Post-Classic », dans Hasso VON WINNING (éd.), *Verhandlungen des XXXVIII. Internationalen Amerikanistenkongresses, Stuttgart-München, 12. bis 18. August, 1968*, Munich, Klaus Renner Verlag, 1970, t. 2, p. 86.

³² Diana MAGALONI-KERPEL, *Metodología para el análisis de la técnica pictórica mural prehispánica : el Templo Rojo de Cacaxtla*, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994, p. 19.

les yeux, les crânes et os croisés, les masques de Tlaloc, ... sont fréquemment isolés, stylisés et traités en frise, devenant presque des motifs ornementaux. En répétant un motif ou en alternant ses variantes, on crée un rythme continu, une certaine symétrie et un équilibre dans la composition. Les processions de personnages sont pour cette raison fort appréciées. Elles représentent souvent des guerriers, des prêtres ou des pénitents, avec ou sans attributs de divinités. Mais même lorsqu'ils sont présentés en frise et stylisés, les motifs sont avant tout choisis d'après la fonction ou le sens de l'endroit ou de l'objet sur lequel ils sont peints ou sculptés.

Hormis cela, tout a un sens, jusqu'au choix du matériau et des couleurs. Les pierres vertes, dont la couleur évoquait la vie et la fertilité, étaient ainsi considérées comme le matériau le plus précieux en Mésoamérique. Tandis que la couleur la plus souvent retrouvée, et ce dans toute la Mésoamérique depuis le préclassique, est le rouge, parce que la solidité de l'oxyde de fer dont il est le plus souvent issu lui a permis de résister au temps, parce que son abondance et son faible coût le rendaient attractif, mais aussi à cause du symbolisme du sang, liquide sacrificiel et fluide précieux par excellence³³.

Dans ce contexte, on ne s'étonnera guère de constater que l'art aztèque obéissait à des codes complexes et que, lorsqu'il s'agissait d'évaluer une œuvre, la clarté l'emportait sur l'esthétique. Il fallait en effet que l'œuvre puisse fonctionner et transmettre la signification désirée. Les images sont donc rarement traitées de façon naturaliste. Elles sont plutôt composées d'une multiplicité d'éléments isolés et stylisés suivant des conventions très strictes, de façon à pouvoir être identifiés de façon certaine. Le système fonctionnait avec un nombre restreint de motifs et de symboles (voir les plus courants en fig. 2), combinés entre eux de façon parfois très complexe : que l'on regarde à nouveau la Pierre du Soleil (fig. 1), par exemple, pour s'en convaincre.

Fig. 2. Principaux symboles aztèques, dessinés d'après le *Codex Borbonicus* et le tableau récapitulatif d'Esther Pasztory³⁴.

³³ Elizabeth H. BOONE, « The Color of Mesoamerican Architecture and Sculpture », dans Elizabeth H. BOONE (éd.), *Painted Architecture and Polychrome Monumental Sculpture in Mesoamerica*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, 1985, p. 181.

³⁴ *Códice Borbónico. El libro del ciuacoatl* [XVI^e siècle], éd. Ferdinand ANDERS, Maarten JANSEN et Luis REYES GARCÍA, Madrid – Graz – Mexico, Sociedad Estatal Quinto Centenario – Akademische Druck- und Verlagsanstalt – Fondo de Cultura Económica, 1991 ; PASZTORY, *Aztec Art, op. cit.*, p. 81.

Le sens est donc véhiculé par la variation et la combinaison des symboles associés aux figures humaines ou de divinités – des types standardisés de personnages, adoptant des poses conventionnelles assez statiques. Souvent, les figures sont simplement représentées assises ou debout, et ce sont les atours ou les objets maniés qui déterminent la nature de leurs activités. Il y a très peu d'action et de narration, les poses les plus animées consistant en représentations d'extraction de sang ou de saisie d'un prisonnier par les cheveux. Même dans les manuscrits à contenu narratif, les poses des personnages sont statiques, les déplacements étant signifiés par des empreintes de pas et le passage du temps par une ligne de dates qui se déroule au fil des pages³⁵. Le rôle des images, chez les Aztèques, n'est pas d'illustrer mais bien de signifier. Il faut interpréter les différents symboles en fonction de la composition de l'image et de leur placement les uns par rapport aux autres, en ayant toujours à l'esprit la destination et la localisation de l'œuvre. Ainsi, on retrouve souvent des jeux d'oppositions-complémentarités, fort prisés dans de nombreuses cultures et particulièrement par les Aztèques. Que l'on considère par exemple ces *cuauhxicalli*, récipients destinés à contenir le cœur et le sang des victimes sacrificielles, ornés des deux destinataires habituels du sacrifice : le soleil sur leur partie supérieure, et la terre sur leur partie inférieure³⁶.

Le rapport entre les images aztèques et l'écriture

Les différents motifs et symboles qui donnent du sens à l'image aztèque sont représentés de façon si standardisée et conventionnelle, que certains chercheurs ont songé à interpréter ces images comme un système d'écriture à part entière. La question mérite en effet d'être posée tant les symboles les plus courants (fig. 2) peuvent donner l'impression de fonctionner comme des glyphes, le sens d'une œuvre étant déterminé par la manière de les combiner entre eux. À cet égard, le contraste avec le naturalisme de l'art maya qui, lui, s'est développé de façon totalement indépendante de l'écriture, est saisissant.

Joaquín Galarza, arguant qu'il n'y avait pas de différence entre les éléments constitutifs d'une image et le système de glyphes qui servait à noter les noms de personnes et de lieux ainsi que les dates, est le chercheur à l'origine de cette école d'interprétation³⁷. D'après lui, l'ensemble des images représentées sur un feuillet de manuscrit constitue un récit conçu pour être lu dans la langue de celui qui les a

³⁵ *Ibid.*, p. 87.

³⁶ C'est notamment le cas de la Pierre de Tizoc : voir *supra*, n. 27.

³⁷ Joaquín GALARZA, « The Aztec System of Writing : Problems of Research », dans William C. McCORMACK et Stephen A. WURM (éd.), *Approaches to Language : Anthropological Issues*, La Haye, Mouton, 1978, p. 271-276 ; Joaquín GALARZA, *Estudios de escritura indígena tradicional azteca-nahuatl*, Mexico, Archivo General de la Nación, 1979 ; Joaquín GALARZA et Abraham ZEMSZ, « Le portrait royal dans l'écriture aztèque, « tableaux » du Codex Tovar. Image(s) et culture(s) », dans *Communications*, t. 29, 1978, p. 14-56 ; Joaquín GALARZA, Antonio PERRI et Alfredo CID JURADO, « Un metodo di lettura della scrittura azteca », dans *Thule. Rivista italiana di studi americanistici*, t. 4-5, 1998, p. 107-144 ; Joaquín GALARZA et Guillermina YANKELEVICH, « La escritura glífica conceptualizada como meta-imagen », dans *Ludus Vitalis. Revista de Filosofía de las Ciencias de la Vida*, vol. VI (10), 1996, p. 167-179.

peintes, le plastique étant inséparable du phonétique. Nous aurions donc bel et bien affaire à un système d'écriture véritable, de la famille des écritures pictographiques³⁸.

Mais, aussi séduisante que cette hypothèse puisse paraître, il convient de l'écarter. Le système de glyphes aztèque, dont Joaquín Galarza veut rapprocher les éléments constitutifs d'une image, n'était – contrairement à l'écriture maya par exemple – pas une écriture véritable car il ne permettait pas de noter tous les sons sans ambiguïté. Ce système, qui n'était pas totalement cohérent, fonctionnait plutôt suivant la logique d'un rébus. Il s'agissait de suggérer un nom propre déjà connu du « lecteur » en représentant l'un ou l'autre objet facilement reconnaissable, auquel on ajoutait des signes conventionnels servant d'indicateurs phonétiques. Le « lecteur » identifiait donc les noms de personnes ou de lieux en les reconnaissant plutôt qu'en les lisant³⁹. Pour encore compliquer les choses, un même nom pouvait être glyphé différemment d'un manuscrit à l'autre, et suivant le contexte un même symbole pouvait avoir plusieurs significations. Ainsi, une bannière pouvait-elle indiquer soit le nombre vingt soit le suffixe *-pan* (« sur »). Certains estiment que ce système aurait pu se transformer progressivement en un système hiéroglyphique complexe comme celui des Mayas. Mais, comme le souligne Esther Pasztory, les éléments phonétiques ne constituent qu'une part mineure du système – ils sont rares en art monumental et, même en peinture de manuscrits, ils ne sont devenus fréquents qu'à l'époque coloniale, sans doute sous l'influence de l'écriture alphabétique –, et les noms peuvent être glyphés de trop de façons différentes pour que ce soit vraisemblable : le système de glyphes des Aztèques, tout comme leur système de symboles en général, était flexible et résistait à une catégorisation précise⁴⁰.

Même les images les plus complexes, c'est-à-dire celles qui étaient peintes dans les manuscrits, n'avaient qu'une fonction mnémorique. Elles transmettaient des informations simples, qu'il fallait compléter par des explications orales. La « lecture » d'un manuscrit aztèque était donc plutôt une récitation, les images et les glyphes servant avant tout d'éléments mnémoriques à des spécialistes qui avaient dû apprendre par cœur le récit qui leur était lié⁴¹.

Il était néanmoins extrêmement important pour notre propos de souligner les points communs de l'image aztèque avec une écriture : les éléments constitutifs d'une image sont porteurs de sens et représentés de façon standardisée afin d'être facilement reconnaissables. On notera d'ailleurs la faible évolution stylistique, au fil du temps, dans la façon de représenter ces différents éléments au Mexique central

³⁸ Anne-Marie VIÉ-WOHRER, « Joaquín Galarza (1928-2004) », dans *Journal de la Société des Américanistes*, t. 90, 2004, 2, p. 167-173.

³⁹ Hans J. PREM, « Aztec Hieroglyphic Writing System. Possibilities and Limits », dans Hasso VON WINNING (éd.), *Verhandlungen des XXXVIII. Internationalen Amerikanistenkongresses, Stuttgart-München, 12. bis 18. August, 1968*, Munich, Klaus Renner Verlag, 1970, t. 2, p. 160-164.

⁴⁰ PASZTORY, *Aztec Art*, op. cit., p. 86.

⁴¹ Sur les différents types de manuscrits aztèques et la manière de les lire, voir Hans BIEDERMANN, *Altmexikos heilige Bücher*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1971 ; Ferdinand ANDERS et Maarten JANSEN, *Schrift und Buch im alten Mexiko*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1988 ainsi que Miguel LEÓN-PORTILLA, « El binomio oralidad y códices en Mesoamérica », dans *Estudios de Cultura Náhuatl*, t. 27, 1997, p. 135-154.

(voir notamment leur proximité avec les motifs mixtèques-pueblas, qui sont pour certains antérieurs aux Aztèques de plusieurs siècles⁴²) et la difficulté de définir spécifiquement le style pictural aztèque par rapport à ses prédécesseurs. À cet égard, le contraste avec l'art maya, qui s'est considérablement transformé tout au long de son histoire et est bien plus naturaliste, sans doute parce qu'il s'est développé de façon totalement autonome de l'écriture, est saisissant. Tout aussi intéressant à souligner est le fait que c'est à l'occasion de grandes réformes politico-religieuses que furent créées les œuvres les plus complexes de l'art aztèque (le *Teocalli* de la Guerre Sacrée, la Pierre du Soleil, ...), le système de représentation se mettant alors au service de la propagande.

L'artiste et la liberté de création

L'art aztèque fonctionnait de manière tellement codifiée et le génie individuel de l'artiste était si peu reconnu par les anciens Mexicains, que l'on ne peut que s'interroger sur la place qui était laissée à la liberté créatrice. De quelle marge de manœuvre l'artiste disposait-il exactement ?

Au vu de ce qui a été évoqué ci-dessus, nous pouvons tenter d'esquisser un début de réponse. L'iconographie de la plupart des monuments aztèques est unique. Bien que travaillant à partir d'un nombre restreint de motifs de base, figurés de façon extrêmement standardisée, l'artiste parvenait à les combiner avec une variété presque infinie, créant sans cesse de nouveaux agencements et significations. De plus, ces éléments de base étant polysémiques, une œuvre pouvait souvent être interprétée de nombreuses façons et l'artiste avait la possibilité de jouer simultanément sur différents niveaux de lecture⁴³. Pour s'en rendre compte, il suffit de jeter un coup d'œil aux multiples interprétations que proposent les chercheurs actuels pour certains monuments, toutes ne s'excluant pas mutuellement⁴⁴. Une fois encore, il est difficile de ne pas faire le rapprochement entre les arts plastiques et le discours aztèque, que Tzvetan Todorov évoque magnifiquement de la façon suivante : « on a l'impression que les mots viennent par vagues successives, présentant chaque fois une facette légèrement différente du fait, comme pour mieux nous le représenter »⁴⁵.

En outre, d'une région à l'autre, un même type d'œuvre pouvait présenter de nombreuses variantes iconographiques et stylistiques. Cela n'a nullement empêché les dirigeants de Mexico de faire réaliser certains des monuments de leur Grand Temple par des artistes de provinces éloignées. Ayant été contrainte de composer avec les croyances diverses des peuples conquis, la religion aztèque était sans doute relativement tolérante à cet égard.

⁴² Donald ROBERTSON, « The Tulum Murals : the International Style of the Late Post-Classic », *op. cit.* ; Sylvie PEPPERSTRAETE, « Los murales de Ocotelulco y el problema de la procedencia del Código Borgia », dans *Estudios de Cultura Náhuatl*, t. 37, 2006, p. 15-16.

⁴³ PASZTORY, *Aztec Art*, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁴ Voir *supra*, n. 27, les articles consacrés aux différentes interprétations possibles de l'iconographie de la Pierre du Soleil, ou de celle du *Teocalli* de la Guerre Sacrée.

⁴⁵ Georges BAUDOT et Tzvetan TODOROV (éd.), *Relatos aztecas de la conquista*, Mexico, Editorial Grijalbo, 1990, p. 457.

Et en réalité, il n'y avait pas de style aztèque homogène ; rien que le style de Mexico-Tenochtitlan, par exemple, était très éclectique⁴⁶. En ce qui concerne la peinture, on parle parfois de « style codex » – l'expression est également appliquée à des céramiques polychromes et des peintures murales dont les motifs rappellent en plus simple ceux apparaissant dans les manuscrits –, concept que de nombreux chercheurs jugent trop vaguement défini et qu'Eloise Quiñones Keber a tenté de préciser par le rapprochement avec un manuscrit spécifique⁴⁷ : il n'y a en effet pas non plus de style commun à tous les manuscrits aztèques.

Naturellement, les images complexes ou inhabituelles n'étaient pas comprises de tous, ou en tout cas pas à tous leurs niveaux de sens, mais tel n'était pas le but recherché. Comme l'a souligné Esther Pasztory, la plupart des gens ne voyaient en effet jamais de près les complexes œuvres monumentales du Grand Temple. Nombre d'entre elles étaient placées au sommet des pyramides, voire à l'intérieur des temples : des endroits auxquels le commun des mortels n'avait pas accès. D'autres œuvres furent même expressément réalisées pour être enterrées en guise d'offrande, et les images sculptées sur les bases de certains récipients et grandes sculptures – souvent le monstre de la Terre –, reposant directement sur le sol, n'étaient pas visibles⁴⁸.

Il ressort de tout ce qui précède que fondamentalement, avant de décorer ou d'illustrer, et avant de s'adresser à l'ensemble de la population, l'image aztèque était conçue pour fonctionner. Dès lors, nous comprenons mieux le choix des critères d'évaluation d'une œuvre : le savoir-faire de l'artiste, son habileté technique et la clarté de la représentation l'emportaient assez logiquement sur l'esthétique. On réalise toutefois que, même si les artistes étaient contraints de se plier à des conventions strictes, le système était suffisamment riche et flexible pour qu'ils puissent laisser libre cours à leur créativité et produire des œuvres uniques et originales.

⁴⁶ Donald ROBERTSON, « The Styles of Aztec Sculpture », dans E. Wyllys ANDREWS V (éd.), *Research and Reflections in Archaeology and History. Essays in Honor of Doris Stone*, New Orleans, Tulane University, 1986, p. 184.

⁴⁷ Eloise QUIÑONES KEBER, « The Codex Style : Which Codex ? Which Style ? », dans Henry B. NICHOLSON et Eloise QUIÑONES KEBER (éd.), *Mixteca-Puebla : Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, Culver City, Labyrinthos, 1994, p. 145.

⁴⁸ PASZTORY, *Aztec Art*, op. cit., p. 90.

« Chanter avec les Esprits Bien-heureux les louanges de Dieu »

Louis Le Quoynte, s.j. et ses *Airs spirituels nouveaux* (1696) *

Céline DRÈZE

Que tous chantent « avec les esprits bienheureux les louanges de Dieu »¹, tel est le plus cher souhait du compositeur jésuite Louis Le Quoynte (1652-1717). Et s'il offre aux fidèles ses *Airs spirituels nouveaux*, c'est précisément dans l'espoir de voir son vœu se réaliser.

La musique et la religion ont, de tous temps, entretenu des liens privilégiés. Et quel âge mieux que le baroque peut en témoigner ? Tantôt la musique portait le fidèle à une plus intense dévotion, tantôt l'Église se dressait contre la grivoiserie et la lasciveté des airs profanes, tantôt encore elle fustigeait les excès de certaines entreprises musicales liturgiques ou pastorales. S'échappant progressivement de l'extrême richesse polyphonique des œuvres franco-flamandes de la Renaissance, la musique baroque a évolué de l'horizontalité du contrepoint à la verticalité de l'harmonie, de la polyphonie à la monodie accompagnée, et partant, d'une intelligibilité du texte fortement contrariée au souhait d'une nette perception du message. Le Concile de Trente (1545-1563), même s'il n'a jamais consacré une étude particulière à la musique, a malgré tout abordé les questions musicales en traitant des problèmes liturgiques et, surtout, a suscité l'éclosion de débats post-conciliaires visant à établir des prescriptions locales en matière de musique². Les décrets tridentins relatifs à la

* J'adresse mes plus vifs remerciements à Marie-Anne Dachy (clavecin) et Pascale Oppliger (traverso) pour la lecture

¹ Louis LE QUOYNTE, *Airs spirituels nouveaux A 1.2.3. voix propres aussi pour les violons, les flutes, les hautbois, le clavessin et l'orgue en forme de duo et de trio (...) Œuvre second, Valenciennes*, Gabriel François Henry, 1696, préface, [p. 2].

² Sur les questions musicales au Concile de Trente : Philippe PICONE, « La question musicale au Concile de Trente », dans *Le Jardin de Musique*, t. v, 2008, 2, p. 49-59 ; Craig A. MONSON, « The Council of Trent revisited », dans *Journal of the American Musicological Society*, t. 55, 2002, 1, p. 1-37 ; Édith WEBER, *Le Concile de Trente et la musique*, Paris, Champion/Slatkine,

vie des réguliers n'abordent pas la question musicale qui est laissée à l'appréciation des supérieurs locaux³. La conséquence de cette décision fut l'adoption par les ordres réguliers d'attitudes multiples à l'égard du chant et de la musique⁴. Ainsi, dans ses *Constitutions* (1556), Ignace de Loyola, fondateur de la Compagnie de Jésus, adopte dès les premiers temps de l'ordre, des positions plutôt restrictives en matière de musique. Il estime que l'ordre a reçu une mission qui engage bon nombre d'exigences⁵. Ainsi, bien qu'étant lui-même amateur de musique⁶, le fondateur laisse à l'Église universelle la tâche de maintenir florissante la tradition musicale⁷. Cependant, au fil des décennies, conformément au principe déjà édicté dans les *Constitutions*, d'adaptation aux personnes, aux circonstances et aux lieux⁸, les ordonnances en la matière évolueront pour laisser progressivement à la musique une place de choix au sein de la Compagnie⁹. La plupart des nouvelles instructions en matière de musique précisent néanmoins que le recours à la musique ou au chant doit s'inscrire dans une démarche visant à une plus grande édification des fidèles ou à l'intensification de l'exercice spirituel¹⁰.

Dans l'article du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) consacré aux jésuites, Franck T. Kennedy définit quatre domaines investis par la Compagnie : 1. les services liturgiques et paraliturgiques dans les églises de l'ordre et les collèges ; 2. les productions dramatiques ; 3. les assemblées académiques et les discussions

1982 ; Karl Gustav FELLERER, « Church Music and the Council of Trent », dans *Musical Quarterly*, t. 39, 1953, 4, p. 576-594.

³ Le texte soumis en 1563 prescrivait pourtant le chant des offices par les réguliers eux-mêmes et condamnait les artifices de la polyphonie, voir Cr. A. MONSON, « The Council of Trent revisited », *op. cit.*, p. 20. Cette précision a été omise dans la version finale.

⁴ Fabien GUILLOUX, « Sans étendue de Voix, sans tons, & sans Chant. Les réguliers et l'abandon du plain chant : l'exemple capucin », dans *Le jardin de musique*, t. v, 2008, 2, p. 65.

⁵ MHSI, *Monumenta Ignatiana. Sancti Ignatii de Loyola Constitutiones Societatis Iesu*, Rome, Typis Pontificiae universitatis Gregorianae, 1938, vol. 3, p. 189.

⁶ MHSI, *Fontes narrativi de S. Ignatio de Loyola et de societatis Iesu initiis*. Vol. 2 : *Narrationes scriptae annis 1557-1574*, éd. Candido de DALMASES, Rome, 1951, p. 337. Voir aussi MHSI, *Fontes narrativi de S. Ignatio de Loyola et de Societatis Iesu initiis*. 1, *Narrationes scriptae ante annum 1557*, Rome, 1943 (*Monumenta historica soc. Iesu*, vol. 66), p. 636-637.

⁷ Heinrich HÜSCHEN, « Jesuiten », dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1958, t. VII, col. 20 ; MHSI, *Monumenta Ignatiana* (...), vol. 3, p. 189.

⁸ *Constitutions de la Compagnie*, part. II, chap. 2, n° 2A ; part. IV, chap. 4, n° 3B ; part. IV, chap. 5, n° 1 ; part. IV, chap. 6, n° 13K ; part. VIII, chap. 1, n° 8 ; part. IX, chap. 3, n° 8.

⁹ Pour un aperçu bibliographique, voir Céline DRÈZE, « Entre dévotion et combat. Le cantique spirituel chez les auteurs jésuites de la province gallo-belge », dans *Revue liégeoise de musicologie*, t. 27, 2010, p. 72, n. 14.

¹⁰ Voir, par exemple, le canon 137 de la première Congrégation générale (1558) qui stipule : « Est-il convenable d'enseigner la doctrine chrétienne en chantant, étant donné que l'expérience montre que les enfants sont davantage attirés par cette méthode et qu'il s'ensuit un plus grand fruit ? Telle fut la réponse : cela doit être confié au Préposé Général. Celui-ci décide que cela se fasse ainsi, pourvu qu'on tienne compte que cela soit pour une plus grande édification » (je traduis). Voir *Institutum Societatis Iesu*, Rome, Typis civilitatis catholicae, vol. 1, p. 171.

publiques ; 4. les congrégations mariales¹¹. Dans les provinces gallo- et flandrobélges, le chant de cantiques spirituels, qui constitue l'objet de cet article, s'inscrit dans plusieurs catégories. Il est en effet employé à trois reprises lors de la leçon de catéchisme – au début, au milieu et à la fin –, et il agrmente les missions menées par les pères, les réunions des congréganistes et les représentations théâtrales des collégiens. Ainsi, le cantique spirituel qui conjugue les vertus musicales et poétiques conquiert la majorité des espaces où s'impose l'œuvre jésuite. Dès la fin du XVI^e siècle, sous l'impulsion donnée par les réformes religieuses et la révolution humaniste, le cantique spirituel, dont l'ambition réside principalement dans la volonté de transmettre la doctrine chrétienne et de raviver la foi des fidèles, vit un renouveau. Issu d'une longue tradition, ce genre musico-littéraire va connaître un épanouissement sans pareil et susciter la production d'une multitude de recueils. Les jésuites des provinces gallo- et flandrobélges vont jouer un rôle considérable dans le développement et la diffusion du genre qui, par ses nombreuses vertus, cristallise les aspirations de la Compagnie. Le premier recueil dû à un père jésuite issu des provinces belges, le Père Bernard Bauhuis, paraît en 1609 à Bruges. Il s'agit du *Prieeel der gheestelijcke Melodie*. Cet ouvrage a connu six éditions qui s'échelonnent durant la première moitié du XVII^e siècle et donné l'impulsion à diverses autres publications qui, d'une manière ou d'une autre, s'inspirent, voire imitent l'ouvrage de 1609. Outre les publications flamandes, plusieurs recueils en français voient le jour, comme *Les Rossignols spirituels* (Valenciennes, 1616) du Père Guillaume Marc et *La Pieuse Alouette* (Valenciennes, 1619) du Père Antoine de la Cauchie. L'influence de l'œuvre du jésuite français Michel Coyssard sur cette production « belge » est indéniable. Le programme thématique et les procédés mis en œuvre dans sa *Paraphrase des Hymnes et Cantiques spirituelz pour chanter avecque la Doctrine chrestienne* (Lyon, 1592) et défendus ardemment dans son *Traicté du profit que toute Personne tire de chanter en la Doctrine Chrestienne* (Lyon, 1608) s'inscrivent en filigrane des diverses productions des jésuites « belges »¹². La plupart des recueils de cantiques spirituels édités dès le début du XVII^e siècle sont composés selon le procédé parodique. Les auteurs conçoivent de nouveaux textes pieux qu'ils « collent » sur des mélodies

¹¹ Franck T. KENNEDY, « Jesuit », dans Stanley SADIE (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, t. 13, p. 19-21.

¹² Sur Michel Coyssard, voir Gérard PAU, « De l'usage de la chanson spirituelle par les jésuites au temps de la Contre-Réforme », dans Jean-Michel VACCARO (éd.), *La Chanson à la Renaissance. Actes du XX^e Colloque d'études humanistes du Centre d'études supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours (Tours, 1977)*, Tours, Van de Velde, 1981, p. 15-34 ; ID., *Traicté du profit que toute personne tire de chanter en la doctrine chrestienne et ailleurs, les hymnes et odes spirituelles en langue vulgaire et du mal qu'apporteront les lascives et heretiques controvees par Satan. Facsimile de l'édition de Jean Pillehotte, Lyon, 1608, avec introduction et commentaire de Gérard PAU*, s.l., s.n. [1969] ; Denise LAUNAY, *La musique religieuse en France du concile de Trente à 1804*, Paris, Société française de musicologie, 1993, surtout p. 119-136 et *passim*. Sur les divers recueils jésuites de cantiques spirituels édités dans les deux anciennes provinces belges, voir Céline DREZE, « Entre dévotion et combat », *op. cit.* ; EAD., « Voie de transmission et sentier de dévotion. Les enjeux des cantiques spirituels de Guillaume de Pretere », dans Philippe MARTIN (éd.), *Religion et éducation du XVI^e siècle à nos jours. Sources et nouvelles approches méthodologiques*, Genève, Droz, 2010 [à paraître].

préexistantes et extraites, en grande partie, du répertoire profane. L'attrait exercé par les noms de compositeurs célèbres, le souvenir d'un plaisir musical à renouveler, mais aussi, et surtout, la volonté de combattre les chansons profanes par leur propre arme ont conduit à la prédominance de ce répertoire aux dépens de la création musicale originale qu'illustrent les *Airs spirituels nouveaux* du Père Louis Le Quoynte, édités à Valenciennes en 1696. Comme l'indique Thierry Favier en introduction du *Chant des muses chrétiennes* (2008), seule l'expression « cantique spirituel savant », par opposition à « cantique spirituel populaire » permet de comprendre les spécificités musicale, stylistique et éditoriale de chacun des deux répertoires. Il précise toutefois – et l'analyse des *Airs spirituels* de Le Quoynte le confirmera –, que la frontière entre « populaire » et « savant » est loin d'être précisément définie¹³.

Étudier les *Airs spirituels* de Le Quoynte invite, à la suite de David Crook, à appréhender un cinquième lieu d'investissement musical au sein de la Compagnie, celui de la récréation spirituelle ou du délassement de l'esprit¹⁴.

En 1575, une ordonnance de Mercurian, quatrième Général de la Compagnie, définit précisément les modalités de cette pratique musicale destinée au divertissement spirituel. Cette injonction promulguée à la suite de la troisième Congrégation générale s'adresse à tous les provinciaux (*Ad omnes provinciales*). Elle traite de « ces choses à observer en ce qui concerne les livres de musique, que les membres de la Société utilisent parfois pour la relaxation de l'esprit »¹⁵ (*Quae visa sunt observanda in libris Musices quibus aliquando Nostrii in Societate utuntur ad animi laxationem*). En substance, ce texte mentionne que, dans les collèges, il est permis de pratiquer la musique pour autant que les œuvres interprétées émanent de l'Église, qu'elles aient été approuvées par le supérieur et qu'elles ne soient pas produites par les protestants. Les livres de musique jugés indécents doivent, quant à eux, être brûlés. Enfin, personne ne peut acheter ou détenir des livres de musique qui n'ont pas encore été approuvés par le supérieur.

S'il subsiste des preuves de réponses apportées à cette ordonnance dans les collèges de Paris¹⁶ et de Munich¹⁷, je n'ai découvert aucun élément émanant des provinces gallo- et flandro-belges qui soit un écho aussi explicite au texte de 1575. De manière générale, les témoignages sont peu nombreux, qui déterminent, dans les provinces belges, les modalités d'exécution de la musique comme divertissement spirituel. Plusieurs écrits apportent néanmoins un éclairage sur la question. En 1586, le Père Olivier Manare, visiteur des provinces belges précise dans son rapport de visite : « Qu'on ne chante pas pendant la récréation qui a lieu après le repas, mais seulement

¹³ Thierry FAVIER, *Le chant des muses chrétiennes. Cantiques spirituels et dévotion en France (1685-1715)*, Paris, Société française de musicologie, 2008, p. 8-9.

¹⁴ David CROOK, « A Sixteenth-Century Catalog of Prohibited Music », dans *Journal of the American Musicological Society*, t. 62, 2009, 1, p. 10.

¹⁵ Rome, ARSI, Instit. 40, f. 54v.

¹⁶ David CROOK, « « A Certain Indulgence ». Music at the Jesuit College in Paris, 1575-1590 », dans John O'MALLEY, Gauvin Alexander BAILEY *et al.* (éd.), *The Jesuits II, Cultures, Sciences and the Arts*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2006, p. 454-478.

¹⁷ D. CROOK, « A Sixteenth-Century », *op. cit.*

quand c'est le jour de récréation hebdomadaire, et qu'on n'étudie pas (...) »¹⁸. Sans que le chant ou la musique soient systématiquement mentionnés, les textes insistent sur l'importance de la récréation et des vacances qui pouvaient avoir lieu dans une maison de campagne retirée où les élèves pouvaient s'adonner, entre autres, aux exercices physiques¹⁹. Le rapport de visite du Père Maggio pour les provinces françaises (1587-1589) consacre un chapitre à la récréation dans la maison de campagne d'Issy – *Circa recreationem Issiacam* – où se rendaient les élèves du collège de Clermont à Paris. Il précise que l'on peut chanter et jouer de la musique durant la journée pour autant que les limites de la décence religieuse soient respectées²⁰. Il poursuit en disant : « Les jours de congé où il ne sera pas possible d'aller à la maison de campagne, il sera permis de jouer et de chanter au collège (...) »²¹.

Une mention extraite du *Coutumier de la province gallo-belge (Consuetudines gallo-belgicae, 1640)* indique qu'en vacances, il est permis de chanter à domicile, mais jamais dans les bois, ni dans les champs²². En 1651, le texte de Florent Montmorency, *Legendam ad mensam ex ordinationibus provinciali[um]*, qui, avec le *Monita pro scholis* de 1666, nuance et complète l'*Instructio pro scholis* de 1647, à son tour, ne permet pas de chanter *in agris et sylvis*, pendant les vacances²³.

En outre, les inventaires des biens des collèges dressés par le Comité jésuitique au moment de la suppression de l'ordre (1773) font état, notamment pour le collège de Bruges et le séminaire de Mons, de chambres de récréation ou de jeux dans lesquelles on trouvait des jeux en bois, des jeux d'échecs ou des billards²⁴. La maison professe d'Anvers comptait une *Chambre de Musique* dans laquelle se trouvait une collection importante d'instruments de musique et de partitions²⁵.

Par ailleurs, on sait grâce aux règlements que certains établissements éditaient au XVIII^e siècle, que les élèves du collège anglais de Bruges, des collèges d'Arras, de Mons ou de Béthune pouvaient bénéficier de cours de musique dispensés par des

¹⁸ Anvers (Beveren), Archives de l'État, *Nederduitse Provincie van de Jezuieten* (= NPJ), 247, f. 5.

¹⁹ À propos du temps des vacances, voir Ferdinand CLAEYS-BOUUAERT, « Une visite canonique des Maisons de la Compagnie de Jésus (1603-1604). Rapport des visiteurs Olivier Manare et Léonard Lessius », dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, t. 7, 1927, p. 78 et 81-82 ; Charles VAN DE VORST, « Instructions pédagogiques de 1625 et 1647 pour les collèges de la Province Flandro-Belge », dans *Archivum Historicum Societatis Iesu*, t. 19, 1950, p. 193, 197-198 et 232-233 ; *Ratio studiorum. Plan raisonné des études dans la Compagnie de Jésus*, annoté et commenté par Marie-Madeleine COMPÈRE, Paris, Belin, 1997, p. 86-88 et 155.

²⁰ Cité dans Henry FOUQUERAY, *Histoire de la Compagnie de Jésus en France, des origines à la suppression (1528-1762)*, Paris, Picard, 1910-1925, t. II, p. 196.

²¹ *Ibid.*, p. 197.

²² Anderlecht, Archives de l'État, *Archives de la Province gallo-belge*, n° 5, p. 67.

²³ Anvers (Beveren), Archives de l'État, NPJ, 241, f. 3v [règle 54].

²⁴ Bruxelles, Archives Générales du Royaume (= AGR), *Comité jésuitique*, 23 (collège flamand de Bruges), f. 9 ; 29 (séminaire de Mons), p. 28.

²⁵ Bruxelles, AGR, *Comité jésuitique*, 14A, f. 698. Liste des instruments et livres de musique retrouvés : *Une grande partie de musique / deux petits Carillons / item deux petites basses / Item quatre Violons / Item plusieurs flutes et autres instru- / mens (...) Item Un registre des différentes pièces / de musique / Item un autre livre intitulé registre / de tous les solemnites qui se font / dans la maison professe en musique.*

maîtres extérieurs au collège qu'« on trouvera en ville, qui les viendront enseigner tous les jours au collège, et qui couteront d'autant moins, qu'ils viendront pour plusieurs »²⁶. Il en va de même au pensionnat d'Anvers dont le règlement précise que « les jours de classe la récréation dure depuis midi jusqu'à une heure. Pendant ce temps-là, ou après la classe ceux à qui Mrs les Parens donnent des Maîtres de danse ou de chant, prennent leçon »²⁷. Il convient de signaler qu'un bon siècle plus tôt, en 1586, le rapport de visite d'Olivier Manare précisait que les supérieurs ne pouvaient accepter qu'une personne qui est dépourvue de talents musicaux apprenne cet art²⁸.

Ces témoignages attestent d'une pratique musicale dans les établissements jésuites, qui semble avoir endossé la fonction de divertissement spirituel et partant, n'être pas seulement fonctionnelle, pédagogique et émotive, mais aussi source de plaisir ; la musique assumant en ce sens les finalités de la triade rhétorique – *docere, movere* et *delectare*. Dans son recueil de cantiques spirituels parodiques, *La Pieuse Alouette* (Valenciennes, 1619), le jésuite Antoine de la Cauchie reconnaît le plaisir que constitue, pour les fidèles, le chant qui est une récréation capable de soulager le labeur quotidien. Il ne souhaite donc pas les priver de ce divertissement, toutefois, il suggère vivement « qu'ils s'entretiennent de chansons, mais de chansons pieuses, spirituelles, & saintes »²⁹. Il importe donc que le plaisir produit par le chant soit au service de la seule louange de Dieu et qu'il élève l'âme du fidèle.

Se pose à présent la question du répertoire interprété. Les catalogues des bibliothèques de certains collèges des provinces gallo- et flandro-belges ainsi que les catalogues de vente dressés après la suppression de la Compagnie répertorient, aux côtés de traités de musique, quelques recueils de psaumes et de cantiques spirituels, et seulement deux pièces de musique ; dans le catalogue de vente du collège de Ruremonde³⁰ : *Pièces pour la Flute traversiere avec la basse-continue* de Michel de la Barre³¹ ; dans le catalogue de vente du collège d'Anvers³² : *Canzoni villanesche (...) a quattro voci* de Ghinolfo

²⁶ Bruxelles, Archives de la Province de Belgique méridionale et du Luxembourg (= BML), IX-2,1<22> Doc. 39, n° 2. Sont conservés dans les archives du convict d'Anvers, deux registres faisant état des dépenses de chaque pensionnaire pour les années 1631-1634 et 1634-1636. On y constate que certains élèves prenaient des leçons de musique, des cours de chant, de luth, etc. Des montants étaient également destinés à l'achat de cordes pour les instruments. Voir Anvers (Beveren), Archives de l'État, *Jezuïetenconvict te Antwerpen*, 3 (voir, entre autres, f. 8v, f. 11v, f. 36, f. 38v), 4.

²⁷ Bruxelles, Archives BML, IX-2,1<22> Doc. 39, n° 6, 6bis.

²⁸ Anvers (Beveren), Archives de l'État, *NPI*, 247, f. 5.

²⁹ Antoine DE LA CAUCHIE, *La Pieuse Alouette*, Valenciennes, Jean Vervliet, 1619, [p. 8-9]. Sur la notion de plaisir dans le répertoire du cantique spirituel parodique, voir Thierry FAVIER, « Plaisir musical et parodies spirituelles : les visages multiples de la réminiscence », dans Thierry FAVIER et Manuel COUVREUR (dir.), *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 115-127.

³⁰ *Catalogue des livres de la bibliotheque du College des ci-devant Jésuites de Ruremonde (...)*, Bruxelles, Chez François t'Serstevens, 1777, p. 53.

³¹ Michel DE LA BARRE, *Pièces pour la Flute traversiere*, Paris, Christophe Ballard, 1702. Edition non référencée dans le RISM.

³² *Catalogue de livres des bibliotheques De la Maison Professe, du Collège & du Couvent des ci-devant Jésuites d'Anvers (...)*, Louvain, De l'Imprimerie de J.P.G. Michel, 1779, p. 346.

Dattari³³. Il est évident que ces mentions ne constituent pas en soi le signe infaillible d'une exécution musicale, toutefois, combinées aux témoignages qui viennent d'être énoncés, elles participent à la compréhension du fait musical dans les établissements de l'Ordre. On s'étonne enfin de ne trouver dans ces catalogues aucune mention d'œuvres du jésuite Louis Le Quoynte.

Fils d'Antoine Le Quoynte, Louis est né à Ypres le 19 octobre 1652. Les informations concernant son enfance font défaut. Toutefois, les actes capitulaires de l'église d'Ypres indiquent que, le 8 octobre 1665, Louis Le Quoynte est admis en qualité de choral à la maîtrise de Saint-Martin, en même temps que Jacques Rohart³⁴. Le 30 septembre 1675, il entre dans la Compagnie de Jésus et effectue ses deux années de noviciat à Tournai. Le 1^{er} octobre 1677, il fait ses vœux simples. Après une année de juvénat à Lille, il enseigne durant trois années (figures, grammaire, syntaxe) au collège wallon de Saint-Omer. Dans ce collège, il commence ses études de théologie morale et est ordonné prêtre à Namur le 14 mars 1683. Il part ensuite au collège de Mons pour y enseigner la grammaire. Il y reste deux ans à l'exception de trois mois passés en maison de troisième probation à Armentières. Il est ensuite envoyé à Béthune où il est nommé coadjuteur spirituel le 15 août 1687. Cette même année, il quitte Béthune pour Maubeuge, puis part enseigner la grammaire et la syntaxe à Douai de 1688 à 1690. Il séjourne alors successivement à Tournai et à Huy pour s'installer ensuite trois ans à Valenciennes. La première année, il exerce la fonction de professeur de grammaire, la seconde, il dirige la sodalité des artisans et la troisième, il occupe la fonction de ministre³⁵. En 1696, il quitte Valenciennes pour le Séminaire de Mons et en 1697, il s'installe définitivement au collège wallon de Saint-Omer. Il meurt le 9 juin 1717.

Les *Catalogi personarum* qui recensent – généralement au début de chaque année scolaire, c'est-à-dire en octobre – les jésuites de chaque établissement et précisent les fonctions qu'ils exercent, retracent avec précision le parcours du Père Le Quoynte. La première charge musicale du père, celle d'*organista*, est mentionnée pour l'année 1679-1680 alors qu'il séjourne au collège wallon de Saint-Omer³⁶. Dès 1682 et jusqu'à sa mort, il assume, en sus de diverses autres tâches, celle de préfet de musique – *præfectus* ou *director musicæ*.

³³ Ghinolfo DATTARI, *Canzoni villanesche...a quattro voci*, Milano, Francesco Moscheni, 1564 [RISM D 1084].

³⁴ Edmond VANDER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, vol. 1, Bruxelles, C. Mucquart, 1867, p. 279. Une partie des archives de la cathédrale Saint-Martin a été incendiée durant la Première Guerre mondiale. La plupart des documents aujourd'hui conservés dans la cathédrale datent des XIX^e et XX^e siècles. À en croire l'inventaire réalisé en 1967, le document cité dans l'ouvrage d'Edmond Vander Straeten n'a pas résisté aux flammes ; voir Ypres, *Archives de la Cathédrale Saint-Martin*, inventaire consulté sur place. Les registres de comptes ne font aucune mention du passage de Louis Le Quoynte à la maîtrise de Saint-Martin ; voir Ypres, *Archives de la Cathédrale Saint-Martin*, 341-342 (1658-1669) ; 343-344 (1669-1671).

³⁵ Le ministre assiste le recteur. Il est le second dans le gouvernement de la maison, plus spécialement chargé de la santé et de la vie matérielle des personnes et de l'ensemble.

³⁶ Rome, ARSI, GB25I, f. 186v.

Dès 1690, les *Catalogi triennales* soulignent, au même titre que son caractère sanguin et colérique, ses talents de musicien, son aptitude à la composition et à la direction musicale³⁷. Enfin, le *Catalogi defunctorum* de la province gallo-belge et le *Coutumier de Saint-Omer* font brièvement état du talent de compositeur que le père « belge » mit au service de la liturgie³⁸.

Les premières occurrences de la charge de *praefectus musicæ* apparaissent dans les *Catalogi personarum* aux alentours de l'an 1630. Cela ne signifie toutefois pas qu'aucun jésuite n'ait été investi de cette mission auparavant. Les sources révèlent en effet qu'à Louvain, vers 1618, le Père Olivier Heyse (1590-1655) était préposé à la musique comme le précise son éloge mortuaire³⁹. Il est difficile de définir avec précision les attributions qui incombent au préfet de musique. À la différence du préfet des écoles ou du préfet de la bibliothèque, aucune ordonnance ne définit les modalités de cette charge. Dans le *Coutumier de la province gallo-belge* (version de 1641), les questions concernant le chant des vêpres sont traitées dans le paragraphe consacré au *praefectus templi*⁴⁰. En annexe à la seconde partie (*Consuetudines domus generales*), le texte cite le *Director musicæ*. Toutefois, même si cette occurrence atteste d'une certaine reconnaissance de la fonction, elle n'en révèle pas pour autant les attributions⁴¹.

Si les textes officiels restent fort discrets, trois types de sources permettent néanmoins de définir plus précisément les tâches qui incombent au préfet de musique : les catalogues de personnes, les registres de comptabilité et les éloges mortuaires.

Premièrement, le dépouillement des *Catalogi personarum* a mis en évidence, dans la majorité des collèges des deux provinces belges, la présence d'un préfet de musique, qui, outre sa fonction musicale, assume généralement d'autres tâches variées. Dans certains cas, trois préfets de musique sont actifs simultanément dans un même collège, dans d'autres, le préfet est secondé d'un adjoint – *socius praefectus musicæ*.

Deuxièmement, les registres de comptabilité des établissements jésuites font état, dans certains cas, de paiements au préfet de musique – nommé ou non – pour l'achat de cordes de violon, la réparation d'instruments divers ou la musique pour des fêtes exceptionnelles comme celles de saint Ignace ou de saint François Xavier.

³⁷ *Catalogus secundus* (1690) : [talent] *Ad confessionem et curam musicæ* (Rome, ARSI, GB16, f. 11) ; *Catalogus secundus* (1700) : [talent] *Musicus, in ea arte composuit* (Rome, ARSI, GB19, f. 179v) ; *Catalogus secundus* (1711) : [talent] *Ad musices componendum et dirigendam*, (Rome, ARSI, GB20, f. 133) ; *Catalogus secundus* (1714) : [talent] *Musicus Infirmus senex* (Rome, ARSI, GB20, f. 259v).

³⁸ *Catalogus defunctorum in Provincia gallo-belgica a 1a januarii 1717 ad 1am januarii 1720* : (...) *impiger in audiendis confessionibus et componendis musices operibus in dei et sanctorum laudem* (Rome, ARSI, GB29, f. 321) ; *Diarium Collegii Audomarensis S.I. 1565-1765* : (...) *Eddidt in Lucem varia opera musica ad officia Ecclesiastica utilia* (Vanves, Archives de la province de France, B15, f. 784).

³⁹ *Lovanii... musicam collapsam solers industria musicus ipse restituit*, cité dans Alfred PONCELET, *Histoire de la Compagnie de Jésus dans les Anciens Pays-Bas*, t. 2, Bruxelles, Maurice Lamertin, 1928, p. 361, n. 5.

⁴⁰ Heverlee, Archief van de Vlaamse jezuieten (= ABSE), 158 (*Consuetudines Provincia Gallo-Belgica Societatis Iesu Ad admodum R.P.N. Mutio Vitellescho, lecta, recognita & confirmata. Anno 1640*), [p. 62].

⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

Par exemple, le préfet de musique Carolus Lorthioir (1665-1712) du collège de Mons reçoit, en octobre 1703, la somme de 3,10 florins « pour cordes de violon »⁴² ; au collège de Bruxelles, M. Du Toit reçoit, en septembre 1730, 10,10 florins « voort' repareren van de instrumenten »⁴³. Dans d'autres cas, ces paiements sont destinés à des chantres extérieurs à la Compagnie. À Audenarde, par exemple, le collège sollicite la participation du « *Sanghmeester van Ste Walburghe* » pour la musique de certaines fêtes⁴⁴. Cette même année, le catalogue de personnes ne recense aucun préfet de musique dans ce collège, mais ce n'est pas toujours le cas. Quelquefois, un maître de chant extérieur est engagé par un établissement qui compte pourtant un préfet de musique parmi ses membres⁴⁵.

Troisièmement, il convient de considérer les éloges mortuaires, ces lettres envoyées à Rome par le recteur d'un établissement lors du décès d'un de ces membres. Ces écrits font état du parcours du défunt et peuvent mentionner, souvent brièvement, certains de ses talents. Mais des nombreux éloges mortuaires de jésuites ayant assumé la fonction de préfet de musique, rares sont ceux qui soulignent une aptitude particulière *ad musicam*⁴⁶ ou *ad docendum et dirigendum musicam*⁴⁷.

Au regard de ces quelques indices et sous réserve d'une définition officielle et précise de la fonction, on peut avancer que les charges assignées au préfet de musique devaient dépendre des compétences de celui-ci en matière de musique. Là où certains étaient davantage attachés à la gestion de l'activité musicale de l'établissement dans lequel ils séjournèrent, d'autres, comme Louis Le Quoynte, exploitaient leur talent artistique au service de leur fonction. Sans en définir officiellement les charges, les fréquentes mentions de préfets de musique dans les documents d'archives contribuent à reconnaître l'importance, voire la nécessité d'une telle fonction, et partant, à s'assurer de l'existence d'une activité musicale régulière dans les divers établissements.

Parmi les nombreux pères qui exercèrent la fonction de préfet de musique, Louis Le Quoynte fait figure d'exception, en ce qu'il est le seul jésuite actif en Gallo-Belgique dont les catalogues de personnes mentionnent, en plus de sa fonction de préfet de musique, celle d'organiste. Cette mention est par ailleurs la seule dans les catalogues à faire état d'une fonction d'instrumentiste⁴⁸. Le Père Le Quoynte est

⁴² Mons, Archives de l'État, *Collège des jésuites de Mons*, n° 8 (1703-1725), voir octobre 1703.

⁴³ Anderlecht, Archives de l'État, Collège de Bruxelles, 17, voir 31 septembre 1730.

⁴⁴ Courtrai, Archives de l'État, *Jezueiten te Oudenaerde*, n° 250 (dès février 1736).

⁴⁵ Mons, Archives de l'État, *Collège des jésuites de Mons*, n° 18. En 1736, le Sieur Pepin signe le reçu d'un paiement pour la musique. Cette même année, le catalogue des personnes mentionne la présence d'un préfet de musique, le père Franciscus Paris (Anderlecht, Archives de l'État, *Archives de la Province gallo-belge*, n° 1-3).

⁴⁶ Rome, ARSI, GB12, f. 257v : éloge mortuaire de Victor Flamen (1609-1675).

⁴⁷ Rome, ARSI, GB14, f. 7r : éloge mortuaire de Joannes Le Clercq (1609-1684).

⁴⁸ La fonction assignée au Père Guilelmus Hermans est celle de *organopœius* ou facteur d'orgues. Sur le Père G. Hermans, voir, entre autres, Thomas CULLEY, « Organari fiamminghi a S. Apollinare a Roma », dans *L'organo*, t. 5, 1964-1967, p. 13-224 ; Anna Maria FLUSCHE, « Willem Hermans, Organ Builder of the Society of Jesus », dans *Organ Yearbook*, t. 11, 1980, p. 5-30 ; Jean-Pierre FELIX, « Orgues et cloches de l'ancienne église des pères jésuites à Bruxelles », dans *Cahiers bruxellois. Revue d'histoire urbaine*, t. 32, 1991, p. 1-24 ; Ingrid M.

également un des rares compositeurs jésuites actifs dans les deux anciennes provinces belges dont une partie de la production nous soit parvenue. Des treize œuvres qui lui sont attribuées et qui furent éditées à Anvers, à Valenciennes et à Paris, seules quatre ont été conservées – celles-ci sont indiquées en gras dans le tableau ci-dessous (voir tableau 1). À l'inverse du Père Antoine Selosse, préfet de musique et, en 1685, *professor musicis [sic]* au collège anglais de Saint-Omer⁴⁹, il n'est nulle part fait mention, à l'égard du Père Le Quoynte, d'une quelconque charge d'enseignement de la musique.

Louis Le Quoynte s'est ainsi illustré dans divers genres musicaux en vogue comme le motet, la messe, le trio instrumental ou les cantiques spirituels « savants ». Ces œuvres n'ont chacune connu qu'une seule édition, à l'exception du *Bouquet de fleurs* qui fut édité chez J.-B.-C. Ballard en 1722 et dans une anthologie de 1728, aux côtés des *Airs* (1663) de Henry Dumont, des *Cantiques chantez devant le Roy* (1719) de Jean-Baptiste Moreau ou des deux livres d'*Airs spirituels* (1693, 1703) de Bénigne de Bacilly⁵⁰.

Les collèges des provinces gallo- et flandro-belges semblent avoir exploité le talent des compositeurs locaux et ainsi participé à leur promotion puisqu'en 1703, le collège de Mons commande une œuvre au Père Le Quoynte pour la somme de 6 fl⁵¹. Par ailleurs, le Père Joannes Baptista Immenraet du collège de Bruges est recensé parmi les souscripteurs des *Six sonates à quatre parties violino primo violino secundo Alto viola et Basso continuo qui peuvent être exécutées en Trios* (op. 4) (Bruxelles, 1747) de Henri-Jacques de Croes⁵², qui devient maître de musique de la Chapelle Royale dès 1749⁵³. Enfin, les pères des collèges de Bruges et de Gand souscrivent

H. EVERS, « De man die wedijverde met de donder. De Thornse orgelbouwer Willem Hermans (1601-1683) », dans P. J. UBACHS *et al.* (éd.), *Magister Artium Onderwijs, Kerk, Kunst in Limburg. Opstellen br. Sigismund Tatage aangeboden bij zijn zeventigste verjaardag*, Sittard, Stichting Charles Beltjens, 1992, p. 108-125.

⁴⁹ Je remercie chaleureusement le professeur Maurice Whitehead de m'avoir transmis cette information.

⁵⁰ Louis LE QUOYNTE, *Bouquet de fleurs, présenté aux âmes dévotes. Ce sont quatorze cantiques, sur différentes fleurs ; Mis en Musique avec la Basse-Continuë, Par le R. Père Louis Le Quoynte, De la Compagnie de Jésus*, Paris, Jean-Baptiste Christophe Ballard, 1722 [RISM L 2034] ; *Recueil d'airs spirituels, cantiques et noels de différents auteurs*, t. II, Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1728 [RISM, B.II, p. 316].

⁵¹ Mons, Archives de l'État, *Collège des jésuites de Mons*, n° 5 (mai 1703). Le document n'apporte aucune précision à propos de cette œuvre commandée.

⁵² En 1777, après la suppression de l'ordre, Henri-Jacques de Croes introduisit une demande pour obtenir les meilleurs instruments conservés au collège de Bruxelles, dans le but de remplacer les plus délabrés de la Chapelle. Il les obtint ainsi qu'un recueil de motets dont on ignore la composition. Cette même année, il sollicita la transposition à la Chapelle, d'une des deux fondations pour la musique qui avaient été établies en faveur des jésuites de Bruxelles, voir J.-P. FELIX, « Orgues et cloches de l'anciennes église », *op. cit.*, p. 11-12.

⁵³ Gilbert HUYBENS, « Karel Alexander van Lotharingen, muziekiefhebber en mecenas », dans Jozef MERTENS (éd.), « *Met desen crude est guet stoven...* ». *Biesense opstellen opgedragen aan Gilbert van Houtven, Alden Biesen*, Historische studiecentrum, 2006 (Bijdragen tot de geschiedenis van de Duitse Orde in de Balije Biesen, 8), p. 278-279.

Tableau 1. Liste des œuvres de Louis Le Quoynte ⁵⁴

Titres	Lieux et dates d'édition
<i>Psalmi breves et suaves pro omnibus omnino totius anni Vesperis, 1.2.3.4.5. vocibus, et 2. vel 3. vel 4. instrumentis concertati... Opus primum</i>	Antwerpiaë, apud Henricum Aertssens, 1691
Airs spirituels nouveaux A 1.2.3. voix propres aussi pour les violons, les flutes, les hautbois, le clavessin et l'orgue en forme de duo, et de trio Par le R.P. Louis Le Quoynte de la Compagnie de Jésus. Œuvre second	Valenciennes, Gabriel François Henry, 1696
<i>Pièces en trio pour flûte, violon et hautbois, composées a la manière italienne et a la maniere française</i>	Valenciennes, Gabriel François Henry, 1696
<i>Missae, litaniae, motetti et Tantum ergo</i>	Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1702
<i>Sonates à 2 violons, 1 haute-contre, une basse de violon et une basse continue, op 3a</i>	?
<i>Symphoniae 16. pro ecclesia supra diversos tonos cum 2. violonis. Opus quartum</i>	Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1703
<i>Missa brevis, motetta, Te Deum et litaniae, quinque vocibus, et quinque instrumentis. Opus quintum</i>	Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1704
Psalmi concertati A 1, 2, 3, 4, 5 voci con 4 o 5 istromenti, Opus sextum [RISM LL 2033 a]	Anvers, Henrico Aertssens, 1704
<i>Motetti ou Motetta sacra, voce sola sine instrumentis. Opus septimum</i>	Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1705
<i>Motetti à v. sola con tre instromenti, op. 9</i>	?
<i>Airs a 3 parties</i>	?
Compositione sacre de diversi excellenti autori moderni a une, due, très, è cinque voci, senza instromenti. Novamenti raccolti è dati in luce Da Padre Lodovico Le Quoynte della Compagnia di Gesu, opera ondecima [RISM, B/II, p. 143]	Anvers, Henrico Aertssens, 1708
Bouquet de fleurs, présenté aux âmes dévotes. Ce sont quatorze cantiques, sur différentes fleurs ; Mis en Musique avec la Basse-Continuë, Par le R. Père Louis Le Quoynte, De la Compagnie de Jésus [RISM L 2034]	Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722

⁵⁴ Aloys DE BACKER et Carlos SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Heverlee-Leuven, 1960 (édition anastatique de l'édition de 1890-1911), t. VI, col. 1356 ; José QUITIN, « Le Quoynte (Le Quoynte, Le Quoynt, Le Coincte), Louis », dans Sadie STANLEY (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 2001, vol. 14, p. 575 ; Géry DUMOULIN, « Le Quoynte Louis », dans Thierry LEVAUX (dir.), *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Bruxelles, Art in Belgium, 2004, p. 395-396.

– aux côtés des principaux maîtres de musique des églises de la région, de nobles et de bourgeois –, à l'édition des *Sex concentus sacri* (Bruxelles, entre 1751 et 1758) de Charles-Joseph van Helmont, maître de chapelle à Sainte-Gudule⁵⁵.

Cette collaboration entre les musiciens locaux et la Compagnie s'illustre également dans la dédicace des *Motteti ovvero madrigali a cinque voci* (Anvers, 1643) de Gilles Hayne (1590-1650) qui annonce avoir bénéficié des services d'un père de la Compagnie pour transformer le texte de ces madrigaux en motets⁵⁶. Andreas d'Ath (actif vers 1622-1630) compositeur et ancien élève des jésuites a, quant à lui, respectivement dédié ses deux livres de *Prolusiones musicae* (Douai, 1622, 1626) à saint Ignace et à saint François-Xavier⁵⁷.

Les *Airs spirituels nouveaux* ont été édités à Valenciennes en 1696 chez Gabriel-François Henry, membre de la célèbre famille d'imprimeurs, qui a collaboré avec le collège jésuite de la ville pour l'édition d'autres écrits. Même si elle ne dut pas connaître un succès éclatant, cette unique édition semble avoir suscité un certain intérêt puisqu'elle figure dans le catalogue de deux grands imprimeurs qui dominent le marché à cette époque⁵⁸. Chez Étienne Roger à Amsterdam, elle est citée parmi les œuvres « dont il a nombre, mais qui ne sont pas de son impression » et chez Ballard à Paris, elle figure, vers 1700, dans la bibliothèque de l'illustre famille⁵⁹. Deux exemplaires subsistent aujourd'hui. L'un est conservé à la bibliothèque de théologie de la Katholieke Universiteit Leuven et le second se trouve à la Bibliothèque municipale de Valenciennes⁶⁰. Il faut toutefois souligner qu'à l'instar des *Compositione sacre*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 281 ; Robert WANGERMÉE, *Les Maîtres de chant des XVII^e et XVIII^e siècles à la collégiale des SS. Michel et Gudule à Bruxelles*, Bruxelles, Palais des Académies, 1950 (Mémoire de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts), p. 145

⁵⁶ Émilie CORSWAREM, *De la ville à l'église : musique et musiciens à Liège sous Ernest et Ferdinand de Bavière (1581-1650)*, thèse de doctorat, Université de Liège, 2008, p. 378.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 379 et EAD., « Les jésuites et la musique à Liège ou l'exemple d'une intégration urbaine au XVII^e siècle », dans *Revue liégeoise de musicologie*, t. 27, 2010, p. 49-53.

⁵⁸ Rudolph RASCH, « Brossard, Ballard et Roger », dans Jean DURON (éd.), *Sébastien de Brossard musicien. Actes du colloque Sébastien de Brossard, Royaumont et Versailles, juin 1995*, Paris / Versailles, Klincksieck / Centre de Musique Baroque de Versailles, 1998 ; Laurent GUILLO, « Notes et documents. La bibliothèque de musique des Ballard d'après l'inventaire de 1750 et les notes de Sébastien de Brossard », dans *Revue de musicologie*, t. 90, 2004, 2, p. 291-292.

⁵⁹ Élisabeth LEBEAU, « Les éditions musicales des anciens Pays-Bas de la Bibliothèque Ballard à Paris vers 1700 », dans *Revue belge de musicologie*, t. 9, 1955, 1-2, p. 32-36 ; Laurent GUILLO, « Notes et documents. La bibliothèque de musique des Ballard », *op. cit.* ; ID., « Notes et documents. La bibliothèque de musique des Ballard d'après l'inventaire de 1750 et les notes de Sébastien de Brossard (Seconde partie) », dans *Revue de musicologie*, t. 92, 2005, 1, p. 195-232.

⁶⁰ Une note dactylographiée et barrée au crayon mentionne sur l'exemplaire de Valenciennes : « Aucun bibliophile, même A. Dinaux, n'a connu cet ouvrage, dont l'exemplaire probablement unique qui figure ici a été sauvé de l'épicier ». Ce commentaire a pu être rédigé à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle

(1708), ce recueil est considéré comme perdu dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) ainsi que dans divers autres ouvrages récents⁶¹.

L'édition de ce recueil au format *in-quarto* oblong est, malgré quelques imperfections d'ordre typographique⁶², d'une assez bonne qualité. Le seul élément qui différencie les deux exemplaires conservés est la présence, dans l'exemplaire de Louvain, de trois passages corrigés. Dans les deux premiers cas, c'est le texte qui est modifié (« L'enfant qui naît est » au lieu de « Ses mains, ses pieds sont » ; « détresse » au lieu de « tristesse »⁶³), dans le dernier cas, une note de fin de phrase (*mi*) est remplacée par une autre (*sol*)⁶⁴. Ces indications dénotent bien évidemment une appropriation et un usage actif du recueil sans permettre pour autant de situer cet usage dans le temps.

Le recueil compte quarante et un cantiques, dont trente-trois pour voix seule et basse chiffrée, sept pour trois voix et basse chiffrée et un seul pour deux voix et basse chiffrée (voir la table des matières en annexe). Le titre l'indique, l'interprétation de ces airs est laissée à l'appréciation des musiciens qui choisiront la combinaison vocale et/ou instrumentale qui correspondra le mieux à leurs attentes et à l'effectif dont ils disposent. La ou les partie(s) de dessus (écrites en clé de *sol*₂ ou en clé d'*ut*₁) peuvent être interprétée(s), comme nous l'enseigne le titre, par la voix, le violon, la flûte ou le hautbois, alors que la partie de basse (écrite principalement en clé de *fa*₄, à l'exception de six trios écrits en clé d'*ut*₃ et d'un seul écrit en clé d'*ut*₄) est dédiée au clavecin, à l'orgue ou simplement à la voix de basse. Certains airs s'ouvrent par une introduction confiée au luth⁶⁵. Les musiciens qui interprétaient ces passages devaient vraisemblablement ajouter l'harmonie à la ligne mélodique notée, non chiffrée et la plupart du temps, ornée – du moins le faisaient-ils pour amener l'entrée du chanteur. Dans les trios et duos, la partie de basse chiffrée, quand elle est notée – parfois, le chiffrage est simplement ajouté à la voix de basse –, est identique à la voix de basse. Ces diverses possibilités d'interprétation mises en lumière au titre et dans l'air *Trio pour l'Assomption de la B. Vierge* noté « pour une voix ou Instrument »⁶⁶ témoignent du souhait du compositeur de susciter l'intérêt du plus grand nombre. La variété des publics était certes une réalité à ne pas négliger dans l'exercice de composition. Ainsi, pour éviter que la complexité d'une musique soit un frein à la diffusion d'une œuvre,

⁶¹ J. QUITIN, « Le Quointe (Le Quoynte, Le Quoint, Le Coincte), Louis », *op. cit.*, p. 575 ; G. DUMOULIN, « Le Quointe (Le Coincte, Le Quoint, Le Quoynte) Louis », *op. cit.* ; Th. FAVIER, *Le chant des muses chrétiennes*, *op. cit.*, p. 152, n. 55.

⁶² Dans le cantique *Noël rustique*, on trouve une clé de *fa*₅ à la place d'une clé de *fa*₄, voir LOUIS LE QUOYNTE, *Airs spirituels nouveaux*, *op. cit.*, p. 10. Dans l'ensemble du recueil, la continuité des lignes de la portée est souvent contrariée, mais cela n'empêche pas pour autant la lecture.

⁶³ *Ibid.*, p. 11 et 15.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 16 (*Du Sepulcre de Jesus*), 44 (*De Saint François de Borgia*), 46 (*Du Bien-heureux Louÿs de Gonzague*), 48 (*Du Bien-heureux Stanislas Kostka*) et 54 (*De la solitude* ; cette introduction au luth compte seulement trois notes).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 70-71.

il convenait de proposer des airs qui puissent, en partie pour le moins, être interprétés par une majorité de personnes, quelles que soient leurs compétences musicales⁶⁷.

Sur le plan du style, les *Airs* de Le Quoynte sont d'ailleurs relativement simples. L'homosyllabisme et l'homorythmie des voix rarement contrariés confèrent aux airs dont l'ambitus moyen se situe entre l'intervalle de 7^e et de 10^e, une facilité d'exécution, d'interprétation et de mémorisation. Les mélodies de Le Quoynte tombent facilement dans l'oreille et conservent une allure assez populaire. Cette tendance est confirmée par la présence, en début de recueil, de nombreux *noëls* aux caractères *Joyeux*, *Tendre*, *Affectueux* ou encore *Guerrier*.

Sur le plan de la forme, ces airs sont brefs et la majorité d'entre eux s'articule autour du même schéma de base A:||:B:|| qui est la structure communément employée dans de nombreux recueils d'airs français.

En ce qui concerne la notation, les seuls éléments à souligner sont, dans le domaine de l'ornementation, les indications de tremblements « *t* » notés au-dessus de certaines notes et, dans le domaine de l'interprétation, la précision du chiffrage de la basse et l'indication « *écho* » dans l'air *De l'amour de Dieu*, qui suppose la répétition du passage concerné « aimez aimez un Dieu » dans un style qui imite l'effet de l'écho⁶⁸.

Il faut aussi mentionner quelques figuralismes qui sont, pour le moins, assez communs. L'air intitulé *Du sépulcre de Jésus* débute par des intervalles descendants qui accentuent le désespoir contenu dans les injonctions *Helas* ou *Pleurez*. On trouve par ailleurs dans cet air le seul mélisme que contienne le recueil ; rien d'étonnant à ce qu'il soutienne le mot *pleures*⁶⁹. En revanche, le prélude confié au luth et à la basse continue concède à l'air une allure joyeuse qui correspond mal à la thématique de la pièce dont les premiers mots du second vers sont : « Pleurez, pleurez pleurez Soleil & Lune, Cachez vous, prenez part, à la douleur commune ». Néanmoins, dans l'air *De la Passion de Jesus*, Le Quoynte a recours au chromatisme pour illustrer l'atmosphère torturée qu'un tel sujet suppose⁷⁰.

À la lecture des textes, une première organisation respectant la chronologie du temps liturgique se dégage de l'agencement des pièces. Après les airs consacrés à l'Avent, viennent les noëls, les chants de l'Épiphanie puis les chants pascals (Passion et Résurrection). S'intercalent alors plusieurs airs propices à la réflexion sur divers sujets tels que la solitude, l'amour de Dieu, le paradis, le purgatoire ou l'enfer. Enfin, arrivent les cantiques consacrés à la Vierge et à la vie de saints chers à la Compagnie de Jésus – ces air consacrés aux saints ne suivent pas le calendrier liturgique. Cinq des sept trios reprennent le texte des noëls proposés en début de recueil agrémentés d'une nouvelle mélodie. Et dans le duo final – *Conclusion du livre* –, l'auteur formule l'espoir d'un jour rejoindre les anges célestes pour chanter avec eux les louanges du Seigneur : « Aurons-nous un jour le bonheur, Avec les Saints, avec les Anges, Dans votre palais, O Seigneur, de faire éclater vos louanges ? Nous les chanterons

⁶⁷ Th. FAVIER, *Le chant des muses chrétiennes*, op. cit., p. 184.

⁶⁸ Louis LE QUOYNTE, *Airs spirituels nouveaux*, op. cit., p. 23.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 14-15.

toujours, Si nos airs durant notre vie, N'ont d'autre but que les Amours et de Jesus & de Marie »⁷¹.

Cet agencement confère à l'ouvrage un caractère didactique dont témoigne également l'autre recueil de cantiques spirituels du Père Le Quoynte, qui soit conservé, *Bouquet de fleurs, présenté aux âmes dévotes*⁷² (Paris, 1722). Le Père Le Quoynte consacre un cantique à chacune des quatorze fleurs et leur associe une vertu dont l'homme gagnerait à s'inspirer s'il voulait mener une vie conforme aux principes chrétiens. Le tournesol, par exemple, symbolise la conformité parfaite à Dieu⁷³ quand le jasmin enseigne la douceur⁷⁴ et la violette, l'humilité⁷⁵.

Dans ces deux recueils, les textes sont simples, brefs, à l'allure quelquefois moralisatrice. En témoigne ce cantique extrait des *Airs spirituels nouveaux*, intitulé *Conversion de l'Ame à Jesus*⁷⁶ :

Je le sçais, le monde est un perfide,
Trop longtêms il m'a servi de guide ;
Je renonce à jamais
A ses plus doux attraits.
Il promet, il caresse, il cageole,
Il dit que ses plaisirs rendront le cœur content,
L'imposteur, s'il gardoit sa parole,
Les cœurs qui sont à lui ne gemiroient pas tant.

J'ay brisé ses malheureuses chaines,
Qui m'ont fait gemir sous mille peines ;
Je ne veux jamais plus
Que l'amour de Jesus.
Cét époux, fidele en sa promesse,
Produit dans mon esprit un tres constant bonheur ;
Je connois, sans trouble & sans tristesse,
Qu'il est seul en effet le centre de mon cœur.

Cette sensibilité pédagogique perceptible, Louis Le Quoynte a pu la développer dans l'accomplissement de ses fonctions de professeur, de catéchiste ou de directeur de sodalité. Dans la courte préface de son recueil d'airs spirituels, l'auteur semble d'ailleurs particulièrement attentif au sort de la jeunesse et déplore la propension de celle-ci à courir « avec une espece de fureur après le doux poison »⁷⁷ que constituent les chansons profanes. Il s'inquiète ainsi des dégâts que peuvent causer ces obscénités dans l'âme et le corps de ces jeunes enfants.

À l'heure actuelle, aucune preuve ne peut être apportée qui attesterait de l'emploi des *Airs spirituels* par un public bien défini. Néanmoins, la sensibilité de l'auteur

⁷¹ *Ibid.*, p. 79.

⁷² Louis LE QUOYNTE, *Bouquet de fleurs*, *op. cit.*

⁷³ *Ibid.*, p. 12-13.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 18-19.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 22-23.

⁷⁶ Louis LE QUOYNTE, *Airs spirituels nouveaux*, *op. cit.*, p. 24-25.

⁷⁷ *Ibid.*, [p. 2].

au sort de la jeunesse laisse supposer que ses airs ont pu être interprétés notamment au collège, dans la *Chambre de musique*, les jours de récréations ou durant les vacances à la campagne. La simplicité de la musique et la variété des combinaisons instrumentales/vocales possibles corroborent cette hypothèse.

La précieuse préface aux *Airs* nous renseigne sur les intentions du compositeur et nous apprend tout d'abord l'existence d'un premier livre d'airs dont on a aujourd'hui perdu toute trace⁷⁸, mais qui figure dans le catalogue d'Étienne Roger, à l'instar d'un troisième livre d'airs qui semble également être tombé dans l'oubli. Dans ce second *opus*, le compositeur sollicite la bienveillance et la protection de la Vierge Marie. Il s'explique sur son choix : « Vous avés composé ce beau Cantique, qui a fait l'admiration de tous les siecles, & qui doit servir de modele à tous les hommes pour les exciter à glorifier Dieu dans leurs Airs »⁷⁹.

Le jésuite se livre ensuite à un double constat. Premièrement, il regrette que le modèle offert par la Vierge, le *Magnificat*, soit peu suivi dans ce siècle qu'il qualifie de *dépravé*. Sans qu'il l'évoque explicitement, l'auteur veut sans doute tout autant se plaindre de la corruption des mœurs que du manque de productions musicales semblables à celles qu'il propose dans son recueil. En réalité, quantité de recueils de cantiques spirituels « savants » existaient à cette époque, mais Le Quoynte aurait avant tout cherché à rejoindre les propos du jésuite Jean Crasset (1618-1692) qui, en préface de ses *Cantiques spirituels* (1685), reprenait la plainte émise treize ans plus tôt par Bénigne de Bacilly en prélude à ses propres airs : « Et lorsqu'on leur represente l'injure qu'ils font à Dieu, le scandale qu'ils donnent au prochain, & le dommage qu'ils apportent à leurs ames, en chantant ces airs profanes ; ils répondent qu'ils n'en ont point d'autres, & que s'ils en avoient de devotion, ils en chanteroient avec plaisir »⁸⁰. Deuxièmement, Le Quoynte est forcé de constater le succès que remportent les chansons mondaines : « on n'entend par tout chanter que des Amours profanes », et il émet le souhait que ses *Airs spirituels* puissent contribuer à leur bannissement. Certains airs relaient d'ailleurs le vœu de l'auteur, comme le *Noel ioyeux* qui enjoint les bergers d'abandonner leurs airs profanes pour aller à la crèche et ne plus chanter dorénavant que, précise-t-il, des « airs nouveaux » établissant dès lors un lien direct avec le titre de son recueil⁸¹.

Ainsi, la parenté de l'œuvre de Le Quoynte avec la multitude de recueils d'airs spirituels dits « savants » édités en France dès le troisième tiers du XVII^e siècle est indéniable d'un point de vue stylistique et éditorial. Par ailleurs, l'intention du recueil annoncée en préface et le message véhiculé par les textes rapproche à nouveau les *Airs* du Père Le Quoynte des *Cantiques spirituels* du Père jésuite Jean Crasset, édités

⁷⁸ Il ne s'agit sans doute pas de la première œuvre recensée (*Psalmi breves et suaves*, Anvers, 1691, voir tableau 1), mais plutôt d'un premier livre d'airs spirituels tel que celui mentionné dans le catalogue d'Étienne Roger.

⁷⁹ Louis LE QUOYNTE, *Airs spirituels nouveaux*, op. cit., [p. 2].

⁸⁰ Cantiques spirituels Du R.P.J. Crasset, de la Compagnie de JESUS. Mis en Musique à deux & à trois Parties, avec la Basse Continuë. Par M. Champenois, Maistre de la Musique de l'Église Royale de Saint Loüis, Paris, Chez l'Auteur (...) Et Chez Estienne Michallet (...), M.D.C.XXX.V. (1685), préface, [p. 5].

⁸¹ Louis LE QUOYNTE, *Airs spirituels nouveaux*, op. cit., p. 4.

à Paris en 1685, qui propose, en préface, un *Usage et utilité des cantiques spirituels*. Les idées défendues dans cette préface et la composition du recueil l'inscrivent dans la lignée de l'œuvre du Père Michel Coyssard. En effet, le Père Crasset y rappelle les positions prises en matière de chant par les Pères de l'Église et fustige le chant profane qu'il qualifie d'œuvre de Satan et qui, il doit bien l'admettre, est malheureusement au goût de bon nombre de catholiques. Il insiste également sur l'efficacité du cantique spirituel pour combattre les entreprises protestantes et les chansons mondaines, se conformant dès lors, sans y faire directement référence, aux arguments avancés par Michel Coyssard, au début du siècle, dans son *Traicté du profit que toute Personne tire de chanter en la Doctrine Chrestienne* (Lyon, 1608).

Il convient de rappeler que les diverses fonctions (professeur, directeur de sodalité, catéchiste) assumées tant par Jean Crasset que par Louis Le Quoynte, en plus de leurs occupations musicales, ont ancré leur action dans la relation directe avec les fidèles. Ils ont tous deux été confrontés aux réalités de terrain et cette expérience a immanquablement marqué leurs productions de son empreinte – il en va d'ailleurs de même pour l'ensemble de l'œuvre apostolique jésuite. Parallèlement, la formation qu'ils ont reçue et l'ouverture au monde dont a fait preuve la Compagnie ont confronté les pères aux domaines des lettres, des sciences et des arts. Ces deux dimensions doivent, à mon sens, être appréhendées pour envisager les *Airs spirituels* de Louis Le Quoynte, qui semblent constituer un compromis entre le « populaire » et le « savant », et entre le projet missionnaire défini originellement par la Compagnie et l'entreprise du divertissement dévot. Par ailleurs, contrairement à Jean Crasset qui a fait appel à Monsieur Champenois pour mettre ses textes en musique et apporter ainsi à ces écrits « populaires », une allure « savante », Louis Le Quoynte s'est seul risqué à conjuguer les deux pôles qui, dans la longue tradition du cantique spirituel, ne peuvent finalement s'appréhender l'un sans l'autre.

Sous l'impulsion de Michel Coyssard, l'œuvre du Père Le Quoynte, associée aux *Cantiques* de Jean Crasset, a contribué à l'élaboration d'une tradition jésuite du cantique spirituel qui sous ses diverses formes – cantiques spirituels parodiques et originaux – a tenté de répondre à trois aspirations qui ont orienté l'œuvre de la Compagnie : une transmission performante du message chrétien, une nécessité de toucher le plus grand nombre et un souhait de porter le fidèle à la dévotion, soit, de contribuer à l'approfondissement de la foi.

Plus largement, ces œuvres constituent un précieux témoin de la relation intime qui se joue entre musique et religion à une époque où les préceptes tridentins mettaient l'accent sur l'énonciation et cherchaient à revaloriser l'activité pastorale, messagère de la « parole première » – celle du Christ et des Prophètes⁸². Cette énonciation jouait par ailleurs le rôle de régulateur des émotions et des passions, nécessaire dans le domaine du divertissement dévot, soumis à un contrôle plus lâche, du moins dans sa pratique domestique⁸³. Par ses composantes stylistiques (homorythmie, homosyllabisme rarement contrariés) et formelles (formes brèves, cycliques), la musique de nombreux

⁸² Jean-Yves HAMELINE, « Communauté vocale, traditions et pastorale tridentine : le modèle borroméen », dans *Le Jardin de Musique*, t. v, 2008, 2, p. 39-40.

⁸³ Th. FAVIER, *Le chant des muses chrétiennes*, op. cit., p. 223.

cantiques spirituels a contribué à renforcer ce contrôle des mouvements du cœur et à maintenir l'attention portée au texte.

Compositeur, organiste et père jésuite, figure singulière dans le paysage musical « belge », Louis Le Quoynte a tenté d'unir dans son geste créateur les préceptes de son ordre aux réalités culturelles et sociales de son temps. Puisse-t-il chanter aujourd'hui « avec les Esprits Bien-heureux les loüanges de Dieu »⁸⁴.

⁸⁴ Louis LE QUOYNTE, *Airs spirituels nouveaux*, *op. cit.*, [p. 2].

Annexe. Table des Airs spirituels A 1.2.3. voix. Propres aussi pour les violons, les flutes, les hautbois, le clavessin et l'orgue en forme de duo, et de trio, Œuvre second de Louis LE QUOYNTE, s.j. (Valenciennes, 1696), [p. 80].

À UNE VOIX					
Dieu Clément	Soupirs pendant l'Avent	Grand Saint	De Saint Ignace		
Sortez Bergers	Noel Ioieux	Les Croix avoient	De Saint François Xavier		
Bergers hâtez le pas	Noel Devot	Est-ce là dit François	De Saint François de Borgia		
Quelle clarté	Noel Tendre	Borne icy	Du B. Louis de Gonzague		
En ce beau jour	Noel Affectueux	Terre tu dois	Du B. Stanislas Kostka		
Dans ce voisinage	Noel Rustique	Depuis qu'un Seraphin	De Sainte Therese		
L'étable est un champ de bataille	Noel Guerrier	Montez Ursule	De Sainte Ursule ou autre v. & m.		
Levont les yeux	De l'Etoile des trois Rois	J'aime la solitude	De la solitude intérieure		
De JESUS l'horrible supplice	De la Passion de N. Seigneur	La douleur	Sentimens d'une Ame pieuse		
Helas voicy la Sepulture	Du Sepulchre de JESUS	Deux Amours	Sur le choix de deux Amours		
JESUS brillant	De la Resurrection du Sauveur	Qui pourroit exprimer	D'une Ame au Purgatoire		
Ah quel bonheur !	Du paradis	Ah quel tourment	Rage d'un Damné		
L'Amour divin	De l'Amour de Dieu	A 3 VOIX			
Je le sçais	Conversion de l'Ame à JESUS	Sortez Bergers	Trio pour le Noel		
Ah que le monde	Consecration au service de Dieu	Mon cher Ange	Trio de l'Ange Gardien		
		Ah que le monde	Trio de la consecration au service de Dieu		
Non, non ne restez plus	De la Presentation de la Ste V.	Ha dit MARIE	Trio pour l'Assomption de la v.m.		
Vive MARIE	De la Mere de JESUS	Dans ce voisinage	Trio pour le Noel		
Ah quel funeste objet	La Vierge au pied de la Croix	Vive MARIE	Trio pour le Reine des Cieux		
Helas disoit MARIE	De la mort de la Sainte Vierge	Bergers hâtez le pas	Trio pour le Noel		
Chaste Epoux	De Saint Joseph	A 2 VOIX			
Mon cher Ange	De l'Ange Gardien	Aurons nous	Conclusion du Livre		

Les excès d'une dévotion mal réglée L'utilisation des images religieuses et leur culte selon L. A. Muratori ¹

Jean-Marie SANSTERRE

En décembre 1563, le concile de Trente promulguait un décret à propos notamment des « saintes images »² qui, pour l'Église catholique, fut – et est encore³ – la référence

¹ Cette contribution s'inscrit dans un programme de recherches qui me conduit à dépasser – sans l'abandonner pour autant – le Moyen Âge auquel a été consacré l'essentiel de mes travaux jusqu'à présent. Le programme est esquissé dans une communication à paraître : Jean-Marie SANSTERRE, « Unicité du prototype et individualité de l'image : la Vierge et ses effigies miraculeuses, approche diachronique d'une croyance entre évidence, rejet et ambiguïté », dans Ralph DEKONINCK, Thierry LENAIN et Jean-Marie SANSTERRE (éd.), *Image et prototype. Actes du Colloque international, Université libre de Bruxelles, 7-9 octobre 2010*. Je remercie chaleureusement Alain Dierkens, Sylvie Peperstraete et Cécile Vanderpelen d'avoir accueilli avec sympathie mon souhait de présenter les vues de L. A. Muratori dans le volume qu'ils dirigent. En raison du caractère pluridisciplinaire de ce volume, je traduis les citations italiennes et latines sans pouvoir reprendre l'original par manque de place ; en outre, je modernise l'orthographe et la ponctuation des citations des textes français.

² Session XXV (3-4 décembre 1563), *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et [de] sacris imaginibus*, dans *Conciliorum oecumenicorum generaliumque decreta*, editio critica, III : *The Oecumenical Councils of the Roman Catholic Church from Trent to Vatican II (1545-1965)*, éd. Klaus GANZER, Giuseppe ALBERIGO et Alberto MELLONI, Turnhout, Brepols, 2010 (Corpus Christianorum), p. 149-151. Traduction française : Daniele MENOZZI, *Les images. L'Église et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991 (Textes en mains), p. 190-192.

³ Il est cité notamment dans un important document : CONGRÉGATION POUR LE CULTES DIVIN ET LA DISCIPLINE DES SACREMENTS, *Directoire sur la piété populaire et la liturgie. Principes et orientations* [Cité du Vatican, décembre 2001], Paris, Bayard/Fleurus-Mame/Cerf, 2003, § 241, p. 197 (les nos 238-244, p. 195-199, concernent les « saintes images »). Le *Directoire* se trouve en ligne, en plusieurs langues, sur le site de Saint-Siège. On préférera l'édition imprimée qui est pourvue de notes.

par excellence en la matière. Invoquant de façon explicite l'autorité du concile anti-
 iconoclaste de Nicée II (787)⁴, le décret tridentin réaffirmait un point essentiel : les
 images n'ont pas en elles quelque chose de divin ou un pouvoir qui justifieraient leur
 culte, mais l'honneur qu'on leur rend se rapporte au prototype. Il soulignait aussi
 que les évêques et les prêtres devaient instruire les fidèles de leur usage légitime et
 extirper les abus, qu'il s'agisse de superstitions, d'erreurs doctrinales ou d'atteintes
 à la décence. Cela ne signifie pas que les croyances et les pratiques s'alignèrent
 depuis lors sur la norme ainsi définitive. Plus d'un siècle après, en 1685, le protestant
 Pierre Jurieu eut beau jeu d'observer avec une ironie mordante, mais non sans raison,
 que malgré le décret beaucoup de catholiques continuaient à attribuer un pouvoir à
 certaines images qu'ils préféraient dès lors à d'autres, ce qui confirmait à ses yeux les
 vues protestantes sur l'idolâtrie catholique⁵. Il reconnaissait pourtant que ce n'était
 pas le cas de tous :

Les plus raisonnables de l'Église romaine se tuent à nous dire que leurs images
 n'ont rien de divin, que ce ne sont que des représentations simples dans lesquelles on
 honore les saints⁶.

Mais cela ne changeait rien à leur vénération :

Messieurs les modérés du Papisme moderne n'empêchent pas que l'Espagne,
 l'Italie et même la France ne soient pleines de faux dévots qui sont toujours aux pieds
 des images, qui en portent sur eux et dans leurs heures, et qui les baisent dévotement⁷.

Quelques années auparavant, une polémique, connue de Jurieu⁸, relative à un
 petit livret paru à Gand en 1673 avait révélé l'existence de vives tensions au sein
 même du monde catholique. Publiés anonymement, les « Avis salutaires (*Monita
 salutaria*) de la Vierge à ses dévots indiscrets » avaient pour auteur un pieux et savant
 avocat allemand, Adam Widenfeld, qu'on soupçonna à tort de jansénisme⁹. Il appelait

⁴ La décision de Nicée II est traduite en français, avec en regard le texte grec et l'ancienne
 traduction latine, par Marie-France AUZÉPY, « *Horos* du Concile Nicée II », dans François
 BOESPLUG et Nicolas LOSSKY (éd.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris,
 Cerf, 1987, p. 31-35. Comme l'observe Olivier BAULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie
 du visuel au Moyen âge, V^e-XVII^e siècle*, Paris, Seuil, 2008 (Des travaux), p. 436, « l'Occident,
 qui avait reçu les textes de Nicée II par bribes, et qui venait d'en publier les Actes, *les reprenait
 pour norme* [souligné par l'auteur] ».

⁵ Pierre JURIEU, *Préjugés légitimes contre le Papisme*, Amsterdam, Henry Desbordes, 1685
 (numérisé par Google [tenir compte de l'ancienne orthographe : *Préjugez*]), deuxième partie,
 chap. 4, p. 56-57.

⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁸ *Ibid.*, chap. 18, p. 235.

⁹ [Adam WIDENFELD], *Monita salutaria B. V. Mariae ad cultores suos indiscretos*, Gand,
 Franciscus d'Erckel, 1673 (numérisé par Google). Sur ce livret et la polémique qu'il suscita,
 voir Paul HOFFER, *La dévotion à Marie au déclin du XVII^e siècle. Autour du Jansénisme et des
 « Avis salutaires de la B. V. Marie à ses dévots indiscrets »*, Paris, Cerf, 1938 ; Alain LOTTIN,
 « Les grandes inflexions de la dévotion mariale aux Temps modernes (XVI^e-XVIII^e siècle) », dans
 Bruno BÉTHOUARD et Alain LOTTIN, *La dévotion mariale de l'an mil à nos jours*, Arras, Artois
 Presses Université, 2005 (Histoire), p. 29-40, ici p. 36-37 ; Raymond BAUSTERT, *La querelle*

à une réforme du culte marial pour que celui-ci ne fût plus objet de scandale aux yeux des protestants et la cible de leurs attaques. Ainsi la Vierge parle-t-elle notamment de ses images :

Ne mettez pas comme les païens votre confiance dans mes images et mes statues, bien qu'elles soient miraculeuses. Il n'y a aucun pouvoir en elles (...). Ne jugez pas que je suis autre ici, autre là, autre à Montserrat, autre à Montaigu. Je suis toujours la même. Ne rivalisez pas pour cette figure, ou celle-là, ce lieu ou celui-là ; Dieu seul sait pourquoi il y a plus de miracles dans un lieu que dans un autre¹⁰.

Le livret eut ses défenseurs comme l'évêque jansénisant de Tournai, Gilbert de Choiseul, qui, à propos de la mise en garde citée, ne voyait pas ce qu'il y avait « de scandaleux d'instruire sur cela le vulgaire et de lui ôter les fausses idées qu'il a à ce sujet »¹¹. Mais les détracteurs furent bien plus nombreux. L'un d'eux s'indigne :

Tu t'efforces de faire passer les dévots de Marie pour ridicules aux yeux des hérétiques. Qui parmi ces dévots ignore que la Mère de Dieu est une ? Y a-t-il des chrétiens qui pensent qu'il existe plusieurs Mères du même Christ ? Même les hérétiques ne croiraient pas que cette erreur a cours parmi nous¹².

C'est là un exemple d'un dialogue de sourds dont on a d'autres témoignages. Il s'explique par l'ambiguïté intrinsèque – mais qui d'ordinaire n'était pas ressentie comme telle – du culte des images, en particulier de celles de Marie privilégiées par la Réforme catholique. On n'admettait généralement pas que la Vierge fût à la fois la même et une autre dans ses effigies miraculeuses¹³. Même si en temps ordinaire, la question ne devait guère préoccuper la majorité des catholiques, le tollé soulevé par les *Monita salutaria* et, dans l'autre sens, l'intervention de M^{gr} de Choiseul montrent la réalité du problème posé par les manifestations du culte marial dont les images étaient partie intégrante.

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, le grand érudit italien Lodovico Antonio Muratori (1672-1750), bibliothécaire et archiviste du duc de Modène, fut amené à traiter de l'utilisation et du culte des images d'abord en 1712, lors d'une polémique

janséniste extra muros ou la polémique autour de la procession des jésuites de Luxembourg, 20 mai 1685, Tübingen, Gunter Narr, 2006 (Biblio 17, vol. 162), p. 61-68 et 71-72.

¹⁰ *Monita salutaria*, 17, p. 13-14.

¹¹ *Lettre pastorale de Monseigneur l'illustriss. et révérendiss. évêque de Tournai aux fidèles de son diocèse sur le culte de la très sainte Vierge et des saints, à l'occasion du livre des Avis salutaires de la bienheureuse Vierge Marie à ses dévots indiscrets*, Lille, Nicolas de Rache, 1674 (numérisé par Google), p. 82.

¹² Franciscus Lodviscius Bona [Nicolas DUBOIS], *Defensio beatissimae Virginis Mariae et piorum cultorum illius ; contra libellum intitulatum Monita salutaria...*, [Mayence], Christoph. Kùchler, 1674 (numérisé par Google ; l'exemplaire porte par erreur la date de 1671), p. 196-197.

¹³ Pour tout cela, voir J.-M. SANSTERRE, « Unicité du prototype et individualité de l'image », *op. cit.* Parmi les ouvrages utilisés : Marlène ALBERT LLORCA, *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, Paris, Gallimard, 2002 (Le temps des images), surtout p. 68-70 ; Annick DELFOSSE, *La « Protectrice du Pays-Bas ». Stratégies politiques et figures de la Vierge dans les Pays-Bas espagnols*, Turnhout, Brepols, 2009 (Église, liturgie et société dans l'Europe moderne, 2), notamment p. 85-87 et 242.

amicale avec le jésuite Paolo Segneri Juniore, puis, tout à la fin de sa vie, dans le livre qui a bien des égards est « son testament spirituel », *Della regolata devozione dei cristiani*. Son témoignage apparaît d'autant plus précieux que cet homme probe, belle figure de prêtre des pré-lumières, voulut, à la suite de sa rencontre avec le Père Segneri, concilier ses activités scientifiques avec un ministère pastoral. Il l'exerça pleinement à partir de 1716, quand il obtint la responsabilité de la paroisse la plus peuplée de Modène après celle de la cathédrale¹⁴.

Alphonse Dupront a fort bien caractérisé la religion de Muratori, celle d'un intellectuel dont « la haute et exigeante conscience des rapports de l'homme avec Dieu » conduisait à relativiser l'importance des intermédiaires, les saints et même la Vierge, et à lutter contre ce qu'il considérait comme de la superstition et des excès de dévotion. « Résolument théocentrique », elle s'opposait « à la religion des masses, avide de sacralités proches et d'un confusionnisme triomphant entre le divin et l'humain » ; elle refusait « toute manipulation du divin par l'homme ». Elle s'insurgeait contre « l'exceptionnel, l'excessif, l'aberrant ». C'était une « religion simple, droite, sentie, hors écoles et faux problèmes, religion directe aussi, avec le moins d'intermédiaires possibles ». Elle était « à la fois affective et raisonnable » et encore « largement ouverte, et sinon égalitaire, du moins communicable à tous jusque dans ses mystères ». Tout cela avec une entière fidélité à l'Église romaine et dès lors la poignante hantise que ses prises de position courageuses le fissent mettre à l'index¹⁵.

Une polémique amicale : Muratori et le P. Segneri Jr.

En 1712, le Père jésuite Paolo Segneri Juniore († 1713) mena dans le duché de Modène, à la demande du duc, une campagne de missions pénitentielles qui obtint un grand succès¹⁶. C'est alors que Muratori fit sa connaissance et fut fasciné par l'homme, son aura de sainteté, ses talents d'organisateur et son éloquence « suave » d'une

¹⁴ L'ouvrage essentiel pour notre propos est celui d'Anna BURLINI CALAPAJ, *Devozioni e « Regolata devozione » nell'opera di Lodovico Antonio Muratori. Contributo alla storia della liturgia*, Rome, C.L.V. – Edizioni liturgiche, 1997 (Bibliotheca « Ephemerides liturgicae », Subsidia, 92 ; Studi di liturgia, n.s. 33). On y trouvera une ample bibliographie dont certains titres seront mentionnés plus bas. Importante également, l'introduction de Pietro STELLA à l'édition de la *Regolata Devozione*, voir *infra*, n. 49, p. 7-31. En français : l'excellent petit livre d'Alphonse DUPRONT, *L. A. Muratori et la société européenne des pré-Lumières. Essai d'inventaire et de typologie d'après l'« Epistolario »*, Florence, Leo S. Olschki, 1976 (Biblioteca dell'Edizione nazionale del carteggio di L. A. Muratori, 4), et l'article de Pietro ZOVATTO, s.v., dans *Dictionnaire de spiritualité*, t. 10, 1980, col. 1844-1847. Plus récemment : Françoise WAQUET, « De la « Repubblica letteraria » au « pio letterato ». Organisation du savoir et modèles intellectuels dans l'Italie de Muratori », dans Jean BOUTIER, Brigitte MARIN et Antonella ROMANO (éd.), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Rome, École française de Rome, 2005 (Collection de l'École française de Rome, 355), p. 637-650, surtout p. 644-650.

¹⁵ A. DUPRONT, *L. A. Muratori, op. cit.*, p. 73-125 (chap. IV : « Le prêtre dans l'Europe des pré-lumières »), voir p. 86, 88, 93, 100, 102, 103 pour les citations.

¹⁶ Sur ces missions et les relations avec Muratori, voir Pietro PIRRI, « Ludovico Antonio Muratori e Paolo Segneri Juniore : una amicizia santa », dans *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, t. 4, 1950, p. 5-69 ; Giuseppe ORLANDI, « L. A. Muratori e le missioni di P. Segneri Jr. »,

extraordinaire efficacité. Il se lia d'amitié avec lui et, autant que le permettait le service du duc, il lui apporta son aide en entendant les confessions. Il n'était cependant pas un admirateur inconditionnel des méthodes de Segneri. Celui-ci, avec une théâtralité toute baroque, jouait sur les sens et les émotions. Il s'infligeait et recommandait aux hommes la discipline (l'auto-flagellation) en public ; il organisait des processions nocturnes et il usait des images de façon spectaculaire. Dans la chronique manuscrite qu'il tint de la mission, Muratori décrit la procession d'origine espagnole de l'*entierro*, celle du Christ mort. Nous sommes à Modène le vendredi 10 juin 1712 :

Le soir du vendredi à 23h et demi, le P. Segneri, fit sur la place devant la cour et à Saint-Georges la procession de pénitence à laquelle prirent part tous les ordres de personnes, celui qui le voulait étant en habit de pénitence. On porta l'image du Christ dans le cercueil, mais couverte. Après que ce Christ eut été posé avec le cercueil sur l'estrade, le P. Segneri monta lui aussi sur l'estrade, encapuchonné et s'infligeant la discipline. Le silence s'étant fait, il dit qu'on avait porté là un cadavre et qu'il fallait savoir de qui il était. « Il pourrait s'agir d'un ami ou d'un parent à nous. » Il découvrit l'image et s'écria se jetant à genoux : « Ah ! je le connais bien ; il est mon Père, il est mon cher Père, etc. Mais que ferons-nous, mes chrétiens, pour solenniser de façon vraiment digne la mort de notre Jésus, de notre Père affectueux. Vous souvenez-vous combien vous avez versé de larmes, combien vous avez répandu de soupirs à la mort de votre père terrestre ou de quelque parent ou ami cher ? Voilà, voilà les funérailles que nous devons faire à notre divin Père (...) ».

En un deuxième temps, il remonta sur l'estrade. Il fit bien admirer au peuple le portrait de la Vierge des Douleurs porté en procession, et mit bien devant l'imagination la douleur que Marie dut souffrir pour la mort de son Fils...¹⁷.

Muratori ne formule pas de critiques dans la description, mais il observe à la fin de sa chronique :

Dans l'usage des saintes images et en promouvant la dévotion à la très sainte Vierge, il me semble, à moi et à d'autres encore, qu'il exagéra en certaines choses et c'est pourquoi nous échangeâmes diverses lettres à ce propos¹⁸.

Il exprime ses réserves avec autant de fermeté que d'amitié dans une lettre adressée le 20 juin 1712 à Segneri¹⁹. Il y consacre une large place à l'importance, excessive à ses yeux, attachée à la Vierge²⁰. Au passage, il note qu'« on vénère dans les églises les images miraculeuses de Marie sans faire cas du Maître »²¹, une observation récurrente

dans *Spicilegium historicum Congregationis Sanctissimi Redemptoris*, t. 20, 1972, p. 158-294 ; A. BURLINI CALAPAJ, *Devozioni e « Regolata divozione »*, *op. cit.*, p. 65-86.

¹⁷ *Cronaca delle missioni del P. Segneri Jr. nel Modenese*, § 40, éd. G. ORLANDI, « L. A. Muratori e le missioni », *op. cit.*, p. 238-239.

¹⁸ *Ibid.*, § 51, p. 255.

¹⁹ *Prima lettera del Muratori al Segneri sulle missioni*, dans Giorgio FALCO et Fiorenzo FORTI (éd.), *Opere di Lodovico Antonio Muratori*, 2 vol., Milan – Naples, Riccardo Ricciardi, 1964 (La letteratura italiana. Storia e testi, 44), vol. 1, p. 345-354.

²⁰ *Ibid.*, p. 347-354.

²¹ *Ibid.*, p. 348.

depuis la fin du XIV^e siècle²². Sur un plan plus général, il souligne, comme bien d'autres avant lui, le grand risque du culte des images, leur vénération pour elles-mêmes et non pour leurs prototypes célestes :

Il faut veiller que les gens grossiers et malheureusement pas assez instruits de certains dogmes ne conçoivent et ne fomentent en eux une dévotion grossière et pour ainsi dire à la moscovite en s'arrêtant trop au caractère matériel des images sans élever, comme il le faudrait, la pensée et l'affection vers les originaux existant dans le ciel²³.

Cela alimente les critiques des ennemis de « notre religion », qui crient à l'idolâtrie, et met sur la défensive « les sages catholiques ». Muratori poursuit :

J'ai vu de très savants religieux de France, à leur arrivée en Italie, éprouver de la peine seulement à voir les statues des saints exposées à la vénération sur les autels et à les voir portées en procession. Il est probable qu'ils seraient restés encore plus surpris à entendre les paroles adressées à la figure du Christ mort et observer d'autres actes si tangibles à son propos, comme si ce stuc avait été le vrai et réel cadavre du Rédempteur. Et sans aller en France, beaucoup en Italie ont du dégoût pour des usages semblables, dans lesquels il leur semble qu'on dépasse les limites prescrites par l'Église pour l'usage des images et que l'esprit s'attache excessivement au terrestre et au fictif alors que nous devrions être, autant que possible, des adorateurs en esprit et en vérité²⁴.

Après avoir cité le décret du concile de Trente, Muratori observe que des usages comme la procession de l'*entierro* sont plus « réprouvés qu'approuvés ». Il faut s'abstenir de ce qui paraît suspect ou dangereux et qui n'est pas garanti par la pratique séculaire de l'Église. La prudence et le doigté sont de mise « dans une matière aussi délicate que le culte et l'usage des saintes images ». Pour susciter vigoureusement l'émotion du peuple, l'éloquence inimitable du P. Segneri peut suffire. Les sentiments d'affection envers Jésus et les saints s'exprimeront, devant leurs images, en se tournant vers le ciel ou bien on fera adroitement comprendre au peuple « que l'on entend parler à l'original alors que l'on parle à la peinture ou à l'image de stuc »²⁵.

Plus loin, Muratori fait une observation d'ordre général particulièrement importante, car elle fonde son attitude :

J'ai toujours été frappé et je le suis [encore] de nous voir si délicats dans la religion au point qu'à la moindre chose que fasse ou à la moindre parole que prononce un pauvre ignorant contre la doctrine orthodoxe, il est traîné devant les tribunaux, en procès et châtié. Mais si un autre est dans l'erreur en ce qui concerne le culte des saints, des images, des reliques, etc., personne n'en a cure (...). Et pourtant, dans l'Église de

²² En 1393, pour les images miraculeuses en général : Matthias DE JANOV, *Regularum Veteris et Novi Testamenti liber v : De Corpore Cristi [sic]*, VI, 1, éd. Jana NECHUTOVÁ et Helena KRMÍCKOVÁ, Munich, R. Oldenbourg, 1993 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, 69), p. 81.

²³ *Prima lettera*, p. 345.

²⁴ *Ibid.*, p. 346.

²⁵ *Ibid.*, p. 347.

Dieu, l'impiété n'est pas un moindre mal que la superstition et nous sommes invités et obligés par Dieu et par l'Église à éviter et éradiquer tant l'une que l'autre...²⁶.

Autrement dit, il importe que le culte corresponde étroitement à la foi ; il faut que les manifestations extérieures de la religion soient conformes à sa doctrine²⁷.

Dans sa réponse²⁸, Segneri ne considère pas comme anormal qu'il y ait un certain décalage entre croyance et marques extérieures de dévotion²⁹. Il s'exprime d'abord comme si Muratori avait fait une critique générale du culte des images et de celui de Marie. Le « monde chrétien » ne risque pas de tomber dans l'erreur à leur propos, comme le prouvent les miracles obtenus par le moyen des images ou par l'intercession de la Vierge – un argument sans cesse répété en la matière –, comme le montrent aussi l'exemple de prélats saints et savants et – ce qui est plus neuf – l'importance du culte des images et de la Vierge en Espagne où l'Inquisition est si rigoureuse³⁰.

Cela est énoncé rapidement. Segneri s'arrête plus longuement sur la nécessité de poser aux gens mal dégrossis et ignorants des questions claires, « présentées de façon à leur mettre en bouche la réponse juste »³¹. Un exemple lui permet de mieux s'expliquer :

J'ai entendu raconter qu'une fois, deux paysans en vinrent aux mains dans une querelle pour savoir qui, de la Madone *del Rosario* et de celle *del Carmine*, était supérieure à l'autre. En pratique, il ne me semble pas qu'on doive tout de suite les considérer dans l'erreur. Car je suis persuadé que si on les avait interrogés de cette manière : « La très sainte Madone *del Rosario* est-elle aussi la Mère de Dieu ? Celle *del Carmine* est-elle aussi la Mère de Dieu ? Combien croyez-vous que Dieu ait eu de Mères ? », ces paysans auraient très bien répondu. On me dira : « Mais en attendant ces paysans pensaient se disputer pour deux Madones alors qu'étant une elle ne peut pas être supérieure à elle-même ». Je nie cela et je dis que, bien qu'ils n'eussent pas su expliquer leur sentiment d'une manière distincte, leur véritable sentiment fut de se disputer sur le fait de savoir si la très sainte Madone dispense plus de grâce par la dévotion *del Rosario* ou par celle *del Carmine*. Et jusqu'ici il n'y a pas d'erreur³².

De même, bien interrogés, les gens frustes montrent qu'ils savent que Dieu est supérieur à la Vierge et que celle-ci tient tout de Lui. Ce n'est pas, poursuit le jésuite, parce qu'on s'embrouille dans la parole ou dans les actes qu'on est dans l'erreur. Il faut bien sûr y remédier, mais il n'y a pas lieu de renoncer pour autant à des usages pratiqués par de très graves Pères et de très excellentes nations catholiques. Segneri insiste : on reçoit du peuple la bonne réponse quand on lui demande si ses prières vont au bois, au stuc ou bien à Jésus vivant, et si la Vierge ne peut rien faire sans

²⁶ *Ibid.*, p. 349-350.

²⁷ Dans ce sens : A. BURLINI CALAPAJ, *Devozioni e « Regolata divozione »*, *op. cit.*, p. 70.

²⁸ *Lettera del P. Segneri Juniore al Signor D. Lodovico Antonio Muratori*, dans Francesco CARRARA (éd.), *Opere postume del P. Paolo Segneri Juniore*, Bassano, Remondini, 1795, vol. III, p. 36-51.

²⁹ *Ibid.*, p. 38-39.

³⁰ *Ibid.*, p. 37-38.

³¹ *Ibid.*, p. 39, cf. p. 37.

³² *Ibid.*, p. 39-40.

Dieu. Dès lors, s'il manifeste tant d'affection à la Vierge, c'est affaire de sensibilité ; et s'il montre tant d'affection à l'image, « c'est parce qu'elle représente de façon plus adéquate l'objet aimé à notre matérialité »³³. Plus loin, Segneri assure encore que « chaque fois qu'on demande au peuple si la Vierge qu'il vénère est celle de stuc ou la grande Dame du Paradis, on le trouve disposé à répondre que c'est celle du Paradis »³⁴.

Le jésuite affirmait ainsi, non sans arguties, une conviction qu'avaient exprimée des défenseurs du culte des images amenés à montrer que la préférence accordée à telle ou telle effigie miraculeuse ne menait pas à l'idolâtrie. Déjà Thomas More faisait part, vers 1530, de ce qu'il avait souvent constaté : une femme simple ne dira pas que Notre-Dame de Walsingham ou Notre-Dame d'Ipswich fut saluée par l'ange Gabriel, qu'elle fuit en Égypte et qu'elle se trouva au pied de la croix ; elle dira qu'il s'agit de Notre-Dame dans le ciel³⁵. On notera, par ailleurs, qu'on était allé plus loin que Segneri dans la traduction de propos ambigus en formules doctrinalement acceptables. Pour le chanoine régulier siennois Constantino Ghini à la fin du XVI^e siècle, dire « Ô Madone de Lorette aide-moi » équivaut à dire « Ô sainte Mère du Fils de Dieu, vous qui daignez accorder tant de grâces à ceux qui viennent vous trouver dans votre maison de Lorette daignez m'écouter moi qui vous honore et vous prie humblement et avec dévotion ici et en tout lieu »³⁶.

Segneri aborde ensuite de front la question des excès que lui reproche Muratori³⁷. Il se défend longuement d'avoir exagéré en parlant de la Vierge. Pour ses images et celle du Christ, il ne fait rien d'autre que ce que font non seulement les paysans, mais aussi les lettrés : les baiser, les embrasser et tourner les yeux vers elles lorsqu'on exprime un sentiment d'affection ou lorsqu'on fait une supplique³⁸. Quant au Christ sur le cercueil, sa vue s'avère plus efficace pour les âmes que les prédications. D'où la question essentielle, au cœur de l'action du jésuite :

Comment voulez-vous que j'abandonne en bonne conscience un bien certain par crainte d'un mal incertain, et un mal d'un ordre fort inférieur³⁹ ?

Répondant à son tour, le 12 juillet 1712⁴⁰, Muratori nie avoir remis à ce point en cause une œuvre missionnaire dont il reconnaît « l'admirable fruit ». Il n'avait pas l'intention de s'en prendre à l'usage des saintes images et à l'invocation de la Vierge

³³ *Ibid.*, p. 40-42.

³⁴ *Ibid.*, p. 44.

³⁵ Thomas MORE, *A Dialogue Concerning Heresies* (2^e éd., 1531 ; la 1^{re} est de 1529), livre II, c. 11, éd. Thomas M. C. LAWLER, Germain MARC'HADOUR et Richard C. MARIUS, *The Complete Works of St. Thomas More*, vol. 6, 1-2, New Haven et Londres, Yale University Press, 1981, t. 1, p. 232.

³⁶ Constantino GHINI, *Dell'imagini sacre dialoghi*, dialogo ottavo, Sienne, Luca Bonetti, 1595, p. 119. Je dois à l'obligeance de Michele Bacci de disposer d'une copie numérisée de cet ouvrage.

³⁷ *Lettera del Segneri al Muratori*, *op. cit.*, p. 42-51.

³⁸ *Ibid.*, p. 43.

³⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁰ *Replica del Muratori al Segneri sulle missioni*, dans G. FALCO et F. FORTI (éd.), *Opere di L. A. Muratori*, *op. cit.*, p. 355-360.

et des saints puisque ce sont des dogmes de l'Église⁴¹. On notera que ce n'était pas chez lui – du moins, pas tout à fait – une adhésion purement formelle. Dans la Vie de Segneri qu'il publia en 1720, Muratori dit combien fut précieux le don que le jésuite lui fit du grand crucifix utilisé dans les missions. Il l'était par la sainteté du donateur, mais aussi

parce que c'était l'image sainte qui avait reçu tant de chers baisers dans les missions, et devant laquelle s'étaient converties à Dieu d'innombrables personnes et avaient été établies tant de paix, et avec laquelle furent répandues sur tant et tant de gens les bénédictions et les grâces de Dieu⁴².

L'œuvre hagiographique voilait la polémique entre les deux hommes⁴³, mais on ne saurait nier qu'il y ait là un élan du cœur à l'égard, il est vrai, d'une image du Christ en croix, chargée en outre d'émouvants souvenirs. On verra plus loin que l'effigie du Crucifié occupe une place à part dans la dévotion « bien réglée ».

Le problème, souligne la lettre du 12 juillet, réside en l'existence d'excès⁴⁴. Muratori exprime à ce propos des positions de principe⁴⁵ dont l'une, la nécessaire concordance entre le culte et la foi, avait déjà été évoquée dans la première lettre :

La discipline doit se conformer au dogme, de manière à ce que, autant que possible, les rites extérieurs, les coutumes et les règlements de l'Église correspondent à la doctrine intérieure que l'on croit, et non pas s'éloigner de celle-ci ni entrer en conflit avec elle, ce dont il faut se garder⁴⁶.

La suivante tient compte des remarques de Segneri tout en mettant les points sur les i :

On ne doit pas être hérétique, ni mauvais chrétien, pour tomber dans quelques excès sur le plan de la discipline, comme, par exemple, dans le culte des saints et des images. Cela est régulièrement vrai parce que le plus souvent la bonne intention apporte une excuse et la bonne croyance peut facilement se trouver jointe à de semblables excès ou abus. (...) Il n'en reste pas moins qu'on ne peut nier que les excès et les abus soient des excès et des abus. Il ne suffit pas de dire que les principes sont bons ; il faut encore que la pratique et les résultats soient tels⁴⁷.

La « *Regolata devozione* »

Muratori revint avec plus d'ampleur sur le sujet à la fin de sa vie dans l'ouvrage qui reflète le mieux sa religiosité. Adressé à un large public mais sans doute destiné plus directement aux prédicateurs, le traité *Della regolata devozione dei cristiani* marque

⁴¹ *Ibid.*, p. 356.

⁴² L. A. MURATORI, *La Vita del P. Paolo Segneri Juniore*, c. XIV, Modène, Soliani, 1720, p. 232-233 (cité par P. PIRRI, « L. A. Muratori e P. Segneri », *op. cit.*, p. 17) ; éd. Venise, G.B. Recurti, 1743 (numérisé par Google), p. 248.

⁴³ A. BURLINI CALAPAJ, *Devozioni e « Regolata divozione »*, *op. cit.*, p. 85-86.

⁴⁴ *Replica del Muratori al Segneri*, p. 356-357.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 357-358, elles sont reprises par A. BURLINI CALAPAJ, *Devozioni e « Regolata divozione »*, *op. cit.*, p. 72-73. Je retiens ici deux des cinq *massime*.

⁴⁶ *Replica del Muratori al Segneri*, p. 357 ; voir *supra*, n. 26-27 et texte correspondant.

⁴⁷ *Ibid.*

le point d'aboutissement de la pensée de son auteur, alors septuagénaire. Il trace les grandes lignes d'une réforme visant à retourner à une dévotion plus théocentrique et christocentrique, plus intérieure aussi, en cohérence avec la foi et débarrassée des déviations accumulées par les siècles qui suscitaient désormais l'ironie dévastatrice d'un nombre croissant d'esprits cultivés⁴⁸.

Le texte de l'*editio princeps* publiée en 1747 présente de multiples remaniements – dus selon toute vraisemblance à l'auteur – par rapport à deux manuscrits conservés à la *Biblioteca Estense* de Modène, le manuscrit autographe de Muratori et sa copie calligraphique sur laquelle furent reportées les corrections faites par Muratori à la suggestion de son ami et compatriote le cardinal Fortunato Tamburini afin d'éviter une censure officielle. Les variantes sont reprises en appendice de la dernière édition (1990) basée sur le texte de 1747⁴⁹.

Après avoir parlé de la dévotion aux saints et à la Vierge Marie⁵⁰, Muratori traite de celle envers les reliques et les images⁵¹. Le chapitre, relativement peu structuré, comprend en substance deux volets, l'un positif dans des limites bien marquées, l'autre fort critique à l'égard d'abus qui concernent bien plus les images que les reliques.

L'auteur commence par affirmer la légitimité du culte des unes et des autres :

L'enseignement de l'Église catholique est que les reliques des saints méritent révérence et honneur pour avoir été le réceptacle de l'Esprit Saint et parce que la foi nous enseigne que ces mêmes corps, à la résurrection universelle, seront élevés eux aussi pour participer à la gloire de Dieu. On doit dire autant des saintes images : nous, nous ne pouvons pas regarder avec les yeux du corps ces bienheureux serviteurs de Dieu qui jouissent des délices du paradis. Nous les regardons dans leurs images et celles-ci, en raison de ce qu'elles représentent, sont dignes de respect et d'un culte religieux⁵².

Mais il s'empresse d'apporter une précision qui limite l'importance de ce culte :

On doit néanmoins avertir que cet honneur n'est pas une obligation, sauf dans les cérémonies ecclésiastiques et dans des occasions ou des moments déterminés où ne pas les honorer serait cause de scandale. En revanche, il est toujours obligatoire de ne pas les déshonorer et ne pas les mépriser pour ne pas engendrer par là la juste suspicion de ne pas rendre aux saints eux-mêmes l'honneur qui leur est dû⁵³.

⁴⁸ A. BURLINI CALAPAJ, *Devozioni e « Regolata divozione »*, op. cit., p. 213-227 ; voir aussi l'introduction à l'édition signalée n. suivante, p. 7-31.

⁴⁹ Lodovico Antonio MURATORI, *Della regolata devozione dei cristiani*, introduzione di Pietro STELLA, Cinisello Balsamo (Milano), Edizioni Paoline, 1990 (Storia della Chiesa. Fonti). Les appendices sont de Dorino TUNIZ : variantes dans les rédactions manuscrites (p. 235-262), lettre et propositions de corrections du cardinal Tamburini (p. 263-273). Il existe une ancienne traduction française, assez libre : *De la véritable dévotion*, traduit de l'italien de L. A. Muratori sur l'édition de Venise de 1766, Paris, Lambert e.a., 1778 (numérisé par Google).

⁵⁰ L. A. MURATORI, *Della regolata devozione*, c. xx (dévotion aux saints), XXI (leurs trop nombreuses fêtes), XXII (dévotion à la très sainte Vierge Marie), p. 171-203.

⁵¹ *Ibid.*, c. XXIII (« Della divozione alle reliquie ed immagini dei santi »), p. 204-212.

⁵² *Ibid.*, p. 204.

⁵³ *Ibid.*

Cela dit, les reliques et les images sont utiles au peuple qui a besoin d'objets matériels pour susciter sa dévotion. Et, bien qu'une telle aide ne soit pas nécessaire aux personnes d'une meilleure intelligence, « souvent leur piété est mise en mouvement ou davantage en mouvement par ces objets extérieurs », comme voir les saintes cérémonies exécutées avec grande majesté et dévotion et visiter les sanctuaires où sont conservés les ossements authentiques des martyrs⁵⁴. Comme aussi prier devant l'effigie du Christ en croix :

Il est certain que même les personnes éminentes par l'intelligence ou la sainteté, en se mettant en prière devant l'image sacrée de Jésus crucifié sentent que leur imagination est aidée par cet objet très pieux, et que leur esprit est remué et mené à de saintes pensées et affections⁵⁵.

Muratori souligne alors que tant les personnes intelligentes que les ignorants doivent prendre en considération la doctrine et l'intention de l'Église dans la vénération des reliques, des images et « d'autres inventions sensibles de la piété ». La doctrine est formulée de façon classique :

Il n'y a pas lieu d'arrêter la pensée et notre culte au caractère matériel de ces pieux objets, mais il faut les élever vers Dieu et ces saints qu'ils représentent aux yeux extérieurs et à notre imagination (...). Ce qui est matière n'est digne d'aucun culte ; qui l'adorerait et la vénérerait comme telle commettrait l'idolâtrie⁵⁶.

Prosternés devant les reliques et les images, on doit se souvenir que le saint n'est pas là, mais que son âme est au ciel. De même, on vénère la croix et on prie devant l'effigie du Crucifié en sachant que le Seigneur ne se trouve pas là, mais bien à la droite du Père, de sorte que de telles images, quoique vénérables par ce qu'elles représentent, servent uniquement d'incitants aux supplications pour s'élever jusqu'au ciel. « C'est la grande différence entre l'image du Christ crucifié et le sacrement de l'autel, dans lequel le Christ se trouve personnellement et réellement présent »⁵⁷. Un peu plus loin Muratori note encore que les reliques et les images doivent éveiller en nous la mémoire des saints et de leurs vertus pour les imiter, celle de leur félicité dans le ciel pour inspirer le désir de cette récompense et celle de leur charité pour implorer leur intercession⁵⁸.

Muratori se contente de ce bref rappel de la fonction mémorielle, de support à la prière et d'incitant à la piété des images et des reliques. Il n'avait pas à creuser davantage et à justifier leur culte par une réflexion théorique. Ce genre de réflexion difficile risquait de verser dans l'ambiguïté⁵⁹ ; surtout elle n'aurait pas eu sa place dans un traité axé sur la pratique et elle n'aurait nullement servi son propos, montrer que les objets en question ne pouvaient jouer qu'un rôle secondaire – et en grande

⁵⁴ *Ibid.*, p. 204-205.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 205.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 205-206.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 207.

⁵⁹ Sur l'ambiguïté des vues théoriques et leur difficulté, voir Frédéric COUSINIÉ, *Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 91-97.

partie non obligatoire – dans une dévotion bien réglée. On observera, par ailleurs, que l’image du Crucifié occupe l’avant-plan dans le volet positif du chapitre ; c’est même la seule dont l’utilité est mentionnée pour les personnes intelligentes. Or, on va voir que les critiques portent surtout sur les images de la Vierge. Au delà de la question des abus, la religiosité théocentrique et christocentrique de Muratori ne se prêtait pas à une réelle vénération des effigies de celle qui « n’est pas Dieu », mais seulement « notre avocate » auprès de Lui⁶⁰.

Le volet critique s’ouvre en ces termes :

Plût à Dieu que la dévotion du peuple envers les saintes images et reliques fût aussi bien réglée qu’est impeccable la doctrine de l’Église catholique à leur propos. Les abus et les excès auxquels leur culte arriva dans les siècles anciens (...) furent cause que d’autres se précipitèrent dans l’excès contraire et voulurent extirper ces louables objets de la piété chrétienne ; de là naquit l’hérésie des iconoclastes. Encore aujourd’hui, les Russes, les Abyssins et d’autres peuples chrétiens font presque consister le nerf majeur de leur religion dans la vénération et l’usage des images saintes, mettant en elles leur plus grande confiance, avec d’autres excès qu’il n’importe pas de rapporter. Dans la religion éclairée catholique, il ne devrait y avoir personne pour qui la principale dévotion consiste à vénérer et à orner les images, à croire que les saints sont présents là et espérer de ce culte son salut éternel, sans réfléchir que quand on néglige la solide dévotion de première importance dont nous avons parlé dans les premiers chapitres [celle envers Dieu⁶¹], cette dévotion-ci sera superficielle et pourrait même devenir superstitieuse⁶².

En outre, la dévotion aux images et aux reliques ne saurait ignorer leur véritable usage. Sans cela, elle se réduit à bien peu de chose. Les fêtes bruyantes et somptueuses par lesquelles on croit honorer grandement les saints ne sont pas ce que ceux-ci demandent. S’il manque l’essentiel, la dévotion « peut devenir semblable à ces fusées qui font tant de lumière et de bruit dans les airs et finissent en néant »⁶³.

Muratori critique ensuite les dévots des images et des reliques qui, dans les églises, négligent l’honneur supérieur dû au Maître, pourtant réellement présent, alors qu’ils vénèrent ses serviteurs⁶⁴. Puis, il passe sans transition à la prolifération des images de la Vierge et des saints dans les rues et autres espaces publics où elles sont souvent peu respectées et se trouvent parfois même dans des endroits indécents. Expression d’une dévotion populaire, cette multiplicité compte peu. La véritable dévotion envers Marie et les saints exige autre chose que ces apparences⁶⁵.

Cette multiplicité amène l’auteur à mettre en garde contre un danger maintes fois dénoncé avant lui, méconnaître l’unicité de la Vierge :

Le peuple devrait aussi comprendre qu’il n’existe qu’une seule très bienheureuse Vierge, bien qu’elle reçoive des appellations variées de diverses églises et confréries. La Madone *del Rosario*, par exemple, n’a pas plus de pouvoir et ne mérite pas

⁶⁰ L. A. MURATORI, *Della regolata devozione*, c. xxii, p. 197.

⁶¹ *Ibid.*, c. I-XIX, p. 43-170.

⁶² *Ibid.*, c. xxiii, p. 206.

⁶³ *Ibid.*, p. 207.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 207-208 ; voir *supra* n. 21-22 et texte correspondant.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 208.

davantage de respect et de dévotion que la Madone *del Carmine*, ni celle de ce lieu plus que celle d'un autre. La Vierge est glorieuse dans le ciel et disposée à faire sentir son patronage à quiconque partout l'invoque avec le cœur dans ses besoins. C'est notre opinion qui la divise, et ce n'est pas le lieu qui la rend plus favorable, mais bien la meilleure disposition de celui qui recourt à elle et qui peut être enflammée dans un lieu de dévotion plus que dans un autre. Pour cette raison, on peut espérer plus de grâces dans les sanctuaires célèbres quand, non pas à cause de ceux-ci mais en raison de notre plus grande foi, on obtient parfois une réponse favorable à nos supplications⁶⁶.

La difficulté de ce genre de mise en garde résidait dans la nécessité d'expliquer l'existence de miracles en relation avec les images tout en déniait à celles-ci un pouvoir miraculeux intrinsèque et donc une réelle individualité. L'explication consistait souvent à attribuer à un dessein secret de Dieu l'obtention de plus de grâces par le moyen ou auprès d'une image plutôt que d'une autre, ou encore – ce qui revenait presque au même tant le lieu faisait partie de l'identité de l'image – dans un sanctuaire où l'on vénérât telle ou telle effigie célèbre⁶⁷. Cela ne suffisait pas à dissiper les inquiétudes de catholiques inquiets des dérives en la matière. Pour Jean de la Croix vers 1585, Dieu fait des miracles et accorde des grâces par le moyen de certaines images soit en raison de la dévotion qu'elles suscitent, soit pour susciter une dévotion qui, une fois éveillée, l'amène à continuer de dispenser là ses faveurs. Mais Dieu n'entend pas qu'on honore une image plus qu'une autre. « Si, dit Jean, tu avais la même dévotion et la même foi en Notre-Dame devant telle image ou devant telle autre qui la représente, et même sans image, (...) tu recevrais les mêmes grâces »⁶⁸. Les propos de Muratori vont dans le même sens : c'est parce qu'on a une foi et une dévotion plus grandes lorsqu'on se trouve dans tel ou tel sanctuaire, et non en raison du lieu lui-même, qu'on peut espérer plus de grâces. On aura noté, par ailleurs, l'affirmation catégorique : c'est notre opinion qui divise la Vierge (*la nostra opinione quella è che la divide*).

Il y a pire encore que la méconnaissance de l'unicité de Marie : « le dérèglement de ces personnes mal dégrossies qui semblent estimer plus que le divin Sauveur sa Mère immaculée et les saints ». Ainsi, beaucoup de gens délaissent la procession du Corps du Seigneur pour assister à celles de la Vierge ou d'un saint. Ils en attendent

⁶⁶ *Ibid.*, p. 208-209. Le choix de l'appellation des deux Madones (*del Rosario, del Carmine*) fait penser à l'exemple donné dans un autre sens par Segneri trente-cinq ans plus tôt (voir *supra*, texte correspondant à la n. 32).

⁶⁷ Voir J.-M. SANSTERRE, « Unicité du prototype et individualité de l'image », *op. cit.* Par exemple, à la fin du XVI^e siècle, le cardinal Roberto BELLARMINO, *De controversiis christianae fidei. Controversiarum de Ecclesia triumphante liber II : De reliquiis et imaginibus sanctorum*, dans Roberto BELLARMINO *Opera omnia*, éd. Justin FÈVRE, Paris, Vivès, 1870-1876, vol. 3, chap. 18, p. 216 : la première cause pour laquelle on se rend auprès d'une image plutôt que d'une autre est que « Dieu opère des miracles par l'une et non par l'autre (...). Il ne nous appartient pas de discuter pourquoi Dieu fait cela ».

⁶⁸ JEAN DE LA CROIX, *La Montée du Mont Carmel*, présentation et traduction par Françoise APTEL, Marriannick CANIOU et Marie-Agnès HAUSSIÈTRE, Paris, Cerf, 2010 (Sagesses chrétiennes), livre III, c. 36, p. 424-427.

des miracles et leur imagination est plus impressionnée par la vue de leur statue que par celle du Saint-Sacrement où l'on ne sait à quoi rassemble le grand Dieu qui y est présent. Même la procession du Corps du Seigneur inclut des statues et toute une théâtralité qui n'apporte rien à la dévotion. Il vaudrait sans doute mieux, comme le pensent des gens pieux et instruits, que l'Église cesse de permettre qu'on porte des statues en procession⁶⁹. En tout cas, il importe « de bien instruire et faire instruire le peuple ignorant du véritable esprit de l'Église concernant les saintes images et statues ». Il ne suffit pas d'en parler aux enfants ; cet « antidote » est également nécessaire et sera plus utile aux adultes⁷⁰.

Le chapitre se termine par la citation des canons 41 et 42 du concile de Mayence de 1549 que le cardinal Tamburini avait recommandé de lire. Le concile affirmait l'utilité des images tout en interdisant leur adoration. Afin de barrer la route à la superstition, il ordonnait d'enlever ou de changer l'effigie devant laquelle on affluerait en lui attribuant quasi quelque chose de divin. Ainsi le peuple grossier ne mettrait pas son espérance en une image bien déterminée comme s'il y avait en elle quelque nécessité amenant Dieu et les saints à faire par elle et non autrement ce qui était demandé⁷¹.

Le manuscrit autographe de Muratori et sa copie calligraphique avec les corrections suggérées par le cardinal Tamburini contiennent tous deux à propos des processions un passage qui n'est pas repris dans l'édition finale. L'auteur observe qu'à la vue d'une statue d'un saint bien faite avec tous les traits d'une personne humaine, les gens frustes peuvent s'imaginer qu'elle est animée et que s'y trouve la Vierge ou le saint représenté. Son port en procession renforce l'illusion :

Cette illusion s'ancre d'autant plus en lui [le peuple grossier] qu'il voit cette statue portée en procession sous un baldaquin, courtisée par le clergé, avec une grande quantité de cierges et d'encensoirs. Ainsi, tout comme il croit que Jésus-Christ est présent sous les espèces sacramentelles dans la sainte procession, bien qu'il ne le voie pas avec les yeux du corps, il peut croire que la Mère de Dieu ou ce saint sont présents parce que l'honneur qu'on voit rendu à leur simulacre diffère peu [de celui rendu au Saint-Sacrement] et parce qu'on bénit le peuple avec ces statues comme on le fait avec l'hostie consacrée, sans que quiconque entende les paroles prescrites par l'Église pour de telles bénédictions. Si cela arrivait, ce serait immanquablement une erreur et une espèce d'idolâtrie, et ce serait pire si cet homme grossier, ne croyant pas que s'y trouve la Vierge ou le saint, regardait comme digne d'honneur la statue matérielle sans élever le cœur ou la pensée vers la Vierge ou le saint au Paradis⁷².

Une statue de la Vierge ou d'un saint *corteggiata dal clero* avec des honneurs semblables à ceux rendus à la Présence réelle de Dieu ! C'est dire quelle est pour Muratori la responsabilité du clergé dans l'enracinement ou le risque d'enracinement

⁶⁹ L. A. MURATORI, *Della regolata devozione*, c. XXIII, p. 209-210. Ce bref résumé ne suit pas tout à fait l'ordre de l'exposé.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 210-211.

⁷¹ *Ibid.*, p. 211-212 et appendices, p. 273 (Tamburini) ; voir J. D. MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, éd. continuée, vol. 32, Paris, H. Walter, 1902, col. 1414-1415.

⁷² L. A. MURATORI, *Della regolata devozione*, appendices, *op. cit.*, p. 256-257.

d'une fausse croyance « populaire ». En outre, poursuit-il, c'est prêter le flanc aux accusations des protestants, scandalisés de voir les statues de Marie et d'autres saints portées en procession avec autant d'apparat que le Saint-Sacrement et de voir le peuple à genoux devant elle, se battant la poitrine en recevant la bénédiction. Ils jugent les catholiques semblables à ces païens qui menaient leurs idoles en procession⁷³.

Pour montrer combien cela pouvait choquer aussi des catholiques, Muratori cite, sans savoir qu'il s'agissait d'une œuvre apocryphe, le testament politique de Colbert attribuant les malheurs qui arrivent à la Flandre « à leur idolâtrie » et s'indignant « qu'ils portent tous leurs respects devant une image de la Vierge ou de quelque saint pendant qu'ils ne regardent pas le S. Sacrement qui est sur leurs autels »⁷⁴. On peut invoquer d'autres textes prouvant qu'il s'agissait bien d'une question cruciale aux yeux de catholiques soucieux plus que d'autres de marquer la différence entre le culte rendu à Dieu et celui de ses serviteurs, dont la Vierge.

Dans sa défense des *Monita salutaria* (1673), l'évêque de Tournai Gilbert de Choiseul observait :

C'est encore un étrange désordre qu'on laisse très souvent le très saint Sacrement sans ornements et sans lumière, et qu'on pare richement une statue ; qu'on se mette à genoux devant une image et qu'on soit sans respect devant l'Eucharistie. Personne ne saurait blâmer sans impiété que l'on honore la très sainte Mère de Dieu dans ses représentations. Cela est juste, cela est religieux, cela est chrétien. Mais il est impie de le faire par préférence au très saint Sacrement (...). Mes chers enfants, pensez s'il vous plaît, que cette statue n'est qu'une figure morte de la très sainte Vierge et que le Dieu vivant est réellement présent en l'Eucharistie⁷⁵.

L'année suivante, le 29 août 1674, l'archevêque de Malines Alphonse de Berghes – qui, contrairement à M^{gr} de Choiseul, n'était pas jansénisant – rendit un décret sur les processions du Saint-Sacrement. Il y stipulait notamment que les reliques et les images des saints, même de la Vierge, ne pouvaient pas accompagner le Saint-Sacrement afin que la dévotion du peuple ne fût pas « tirailée entre plusieurs choses » et que Dieu seul fût glorifié⁷⁶. L'opposition au décret amena l'archevêque à le justifier dans une lettre au gouverneur général des Pays-Bas. Les processions, dit-il, où l'on porte ensemble le Saint-Sacrement et des statues ou représentations des saints « ne sont aucunement tolérables et [sont] très abusives, puisque c'est diminuer la gloire et l'honneur de Dieu, pour le partager entre lui, y réellement présent, et la statue ou

⁷³ *Ibid.*, p. 257-258.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 258. *Testament politique de Messire Jean Baptiste Colbert...*, La Haye, Henry van Bulderen, 1693 (numérisé par Google), c. vii, p. 422. Ce texte a été rédigé par un spécialiste en matière de falsification de ce genre, Courtilz de Sandras, voir Henri-Jean MARTIN, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, 2 vol., réimpr. de l'éd. de 1969, Genève, Droz, 1999 (Titre courant, 14-15), vol. II, p. 898-899.

⁷⁵ *Lettre pastorale*, *op. cit.*, p. 79-80.

⁷⁶ Éd. Lucien CEYSSENS, *La seconde période du jansénisme*, t. I : *Les débuts. Sources des années 1673-1676*, Bruxelles – Rome, 1968 (Bibliothèque de l'Institut historique belge de Rome, 12), n° 241, p. 222-223.

représentation de sa créature... »⁷⁷. Treize ans plus tard le janséniste Antoine Arnaud parla de façon fort positive du décret :

M. l'Archevêque de Malines avait défendu avec grande raison, non seulement de mêler des choses profanes aux choses saintes dans les processions, mais même d'y porter les images des saints quand on y porte le S. Sacrement, parce que l'expérience a fait connaître que c'est un sujet de tentation à la plus grande part du peuple, qui s'occupe bien davantage à regarder ces images bien parées qu'à rentrer dans soi-même pour adorer Jésus-Christ dans l'Eucharistie, où il ne frappe point les sens n'y étant vu que par les yeux de la foi⁷⁸.

La question avait manifestement gardé toute son actualité à l'époque où Muratori – sans être janséniste⁷⁹ – s'indignait lui aussi, au nom d'une piété essentiellement christique, que les images détournent sur elles la dévotion due à la Présence réelle parce qu'elles donnaient l'illusion de voir la Vierge ou un saint.

Comme on l'a observé, il serait trop réducteur d'imaginer que la *Regolata devozione* « fut un météore qui se dissipa dès son apparition sans laisser de trace dans les mentalités et le comportement religieux collectif »⁸⁰. Mais dans le cas de la vénération des images, comme dans d'autres⁸¹, ses recommandations et critiques ne durèrent pas changer grand-chose. Des « abus » persistèrent et leur interdiction figure en bonne place dans une tentative avortée pour imposer une « piété éclairée » plus radicale que le réformisme modéré de Muratori, celle du synode diocésain de Pistoia (1786) dont les décisions furent condamnées par le pape Pie VI en 1794⁸². Deux, trois ans plus tard, l'État de l'Église menacé par les troupes françaises connut une vague de « miracles » concernant des images mariales ; on vit en particulier de nombreuses Madones bouger les yeux. Beaucoup de ces prodiges furent reconnus par les autorités ecclésiastiques⁸³. Le danger ramenait à l'avant-plan – loin de la dévotion bien réglée voulue par Muratori – des croyances et des attitudes qui n'avaient jamais disparu.

⁷⁷ *Ibid.*, p. XLII-XLV ; R. BAUSTERT, *La querelle janséniste extra muros*, *op. cit.*, p. 68-72 ; Annick DELFOSSE, *La « Protectrice du Païs-Bas »*, *op. cit.*, p. 90-91 et 243.

⁷⁸ Antoine ARNAULD, *Avis aux RR. PP. Jésuites sur leur Procession de Luxembourg*, Cologne, 1687, éd. critique R. BAUSTERT, *La querelle janséniste extra muros*, *op. cit.*, p. 133, cf. p. 70.

⁷⁹ A. BURLINI CALAPAJ, *Devozioni e « Regolata devozione »*, *op. cit.*, p. 2 et 4-8.

⁸⁰ P. STELLA, *Introduction à la Regolata devozione*, *op. cit.*, p. 24.

⁸¹ Mario ROSA, « Scipione de' Ricci tra pietà illuminata e religione popolare », dans Claudio LAMIONI (éd.), *Il Sinodo di Pistoia del 1786*, Roma, Herder, 1991, p. 33-64, ici p. 49.

⁸² D. MENOZZI, *Les images*, *op. cit.*, p. 221-225. Ajouter à la bibliographie *Il Sinodo di Pistoia* (voir n. précédente).

⁸³ Massimo CATTANEO, *Gli occhi di Maria sulla Rivoluzione. « Miracoli » a Roma e nello Stato della Chiesa (1796-1797)*, Rome, Istituto nazionale di studi romani, 1995. Bien qu'il ne s'agisse pas d'apparitions, on trouvera un aperçu dans Joachim BOUFLLET et Philippe BOUTRY, *Un signe dans le ciel. Les apparitions de la Vierge*, Paris, Grasset, 1997 (Les Écritures sacrées), p. 99-104.

La chasse aux têtes postcoloniale : de l'objet-ancêtre à l'objet d'art

Astrid DE HONTHEIM

Chez les Asmat de Papouasie occidentale, décorer ne répond pas seulement à des considérations esthétiques. Sur un objet ou une personne, la décoration (*tsjosow'pok*) confère une sacralité particulière, conforme aux attentes des ancêtres et perceptible par leurs descendants. La décoration est intrinsèquement agissante ; sa proximité se ressent sur le moral et la santé. Tout objet façonné par un Asmat est de plus réputé contenir une entité spirituelle (*dambuw*) désignée par le même terme qu'une de celles qui habitent les hommes, traduite à tort par « âme » par les observateurs extérieurs. Comme pour s'accaparer l'aura des peuples d'avant le contact avec les Européens, certains collectionneurs d'art dit « premier » recherchent des « pièces », à la façon de trophées. Dans cette démarche, les objets prisés portent un nom d'ancêtre et ont été jadis impliqués dans la chasse aux têtes. Or, l'objet exporté subit une transformation matérielle et spirituelle avant d'être cédé, précisément pour éviter l'évasion de l'invisible en dehors du marais asmat. Ce texte expose le contenu invisible de l'objet du point de vue des producteurs d'objets et des collectionneurs et s'attarde à ses changements de statut depuis sa confection jusqu'à son intégration dans une collection.

La composante matérielle de la chasse aux têtes

Jusqu'en 1983, la chasse aux têtes avait lieu entre groupes d'affins, rassemblés en maisons rituelles (*jeuw*). Son objectif était de « libérer » des noms d'ancêtres – davantage que des têtes – pour les garçons à initier. La guerre s'arrêtait lors de l'obtention du nombre de têtes désiré, les porteurs de noms prestigieux étant les plus exposés à cette convoitise. Le raid impliquait sa réciproque au moment choisi par la *jeuw* attaquée, réciproque qui s'exprimait aussi par le remplacement du guerrier mort par l'initié dans la parenté.

Les noms asmat sont légion, de nombre variable d'un individu à l'autre, et susceptibles de changer à plusieurs reprises au cours de la vie. Les noms constituent des entités cumulables performatives ; leur révélation donne un pouvoir sur le possesseur, reconnu par les éventuels esprits mal intentionnés qui entendraient son nom. Notre propension à penser la vie dans une continuité chronologique rend ardu d'admettre la spiritualité asmat. Celle-ci s'organise comme un portefeuille d'êtres spirituels aux caractéristiques variées (comme des pièces de monnaie à distinguer par les dessins, la couleur, le métal, la taille, le poids et la valeur nominale), sollicités à des moments distincts et dont les interventions ne se succèdent pas obligatoirement.

Nous pourrions mettre cette superposition d'êtres spirituels en relation avec la notion de *mana*, l'expression du sacré selon Durkheim¹. Fondement de la magie et de la religion, le mana est l'émanation de la puissance spirituelle du groupe et contribue à le rassembler ; en ce sens, il est fédérateur. La composante spirituelle de l'être social rejoint le concept de personne mélanésienne individuelle (par opposition à la personne occidentale individuelle), composée d'une somme de relations sociales². Le fait que chaque membre du groupe permette au groupe d'exister est accentué par l'incorporation du groupe dans la définition même de personne. Mauss³ rejoint l'idée que le mana, subsumant une série d'idées dont nous pouvons entrevoir la parenté, est créateur de lien social. Les conceptions asmat sur cette présence spirituelle multiple, sollicitée à des moments choisis, rejoignent aussi l'idée – bien que vague – de « vecteur diffus de pouvoir spirituel ou d'efficacité symbolique supposé habiter certains objets et personnes » initialement émise par Codrington en 1881⁴, les développements suivants ayant été contestés par Keesing. Selon ce dernier, le mana envisagé comme force ou comme pouvoir invisible, inspirant nombre d'auteurs pendant des décennies, est tout bonnement une invention des Européens, inspirée des fantasmes romantiques du XIX^e siècle⁵.

Les noms asmat comportent ainsi une dimension sociale et spirituelle composite sollicitée à des fins identitaires distinctes. Le nom d'ancêtre (*owam'juwus*) en particulier, masculin ou féminin, est reçu à la mort ou à l'agonie de son porteur et s'assortit des caractéristiques et facultés de l'ancêtre. Ces noms en nombre limité exigeant l'existence d'un porteur pour faire vivre l'ancêtre, des simulacres de têtes en bois peints à la chaux sont désormais utilisés pour remplacer la vraie tête. Jadis, la métaphore se trouvait sublimée par des pratiques anthropophages, secondaires⁶ dans

¹ Émile DURKHEIM, *Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Librairie Générale Française, 1991 (Livre de poche, 4613), 1^{re} éd. 1912.

² Marilyn STRATHERN, *The Gender of the Gift : Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*, Berkeley, University of California Press, 1988.

³ Marcel MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2001 (1923-1924) (coll. Quadrige), p. 101-102.

⁴ Robert Henry CODRINGTON, « Melanesians », dans James HASTINGS (ed.), *Encyclopedia of Religion and Ethics*, t. 8. Edinburgh, T. & T. Clark, 1915, p. 529-538.

⁵ Roger M. KEESING, « Rethinking « Mana » », dans *Journal of Anthropological Research*, t. 40, 1984, 1 (Fortieth Anniversary Issue 1944-1984), p. 148.

⁶ Gerard ZEGWAARD, « Headhunting practices of the Asmat of Netherlands New Guinea », dans *American Anthropologist*, t. 61, 1959, fasc. 6, p. 1020.

le processus de transformation sociale et rituelle de l'initié mais permettant au groupe d'affins d'incorporer le guerrier mort.

La chasse aux têtes permettait le passage de l'initié au statut de guerrier adulte et contribuait au renouvellement du principe vital collectif du *dow se* (groupe de parenté), enrichi par la prise de vies extérieures et affaibli par les décès. Elle engendrait aussi une révision des droits fonciers et de nouvelles alliances par l'enlèvement de jeunes filles nubiles. Ainsi, l'histoire d'une *jeuw* était fonction de celle du pilier culturel que représentait la chasse aux têtes. En dépit de l'interdiction de la chasse aux têtes en 1955 par les autorités néerlandaises, la chasse aux têtes correspondait à une normalité qui n'avait rien de répréhensible du point de vue asmat. À cet égard, mon informateur Alphonse Sowada osc, évêque du diocèse d'Agats (1969-2002), décrit la confession des premières décennies d'évangélisation : les gens lui avouaient une colère ou une absence à la messe, sans trouver à redire à la chasse aux têtes.

La répression gouvernementale et missionnaire n'empêcha pas cette institution de ressurgir épisodiquement. La rébellion de 1974 à Ayam s'accompagna de raids. Elmer Lorenz, missionnaire évangélique, surprit plusieurs Awyu évoquant la chasse aux têtes avec nostalgie. La crainte d'un retour à la chasse aux têtes justifie d'ailleurs le désaccord des missionnaires catholiques envers les revendications indépendantistes des populations. De leur côté, les protestants s'efforcent d'en effacer la trace dans les mythes (dont le plus célèbre héros, Beworpitsj, tua et mangea son frère dont la tête animée lui enseigna l'art du raid), les chants (qui glorifient la guerre et le viol), les rituels et les objets.

L'objet-médium

Encore actuellement, la chasse aux têtes est centrale dans la culture matérielle asmat. Le principal grief des missionnaires envers les longs rituels et certains objets, comme les boucliers et les mâts d'ancêtres *bisj*, est leur action comme supports mnémoniques de cette institution. Les *bisj* en particulier rappellent l'obligation de partir en raid en mémoire des morts représentés sur le mât, qui incarne l'ancêtre dont il porte le nom. Schneebaum, l'artiste qui aida les missionnaires à constituer leur musée, note que malgré leur commercialisation massive, les sculptures rituelles prennent vie lorsqu'elles sont baptisées du nom d'un mort récent⁷. En villégiature en Europe, les Asmat Rufus Sati et son frère conversèrent toute la nuit avec leur mère chez un couple de mes amis à Wormerveer par l'intermédiaire du masque funéraire de leur mère. Célébrés lors des secondes funérailles ou « sortie des masques » (*jipae pokm'bui*), ces masques incarnent une présence collective : ils regroupent tous les morts du pays asmat depuis la sortie des masques précédents, parfois plusieurs décennies auparavant. Lors de ses visites aux familles endeuillées, un masque sera donc considéré par chacun comme son parent défunt. L'exemple de Wormerveer montre que ces objets « contiennent » la présence des ancêtres – ou lui sont attachés – au-delà des frontières et des océans ; médiateurs, ils rendent possible la communication entre le visible et l'invisible et font office d'intermédiaires. « Un Asmat peut aller où ses ancêtres

⁷ Tobias SCHNEEBAUM, *Embodied Spirits. Ritual Carvings of the Asmat*, Salem, Peabody Museum of Salem, 1990, p. 26.

se trouvent déjà », dit en 2004 mon informateur asmat Ernest Ndotsjim. L'idée de contenu est récurrent dans le discours : « il y a un esprit » (*ada roh* en indonésien) me dit-on à plusieurs reprises en désignant l'un de ces objets.

Les objets portant des noms d'ancêtre, tels que sculptures anthropomorphes, pirogues, maisons, pagaies, lances, sacs de fibres, colliers de dents de chien et chiens domestiques sont regroupés sous le terme générique *etsjow'pok*, « les choses qui font grandir »⁸ incitant jadis à la vengeance⁹. Toutefois, le terme *etsjow* désigne aussi des Asmat *red skins*, qui vivent au fond des fleuves et entraînent parfois par le fond les pêcheurs au filet¹⁰. Les fleuves charrient des objets dangereux leur appartenant tels que des tambours, des arcs, des flèches et des brassards, eux aussi appelés *etsjow'pok*.

Outre le nom d'ancêtre, une autre forme d'entité agissante est contenue dans tout objet façonné par les Asmat, en commun avec l'homme. Cette entité, un double selon Sowada¹¹, est audible la nuit lorsqu'elle a quitté son enclave physique. Son fonctionnement peut être mis en relation avec l'homunculus, l'être humain miniature des études alchimiques. Il fait aussi penser au *dəŋə'* des Ankave de Papouasie Nouvelle-Guinée, équivalent à la conscience et qui peut sortir de l'enveloppe corporelle notamment pendant le rêve¹². Chez l'homme, la *dambuw* est reçue à la naissance et *perdue* à la mort du corps. Sa disparition au décès n'empêche pas l'existence d'ancêtres vivants ni la manifestation des morts récents. Il s'agit de la même *personne*, mais pas des mêmes entités. Le cumul d'identités lié au cumul de noms est une autre illustration de ce système et fait écho à la personne composite mélanésienne, fruit d'une somme de relations sociales¹³.

Lorsque la *dambuw* concerne les objets, mon informateur Markus Yisimantsji atteste que la nuit, le lieu de rassemblement des sculptures dans son village d'Atsj est parfois tellement bruyant que l'on se croirait au milieu d'une foule debout. Le jour, leurs ombres et leurs chuchotements dissuadent les passants de s'aventurer à proximité. Les enfants doivent être tenus à l'écart sous peine de tomber malades et, sans excuses immédiates des parents, de succomber. Les ancêtres font connaître leur présence par un sifflement *fuw* ; ce terme désigne aussi les flûtes rituelles en bambou aussi utilisées pour rallier à la chasse aux têtes.

La *dambuw* peut être délogée et la sculpture abandonnée, détruite ou destinée à la vente, sitôt son rôle rituel accompli. À Cemnes, Geremias M'Baith m'expliqua en 2001 que le moyen de reconnaître un objet « vide » était de vérifier qu'on lui avait ôté un morceau. Après le rituel à Uwus, les mâts d'ancêtres *bisj* sont amputés et

⁸ Paulien VAN DER ZEE, *Etsjopok : Avenging the Ancestors. The Asmat Bisj Poles and a Proposal for a Morphological Method*, Gand, University of Ghent, Department of Ethnic Art, 1996 (Working Papers in Ethnic Art, 8), p. 24.

⁹ G. ZEGWAARD, « Headhunting Practices of the Asmat », *op. cit.*, p. 1029.

¹⁰ Notes du missionnaire Cal Roesler du 14 juin 1958.

¹¹ Alphonse SOWADA, « Fundamental Concepts of Asmat Religion and Philosophy », dans Gunter et Ursula KONRAD (éd.), *Asmat. Myths and Rituals. The Inspiration of Art*, Venise, Pizzi Amilcare / Erizzo Editrice, 1996, p. 67-68.

¹² Pascale BONNEMERE, *Le pandanus rouge. Corps, différence des sexes et parenté chez les Ankave-Anga*, Paris, CNRS Éditions, 1996, p. 226.

¹³ M. STRATHERN, *The Gender of the Gift, op. cit.*

abandonnés dans la jungle pour empêcher les esprits d'y demeurer¹⁴, illustrant cette sécabilité. L'art sculpté n'est pas destiné à subsister en dehors de ce pour quoi il a été conçu ; le morceau prélevé contraint l'entité agissante liée à l'objet, la *dambuw*, à demeurer en terre asmat. Le fragment est impérativement conservé : cet acte *libère* la sculpture de sa composante spirituelle, à la façon du nom d'ancêtre que libère la coupe d'une tête lors d'un raid. Dans le cas du raid, le « fragment » est *a fortiori* conservé, le corps du guerrier mort étant mangé par les parents de l'initié qui reçoit son nom et les identités de tous les porteurs successifs.

Le sculpteur (*wow'ipitsj*) façonne un objet vivant ; il fait en sorte d'introduire la *dambuw* dans l'objet. Comme les autres spécialistes de la tradition (*wair'ipitsj*), il est en relation avec les ancêtres dont il tire sa science. Avant même de se mettre à l'ouvrage, il capte l'image mentale de l'objet envoyée par les ancêtres par une sorte de canal spirituel (*koridor adat* en indonésien). Comme l'écrit Boas, les processus mentaux impliqués dans la création artistique échappent partiellement à la conscience du concepteur, et toute œuvre hors du commun surgit sans que son créateur puisse déterminer sa provenance¹⁵. Le sculpteur asmat sait d'avance à quoi ressemblera le produit fini, dédié aux ancêtres par un jet de chaux avant de le confier à son propriétaire suivant¹⁶. Le sculpteur lui recommande d'en prendre soin et de l'utiliser à bon escient, sous peine d'être exposé à ses foudres. En échange, l'entité de la sculpture veille sur la maison et la protège des importuns. Ce discours rejoint la description du *mana* de Howard et Maranda, pour qui les objets façonnés contiennent du *mana* instillé par leur créateur. Laisser se dégrader un objet de ce type ou omettre de le réactiver par des offrandes régulières – de façon générale l'offrande scelle et répète un accord avec l'invisible – engendre la perte du *mana* et de graves conséquences pour la personne responsable de son entretien¹⁷. Les objets concernés ont donc une certaine perméabilité : ils « contaminent » leur possesseur et leur effet est observable dans l'environnement.

Erik Sarkol, le conservateur du musée d'Agats en pays asmat, relate quantités d'histoires sur les conséquences d'offenses aux objets de son musée. Alors qu'elle réalisait l'inventaire de la collection du musée, la collectionneuse Ursula Konrad tourna en dérision la forme du sexe d'une sculpture féminine ; son ordinateur se figea aussitôt, et se remit à fonctionner après les excuses silencieuses d'Erik. Un employé de la mine de Freeport qui s'était moqué d'une sculpture fut hanté pendant la nuit ; le matin, son bras arborait les blessures infligées par la sculpture avec un poignard en os de casoar. En 1993, Erik fit vaciller un *bisj* au musée, l'attrapa et fut surpris par son

¹⁴ Gunter et Ursula KONRAD et Carolina WINKELMANN, « Asmat Art », dans G. et U. KONRAD (éd.), *Asmat. Myths and Rituals*, op. cit., p. 304.

¹⁵ Franz BOAS, *L'art primitif*, traduit de l'anglais par Catherine FRAIXE et Manuel BENGUIGUI, Paris, Adam Biro, 2003, 1^{re} éd. 1927, p. 185.

¹⁶ Astrid DE HONTHEIM, « De la collection missionnaire au commerce équitable », dans *Civilisations*, t. 52, 2005, fasc. 2, p. 87.

¹⁷ Alan HOWARD et Pierre MARANDA, *Mana*, section « Peuple des eaux, gens des îles. L'Océanie », site du Musée de la Civilisation de Québec, 2000. <http://www.oceanie.org/graphes/mana.html>

extrême légèreté. Il ne put ensuite le soulever, le *bisj* ayant retrouvé son poids. Enfin, du bruit s'échappe souvent des masques funéraires *jipae* au fond du musée.

Un autre type de présence spirituelle peut être sciemment introduite dans un objet : le sortilège. *Eeram*, le sort de victoire, est incrusté dans des boucliers afin de terrasser l'ennemi. Sa puissance est telle que mes informateurs sont unanimes : celui qui part en guerre la gagne. Il y est fait une imprécise allusion dans un texte de Schneebaum qui écrit que jadis, un bouclier nommé conférait du courage au descendant du défunt et lui assurait la victoire¹⁸. Très utilisé, ce sort constitue une entité vivante qui dévore ses victimes de l'intérieur, comme le sort de mort *arow'pok*. Il existe une forme marginale de ce dernier qui, intégrée dans une sculpture par un artisan doué, se transforme – en crocodile, en serpent, en casoar ou en humain selon les versions – pour occire un parent encombrant. La mort est instantanée, la sculpture ayant capturé la *dambuw* de la victime (au lieu de la chasser, comme dans la maladie). Selon mon informateur Kasmirus Amdusu, les *bisj* ont la même propriété. Ces sculptures sont dangereuses : personne ne s'aviserait d'en voler une.

En plus des ancêtres avec qui on communique à travers l'objet, ces différents contenus spirituels de l'objet sont nettement ressentis par les Asmat, qui peuvent dire s'ils sont présents ou non. Le contact avec des objets habités n'est pas autorisé n'importe quand, n'importe où et n'importe comment ; les règles de proximité sont gérées par la norme asmat au respect de laquelle veillent les *wair'ipitsj*. En outre, la tradition sous sa forme matérielle déclenche un déferlement d'émotions chez ceux qui l'approchent, traduit par un sentiment prononcé d'euphorie. À l'opposé de l'impression missionnaire supposant les Asmat malheureux car taraudés de peurs, cette sensation de béatitude s'entretient par la pratique active de la tradition telle que la danse et l'élaboration de décorations corporelles compliquées pour plaire aux ancêtres. Toutefois ce sentiment est à ce point jouissif qu'il incite les Asmat à transgresser les règles de la tradition, donc à s'exposer aux sanctions des ancêtres. Le père de Markus Yisimantsji partit à la chasse paré d'une coiffe en peau de couscous (*fatsj'in*) et d'un bouclier, strictement réservés au rituel ; il en résulta le vol de sa *dambuw* par un esprit de la forêt.

Ces émotions ne concernent donc pas seulement le contact avec l'objet au sens strict mais aussi avec les parures rituelles (*tsjosow'pok*), dont l'usage sémantique va au-delà de la décoration. La coiffe *fatsj'in*, par exemple, contient l'esprit du couscous, un des messagers des ancêtres. Le port de cette peau, indissociable des rituels et des fêtes, assure aux ancêtres la surveillance permanente de leur descendance dans le contexte critique du rituel. Le contexte, les moments, les lieux de port autorisé sont strictement codifiés. Pour ceux qui résistent à l'attrait de l'interdit, les ancêtres compensent la frustration en autorisant les feuilles d'un fruit sucré dans les cheveux et du sagou sur le menton. Zegwaard¹⁹ ajoute une nuance : en plus de symboliser l'adresse, le courage et l'invincibilité, les décorations corporelles les provoquent chez

¹⁸ Tobias SCHNEEBAUM, *La demeure des esprits*, Paris, Actes Sud, 1991, 1^{re} éd. 1988, p. 81.

¹⁹ G. ZEGWAARD, « Headhunting Practices of the Asmat », *op. cit.*, p. 1033.

leur porteur. Trenkenschuh²⁰ évoque la « source constante de plaisir » et la joie que constitue la culture pour les Asmat. Mon informateur Abraham Buipir souligne le bonheur généré par le rituel des *bisj*, en plus de la perspective de partir en raid. La danse au rythme du tambour (*tifa*), les blessures engendrées lors de la cérémonie funéraire (*jipae pokm'bui*) et les scarifications génèrent tout autant de joie : les Asmat qui les évoquent sont unanimes. Dans les *Notes* de Roesler du 10 janvier 1958, des bracelets de passementerie autour des membres et du cou ont la vertu de rendre le bonheur.

De la représentation à la collection

Avec ses jungles luxuriantes, la Nouvelle-Guinée inspire une fascination pour l'image de l'homme sauvage, nu, anthropophage, « encore » épargné par la « civilisation ». Mes amis anthropologues de Wormerveer renoncèrent à proposer leurs services en ethnotourisme quand leurs clients se plainquirent après le voyage de ne pas avoir vu d'homme nu. L'artiste Tobias Schneebaum se rendit chez les Asmat pour rechercher des hommes nus dont il espérait partager l'homosexualité ritualisée et les pratiques anthropophages, comme lors de son premier voyage au Pérou chez les Arakmbut²¹ ; ses motivations furent clairement exposées dans le film sur sa vie²². Dans un autre genre, le guide suédois Magnus Andersson emmène des touristes homosexuels en étui pénien dans la jungle afin de trouver des partenaires sexuels proches de leur image de l'homme sauvage. En 2004, je me fis montrer plusieurs photos de touristes indonésiens de guerriers korowai en cache-sexe à côté du touriste posant en caleçon ; présentées comme les prises de guerre de courageux ayant bravé tous les dangers (en particulier celui des supposés sauvages), ces photos étaient le *nec plus ultra* en matière de gloriole. Le tourisme d'aventure attire des amateurs de sensations extrêmes et d'émotions fortes dans des forêts charriant un bagage imaginaire comparable, comme celles de Bornéo²³. Enfin les populations de Nouvelle-Guinée, notamment les Asmat, inspirèrent quantités d'artistes tels que le cinéaste Roy Villevoye, le photographe Ingo Wegerl ou le peintre Detlef Inger.

Avant d'acquérir une « pièce » pour sa collection, le collectionneur acquiert d'abord cet ensemble diffus de représentations qui confèrent à l'objet une valeur polysémique. Le caractère inconnu – les objets pré-contact sont généralement l'œuvre d'artistes inconnus – et inaccessible – la plupart des collectionneurs n'iront jamais en Nouvelle-Guinée – du sculpteur autorise l'errance de l'imagination. L'objet rapproche de cet univers lointain ; il place le collectionneur dans sa proximité imaginaire. Ceci tout en lui permettant de s'en approprier une partie, donnant à son possesseur une

²⁰ Frank TRENKENSCHUH, *An Asmat Sketch Book No. 7*, Hastings (NE), Crosier Missions, p. 1.

²¹ Tobias SCHNEEBAUM, *Keep the River on your Right. A Modern Cannibal Tale*, New York, Grove Press, 1969.

²² David SHAPIRO et Laurie GWEN SHAPIRO, *Keep the River on Your Right. A Modern Cannibal Tale*, Wave Films, Lifer Films Production, Stolen Cars Production, 2000.

²³ Judith MAYER, « Everyone Wants to Get a Head », dans Jill FORSHEE, Christina FINK et Sandra CATE (éd.), *Converging Interests : Traders, Travelers, and Tourists in Southeast Asia*, 1999, p. 51-83.

illusion de maîtrise de l'objet – à la fois par la possession et par la connaissance – et de ce qu'il représente, cette maîtrise s'appliquant aussi à sa société d'origine et aux pratiques culturelles auxquelles l'objet est associé. Ce trait est accentué par l'isolement du contexte originel et l'intégration dans le contexte de la collection, qui imprime sur l'objet un sens nouveau. Ce transfert sémantique atteste de leur qualité de collectionneurs supposément spécialistes car ils instaurent un ordre dans le monde chaotique²⁴. Les collectionneurs créent des catégories, imposant des règles au foisonnement supposément anarchique des objets qui traversent l'océan ; leurs nouvelles acquisitions sont susceptibles de s'y intégrer, quitte à modifier une catégorie si nécessaire. Certains espèrent qu'à force d'en entendre parler par les marchands et les touristes, les sociétés d'origine finiront par adhérer à ces exocatégories.

Les Asmat ne sont pas épargnés par ce besoin de classer, supposés se rallier progressivement à douze « groupes culturels » (*cultural groups*). Ces groupes sont identifiés sur la base théorique de l'intercompréhension linguistique, des formes de sculpture et du déroulement des fêtes, selon une classification évolutive qui dépend de la connaissance acquise de « la région asmat » par les collectionneurs. Sur le terrain, certains ignorent encore de quel groupe ils font partie, surtout parmi les femmes. Le Croisier anonyme va jusqu'à qualifier ces agissements de « génocide culturel »²⁵.

Autrement dit, la propriété de l'objet confère une impression de maîtrise sur son aura sémantique. Comme l'écrit Paul Van der Grijp²⁶, la collection crée un lien entre le visible et l'invisible, l'inaccessible, au-delà de l'horizon.

Par ailleurs, bien qu'inoffensif, l'objet possède un agent agissant potentiel, à la limite du danger, qui prend vie dans l'histoire orale des populations, qu'il s'agisse du mythe ou du récit de sorcellerie faisant intervenir l'objet ou un objet parent. Sans initiation ni immersion dans la société d'origine, en résumant ses déplacements au magasin de l'antiquaire et parfois à des croisières de luxe, le collectionneur-type instaure sans effort ces liens entre lui-même et la société qui le fascine. La disparition des pratiques sociales telles que la chasse aux têtes et la dégradabilité des matériaux qui le composent font de l'objet une « pièce » rare, exceptionnelle. Une pièce comme celle d'un puzzle, formant une cohérence avec celles qui l'entourent et inséparable du reste de la collection. La valeur de la collection excède d'ailleurs celle des objets individuels, au moins du point de vue de leur propriétaire. Ce dernier se projette dans sa collection au point de nourrir un sentiment d'incomplétude tant qu'il n'a pas acquis l'objet convoité²⁷. L'ancienneté joue un rôle fondamental, le contact avec les Européens étant souvent jugé préjudiciable à la qualité de l'art ; les objets pré-contact ou du début de la colonisation sont ainsi pensés plus « authentiques » que les autres, non encore contaminés par l'influence étrangère. Schneebaum qualifiait de *airport junk*²⁸ les sculptures asmat produites après les années 1950. Selon cette démarche essentialiste, l'acquisition d'une « pièce » permet d'effectuer un saut dans le temps

²⁴ Paul VAN DER GRIJP, *Passion and Profit. Towards an Anthropology of Collecting*, Berlin, LIT Verlag, 2006, p. 31-32.

²⁵ A. DE HONTHEIM, « De la collection missionnaire au commerce équitable », *op. cit.*, p. 96.

²⁶ P. VAN DER GRIJP, *Passion and Profit*, *op. cit.*, p. 8.

²⁷ *Ibid.*, p. 7 et 45.

²⁸ T. SCHNEEBAUM, *Embodied Spirits*, *op. cit.*, p. 26.

à la rencontre d'un monde disparu. La patine est un critère récurrent dans le choix d'un objet de collection, au point que certains marchands l'ajoutent à des objets qui en sont dépourvus tels que les sculptures de Biak en bois blanc. J'eus l'occasion de voir à plusieurs reprises le « kit de petit chimiste » utilisé par des marchands, composé de petits pots de toutes les couleurs, de pinceaux et d'assiettes de graines et matières variées. Une technique courante pour vieillir un objet en bois est de le laisser sous la pluie, voire de l'enterrer pour quelque temps ; l'effet est saisissant, et l'objet prêt à être vendu comme témoin authentique d'une civilisation exotique aux particularités culturelles uniques. Appadurai²⁹ parle de patine symbolique, c'est-à-dire la propriété selon laquelle l'âge d'un objet pris dans un contexte précis – en l'occurrence avant le contact – devient un indice de haut statut. La patine alimente la capacité d'évocation du possesseur à la façon de la madeleine de Proust, *a fortiori* lorsque le contexte qui confère son sens à l'objet – du point de vue du collectionneur – appartient au passé.

Indépendamment de son aspect esthétique, l'objet recèle donc un contenu invisible pour lequel le collectionneur paie parfois très cher. L'acquisition en elle-même comporte une puissante dimension émotionnelle ; Van der Grijp évoque le sentiment de soulagement, de confort immédiat, de succès, de triomphe, occasionnellement de grandeur, qui l'accompagne³⁰. Dans certains cas l'allure inquiétante d'une « pièce », surtout si elle effraie l'entourage, ajoutera à sa valeur émotionnelle de par sa capacité à impressionner d'emblée ou à susciter la discussion. Un collectionneur parisien me confiait avec ravissement que sa femme n'osait plus entrer dans le salon depuis qu'y trônait un masque particulièrement sinistre. Par ailleurs, le collectionneur devient prisé à travers l'objet rare, ce qui se marque sur la qualité du lien émotionnel qu'il entretient avec lui. Le fait d'être reconnu comme connaisseur rend en effet l'objet d'autant plus beau et précieux à ses yeux³¹. Le plus souvent le collectionneur apparaît dans la presse, passant pour un spécialiste aux yeux du public, ou au contraire il s'entoure de mystère et refuse de se laisser photographier pour éviter d'être harcelé par les marchands. De cette série de facteurs résulte la place capitale de la collection dans la vie de certains amateurs d'art. Un collectionneur américain m'avouait renoncer à divorcer de crainte de devoir diviser sa collection d'art océanien. Je vis des statuettes accompagner le quotidien d'un collectionneur néerlandais dans les placards de sa cuisine et jusque sous son lit.

Conclusion

Pour Boas, l'expérience esthétique est partagée par l'ensemble de l'humanité³². Sa préface à l'ouvrage de Price confirme que « les processus mentaux sont fondamentalement les mêmes chez tous les hommes d'aujourd'hui »³³. Une œuvre procure du plaisir lorsque la maîtrise technique de son créateur atteint un certain

²⁹ Arjun APPADURAI, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Public Worlds, fasc. 1, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 2006, p. 75.

³⁰ P. VAN DER GRIJP, *Passion and Profit*, *op. cit.*, p. 17-19.

³¹ *Ibid.*, p. 24.

³² FR. BOAS, *L'art primitif*, *op. cit.*, p. 13.

³³ Sally PRICE, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1989.

niveau d'excellence, donnant lieu à la production de formes-types ; le style découle de cette stabilité des formes³⁴. Du point de vue de l'artiste, l'effet esthétique d'une œuvre est fondé sur le plaisir engendré par la maîtrise technique et sur celui donné par la perfection de la forme³⁵. En plus de la forme elle-même, l'émotion inspirée par l'œuvre naît des associations entre cette forme et les représentations en vogue d'une société particulière. En somme, les œuvres d'artistes éprouvés ne peuvent qu'être appréciées selon une reconnaissance implicite de la perfection de forme dont l'artiste fait montre dans ses œuvres.

Toutefois, l'appréciation d'une œuvre d'art va au-delà de sa dimension esthétique. En parallèle, les divergences de contenu invisible du point de vue de la société productrice d'objets et du collectionneur invitent à reposer la question de l'art comme valeur universelle. La profusion d'objets considérés comme artistiques par nos muséologues n'implique pourtant pas l'existence d'un terme vernaculaire traduisant la notion d'art ; Appiah l'a montré pour les langues d'Afrique sub-saharienne³⁶ et Kaeppler pour celles de Polynésie³⁷. La question serait donc à poser autrement et porterait davantage, comme le suggère Bowden, sur les différences dont les gens appréhendent l'art comme phénomène culturel³⁸. Nous l'avons vu, les représentations font la valeur inestimable d'un objet, même s'il arrive qu'elles coïncident. L'objet d'art dit « premier » n'est pas que ce qui se donne à voir ; il possède un contenu historique et narratif, véhicule des intentions, inspire des émotions et induit des perceptions.

J'ai évoqué les différentes composantes surnaturelles de l'objet d'art dont l'évidence est soulignée par mes informateurs asmat. Même les quatre pasteurs asmat soulignent la réalité de cette présence. Pour Paternus Cuakces interrogé en 2004, suivre la voie des ancêtres implique de côtoyer des objets habités, et enfreindre leurs règles attire sur soi leur condamnation. D'une certaine façon, le voisinage de l'objet rappelle la règle et la renforce. Profitant de la crédulité des Asmat, le diable s'est introduit dans le bois, dit Cuakces (à l'image de ses mentors missionnaires), qui reste flou sur ses propres conceptions :

Enfreindre [la loi des ancêtres] a des conséquences mortelles. Vous n'y croyez pas ? Pour moi en tant qu'Asmat qui connaît le contexte des *bisj*, que j'y croie ou non, je dois voir. (...) Quand une idole a pénétré dans la sculpture à cause de la vénération qu'on lui porte, maintenant, la sculpture ... Je suis aussi un Asmat. Nous examinons ce qu'elle contient à l'intérieur, et ce n'est pas autorisé [par l'Église]. Sauf dans les lieux réservés à cet effet comme la *jeuw* ou à l'extérieur mais pas dans la maison de l'Église.

³⁴ Fr. BOAS, *L'art primitif*, *op. cit.*, p. 41-42.

³⁵ *Ibid.*, p. 379.

³⁶ Kwame Anthony APPIAH, « Why Africa ? Why Art ? », dans *RA : the Royal Academy Magazine*, t. 48, 1995, p. 40-41.

³⁷ Adrienne L. KAEPLER, « Art and Aesthetics », dans Alan HOWARD et Robert BOROFKY (éd.), *Developments in Polynesian Ethnology*, Honolulu, University of Hawaii Press, p. 211-240.

³⁸ ROSS BOWDEN, « Is « Art » a Universal Category? Some Implications for Museums », dans *Pacific Arts NS*, t. 2, 2006, p. 37.

« Je dois voir » exprime l'absence d'un choix : le poids de la tradition s'impose à celui qui parle. Laquelle pèse à ce point sur le génie créateur de l'artiste qu'on en vient à nier sa capacité d'innovation selon Boas³⁹. Les Kwoma de Papouasie Nouvelle-Guinée étudiés par Bowden⁴⁰ n'attribuent pas de créativité aux artistes, les maîtres-artistes étant ceux les plus habiles à reproduire les motifs de leur clan. Cela ne les empêche pas d'introduire des variations, lesquelles ne sont pas valorisées culturellement. Bowden l'explique par la provenance surnaturelle de la connaissance, survenant dans les rêves et les reflets des rivières. Ainsi, les formes nouvelles sont comprises par les Kwoma comme des copies d'images reçues dans ces contextes par les esprits du clan. À la façon des sculpteurs asmat qui reçoivent des ancêtres l'image mentale de leur future œuvre comme expliqué précédemment. Les sculptures étant des copies d'un original surnaturel susceptible d'être copié indéfiniment, elles n'ont pas d'intérêt au-delà de leur fonction rituelle et aucun effort n'est déployé pour les préserver lorsqu'elles se dégradent⁴¹. De la même façon, les mâts d'ancêtres *bisj* étaient jadis abandonnés dans la nature sitôt leur rôle rituel accompli ; ils sont désormais réservés à la vente à des acquéreurs étrangers. La destruction d'objets après usage rituel concerne aussi les masques baining (dans la province d'East New Britain), dont les parties endommagées sont brûlées aussitôt⁴².

Selon Price, les objets non destinés à la vente originellement et désormais regroupés dans les collections occidentales demeurent partie intégrante du patrimoine culturel des sociétés d'origine, même si leurs anciens propriétaires les ont vendus de plein gré. En outre, leur maintien à l'extérieur de leur contexte d'origine représenterait un choc culturel pour les populations⁴³. Pour autant qu'elles en soient informées évidemment. Finalement, c'est comme si ces objets – initialement abandonnés après usage – acquéraient de la valeur en dehors des sociétés concernées, qui s'en trouveraient alors dépossédées. Il est également probable que l'existence dans les collections occidentales d'objets jadis culturellement significatifs constitue un douloureux rappel d'anciennes réalités coloniales dont ces populations souhaiteraient s'affranchir. Enfin, ces propos sous-tendent les débats éthiques et muséaux sur le rapatriement d'objets culturels, en particulier ceux qui contiennent des restes humains. Mais ceci est un autre débat.

³⁹ Fr. BOAS, *L'art primitif*, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁰ R. BOWDEN, « Is « Art » a Universal Category? », *op. cit.*, p. 37-38.

⁴¹ *Ibid.*, p. 37 et 40.

⁴² Jane FAJANS, *Work and Play among the Baining of Papua New Guinea*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1997, p. 252-253.

⁴³ S. PRICE, *Primitive Art in Civilized Places*, *op. cit.*, p. 74.

Un art embarrassant ?

La littérature et le catholicisme au Québec (1920-1960).

Retour sur une recherche

Cécile VANDERPELEN-DIAGRE

Dans la perspective d'un questionnement général sur l'articulation entre les institutions culturelles et religieuses, le cas du Québec avant la Révolution tranquille s'impose comme un laboratoire d'observation particulièrement intéressant. Cette région donne, en plein régime de modernité, alors que la plupart des institutions de la vie sociale se sont autonomisées, l'exemple d'un champ culturel dont l'indépendance par rapport au religieux est particulièrement complexe.

Dans le cadre de cet article, il ne s'agit évidemment pas de retracer toute l'histoire de l'évolution des rapports entre catholicisme et littérature, histoire qui se déroule sur quarante ans et que j'ai déjà racontée dans un livre¹. Je voudrais ici seulement revenir sur le moment charnière durant lequel on est passé d'une littérature où le religieux est absent alors que tout est catholique dans la représentation du monde de ses auteurs et de ses lecteurs, à une littérature où le référentiel religieux est également indécélable parce que la société s'est laïcisée. Entre ces deux phases, on a évolué d'une situation où tout est catholique à un état où plus rien ne l'est, cependant que peu d'indices de cette transformation radicale de paradigme se décèlent dans les textes.

Une littérature catholique introuvable

Lors de mon premier voyage d'étude au Québec en 1999, lorsque je rencontrai les collègues historiens et historiens de la littérature à qui je parlai de mon projet de travailler sur la littérature catholique au Québec, ils me répondirent tous unanimement que c'était un sujet infaisable : toute la littérature, avant 1960, étant catholique. Voilà qui avait de quoi aiguïser la curiosité : le Québec de l'époque était-il donc comparable

¹ Cécile VANDERPELEN-DIAGRE, *Mémoire d'y croire. Le monde catholique et la littérature au Québec (1920-1960)*, Québec, Nota Bene, 2007.

à la situation de l'Europe médiévale, quand l'Église régulaît tous les aspects du vivre ensemble, du vécu intime et des relations familiales² ? Avant le processus de laïcisation entériné par la Révolution française, en effet, sauf quelques rares hérésies vite réprimées, toute la littérature est imprégnée de l'imaginaire chrétien, à un point tel que le religieux en est presque dilué. Or donc, la situation sociopolitique du Canada français de l'entre-deux-guerres est bien différente puisque la région est pleinement engagée dans la modernité, le modèle urbain tend à y prévaloir, le régime politique et l'économie sont modelés par le libéralisme.

La lecture des principales œuvres québécoises d'avant 1940 infirma les dires de mes collègues : de catholicisme, il n'y avait aucune trace. À l'époque, la foi n'y est jamais abordée. Le culte et une religion conventionnelle imprègnent certes les textes, très régionalistes, mais les questions théologiques n'habitent pas les personnages et ne sont jamais l'objet d'intrigue. Le catholicisme est en quelque sorte une toile de fond, un décor. Cette absence est telle que certains ecclésiastiques s'en inquiètent³. Comment expliquer ce phénomène ?

On invoquera d'abord des raisons politiques. Si au XIX^e siècle, il y eut des affrontements historiques entre laïcs (dont certains écrivains) et clergé, la situation a radicalement changé après la Première Guerre mondiale. À partir des années 1920, les affrontements n'existent plus que dans la sphère privée, dans le registre de la confiance. Le gouvernement libéral a décidé d'utiliser l'Église comme gardienne de l'ordre social. De son côté, le clergé, aligné sur le Saint-Siège, est entré dans une phase de repli sur soi, durcissant notamment le système de l'Index⁴. Au Québec, c'est le clergé qui organise tout l'enseignement et les soins de santé. Son poids dans l'enseignement va évidemment de pair avec son influence dans la culture. Il détient les maisons d'édition, les bibliothèques, les jurys et les prix littéraires. De ce fait, le champ littéraire est absolument hétéronome par rapport aux institutions catholiques.

Du reste, les écrivains sont alors absorbés par la question nationale. Or, si tous les chantres du nationalisme s'accordent pour désirer perpétuer et perpétrer un Canada français catholique, le catholicisme qu'ils appellent de leurs vœux sert de liant social. Les aspects individuels de la religion, la foi, ne les intéressent pas.

Des causes sociales sont enfin à mettre en avant. Au Québec, l'Église enseignée (le laïcat) et l'Église enseignante (les prêtres) fonctionnent de manière très séparée. Le mur qui les sépare est presque infranchissable. Dans ce contexte, les problèmes de théologie sont du ressort exclusif des clercs. Seuls les théologiens sont habilités à parler de Dieu. Dans ces conditions, il est particulièrement délicat pour le laïcat de s'arroger le droit d'aborder la question religieuse dans des textes profanes. De leur côté, hors de son ministère, le clergé s'abstient le plus souvent de s'aventurer dans

² Voir notamment : Jean-Claude VALLECALLE (dir.), *Littérature et religion au Moyen Âge et à la Renaissance*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997.

³ Joseph-Marie MELANÇON, « L'inspiration religieuse chez nos poètes contemporains », dans *La revue dominicaine*, mai 1922, p. 195.

⁴ Étienne FOUILLOUX, *Une Église en quête de liberté. La pensée catholique française entre modernisme et Vatican II (1914-1962)*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998 (Anthropologiques).

des questions théologiques poussées, tant il est incité à se cantonner à ses fonctions temporelles. Une telle conformation est peu propice à l'émulation intellectuelle⁵.

C'est également le manque d'émulation intellectuelle qu'il faut évoquer pour décrire le comportement très peu proactif des fidèles. S'ils sont certes enclavés au milieu d'un pays majoritairement protestant et anglophone, à l'intérieur de leur région, ils n'ont pas d'adversaires, de contradicteurs. Ils n'ont dès lors pas un « autre » pour leur renvoyer le reflet de leur identité. Dans ces conditions, ils ne ressentent pas l'urgence de défendre leur foi et d'élaborer des stratégies de prise de positions dialectiques.

Cette situation prédomine jusque dans les années 1960 mais le système commence à se fissurer avec la Deuxième Guerre mondiale. L'émigration européenne, le blocus sur l'édition française qui ouvre le marché du livre québécois et enfin l'arrivée d'une nouvelle génération d'intellectuels formée à l'école de l'Action catholique et ayant bénéficié de l'essor des universités, changent la donne. À vrai dire, dès 1934, avec la création de la revue *La Relève*, en correspondance avec *Esprit* et Emmanuel Mounier, un discours neuf apparaît mais il concerne essentiellement la politique et les questions sociales. Excepté le très singulier recueil de poèmes de Saint-Denis Garneau, *Regards et jeux dans l'espace* (1937) – sorte de thomisme poétique de forme très moderne – la littérature, et surtout le discours sur la littérature, ne sont pas fondamentalement modifiés par l'émergence du personnalisme chrétien.

Mais le ver est dans le fruit... À partir de 1940, la question de la littérature catholique québécoise se pose explicitement. Une revue littéraire se revendiquant du catholicisme, *Gants du Ciel*, est fondée et des articles s'affrontant à la question sont édités. De plus, pour des raisons historiques que je ne peux ici développer, la fin de la décennie voit la légitimation progressive par le clergé d'une pensée politique catholique progressiste⁶.

Une littérature catholique engagée ?

Pour la génération d'écrivains qui gravite autour des revues *Gants du ciel* ou *La Relève*, se pose alors la question : comment écrire des romans et des poèmes « catholiques » ? Je voudrais ici m'attacher à la manière dont l'écrivain et journaliste Robert Élie (1915-1973) résout le problème. Comme les autres fondateurs de *La Nouvelle Relève* (qui succède à *La Relève* que nous évoquions à l'instant), Robert Élie a été au collège jésuite de Montréal, qui forme alors l'élite montréalaise. Il a ensuite suivi divers cours de lettres dans des universités. Très tôt lancé dans le journalisme, il collabore à de nombreuses revues. En 1948, il est directeur adjoint des services de presse et d'information de Radio-Canada. Comme toute sa génération, il a été pénétré des préceptes scolastiques grâce à une formation thomiste pointue. À l'instar de ses camarades, il est en quête d'une « synthèse » intellectuelle. Dès 1938, il cherche « une discipline extérieure rigoureuse », il veut se rapprocher de l'Église et trouver

⁵ Nicole GAGNON et Jean HAMELIN, *Histoire du catholicisme québécois*, t. 3 : *Le xx^e siècle*, Montréal, Boréal Express, 1984.

⁶ *Ibid.*, p. 97-103.

les moyens de se « rattacher fortement au réel »⁷. La question du sens de la vie est au centre de toutes ses critiques littéraires et artistiques, domaine dans lequel il se cantonne. Son premier roman, *La fin des songes*, paraît en 1950. Pour la première fois, un roman traite explicitement d'épineux problèmes religieux.

Pour comprendre les ressorts de l'intrigue, il faut revenir à un texte critique écrit par Robert Élie, *Au-delà du refus*, édité par *La Revue dominicaine* en 1949. Il s'agit d'une réponse longue et argumentée à un texte majeur de l'histoire de l'entrée du Québec dans la modernité artistique : le Manifeste du Refus global, lancé en 1948 par le peintre Borduas. En bref, usant d'un ton mi-prophétique, mi-pamphlétaire, et de la dialectique de la rupture, *Refus global* s'oppose à la tradition et au catholicisme, il prône un art spontané, « automatiste » (influencé par le surréalisme) et remet en question la vision historique et nationaliste qui prédomine alors. Le manifeste vaut à son auteur d'être congédié de l'École du meuble où il enseignait.

Le socio-criticien Pierre Popovic a montré que la rhétorique de la rupture qui imprègne le texte ne l'empêche pas d'être un reflet de l'idéologie dominante à l'époque : la scolastique, le culte du chef et la mythologie historico-épique⁸. Il est du reste assez logique que l'auteur soit marqué par la doxa ambiante. Bien que s'attaquant à la transcendance divine, Borduas ne rejette toutefois pas Dieu. Proche de Robert Élie, il défend des idées que les deux hommes partagent : rejet du capitalisme, dénonciation du dévoiement de la foi, de la bourgeoisie, de l'individualisme, et surtout du rationalisme.

Le plus important pour notre propos est que *Refus global* marque un événement fondateur : pour la première fois, les intellectuels catholiques peuvent lire un texte qui remet en question les fondements de leur système de pensée, en utilisant des valeurs communes. Il ne s'agit donc pas d'une joute entre deux visions du monde absolument antithétiques. Pour la première fois également, se profile un adversaire à leur éthique d'autant plus dangereux qu'il est reconnu dans le champ culturel. De nombreux textes écrits par des clercs paraissent alors, l'attaquant sur le seul terrain dogmatique. Mais Élie monte au créneau pour produire un argumentaire possiblement attractif dans le champ culturel. Ce texte est intéressant parce qu'il s'inscrit dans l'optique personnaliste du dialogue.

Je ne m'attarderai pas sur la défense de l'art et des valeurs chrétiennes à laquelle s'adonne l'auteur. Pour lui, les abus de l'Église n'incombent pas au christianisme. Plus intéressant pour notre propos est un long passage dans lequel il disserte longuement sur l'une des phrases du manifeste : « Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes. » Pour Élie, c'est là reconnaître une limite au réel, et c'est insupportable. Le réel ne peut avoir qu'une limite : le péché. Seul ce dernier peut entraîner l'homme dans le néant, en lui faisant prendre la voie des illusions, qui détournent du réel. La liberté n'est donc possible qu'à condition de prendre conscience du mal et d'accepter l'ascèse. Ainsi le réel apparaît dans toute son infinitude et n'est pas borné. Le borner

⁷ « Réflexions et notes », septembre 1938, dans *Œuvres*, Québec, Hurtubise HMH, 1979, p. 819

⁸ Pierre POPOVIC, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Québec, Les Éditions Balzac, 1992 (L'univers des discours).

par les rêves, c'est lui donner une dimension uniquement humaine. Or, le réel ne peut avoir cette seule dimension. Il ne peut se réduire à l'humain et encore moins à sa solitude ; « il arrive un moment », écrit-il, « où il faut rejoindre les autres, même contre tout espoir »⁹.

La dichotomie entre le réel – la vie et le sens de la vie – et les rêves est au centre du roman *La Fin des songes*, qui est une véritable application romancée d'*Au-delà du refus*. On y voit s'affronter deux hommes, du même âge et du même milieu. Tandis que l'un s'enfonce dans ses rêves, renonce à l'amitié, à la communication et à Dieu, l'autre accepte d'affronter le réel. Le premier se suicide, donnant ainsi à son ami une sorte de leçon sur ce qu'est le sens de la vie. En plus de se suicider, il a commis le péché d'adultère. Notons que ce personnage s'est posé des questions sur la foi et son encadrement mais n'en a pas moins cherché Dieu. Mais un Dieu humain, non corrodé par l'enseignement janséniste qui lui a inculqué l'habitude, mais non le sentiment de Dieu¹⁰.

Le roman porte la marque des aspirations socioreligieuses du groupe de *La Relève* à une « conversion des esprits » pour une plus grande spiritualité et une « communion » entre les êtres. Alors que les romans catholiques classiques belges et français tracent l'itinéraire d'individus vers la rédemption et le salut, les personnages de *La Fin des rêves* sont, jusqu'au dénouement de l'intrigue, incertains de la route à suivre. Laissés à eux-mêmes, ils agissent sans le conseil d'aucun représentant de Dieu sur terre. Le message évangélique est, lui, arraché au cadre clérical, il devient une quête, une interrogation. Dans le roman, les événements et les dialogues sont équivoques. La dérélition des personnages est renforcée par leur « être au monde », complètement délié de la société. Souvent, les romans catholiques français et belges content les péripéties de l'individu qui chemine seul avant de retourner, tel le fils prodigue de la Bible, parmi la communauté des croyants. Les personnages d'Élie, eux, portent un regard critique acerbe sur cette communauté, qui est toute la société. Ils se démènent dans le vide, sans milieu, sans tradition. Le monde, ils veulent le réformer, pas le retrouver, encore moins l'agrandir. Aucun prosélytisme, aucun souci apostolique n'anime les individus.

Les thèmes incontournables de l'univers romanesque catholique des XIX^e et XX^e siècles, tels que la rédemption, la rémission, la lutte entre le Bien et le Mal et la parenté du saint et du pécheur sont quasiment absents dans les romans québécois. Il est vraisemblable que dans la France de Mauriac, l'Angleterre de Green et la Belgique de Nothomb, ces thèmes ont un attrait de distinction, ils permettent de montrer la différence entre le monde du dedans et du dehors, c'est-à-dire entre la loi de Dieu et la loi des hommes. Au Québec, ces deux mondes sont indistincts. Les écrivains ne s'adressent jamais à des non-croyants, mais bien à des mal croyants.

Il n'est pas surprenant que le renouveau littéraire catholique des années 1940 au Québec soit totalement singulier et incomparable au mouvement autoproclamé de

⁹ « Au delà du refus », dans *Revue dominicaine*, vol. 55, septembre 1949, p. 69.

¹⁰ Robert ÉLIE, *La fin des songes*, dans *Œuvres*, Québec, Hurtubise HMH, 1979.

« renouveau littéraire catholique » en France et en Belgique au tournant du siècle¹¹. À l'époque, dans ces pays, le catholicisme choisit la rhétorique du combat, de la croisade contre un « mauvais monde ». Depuis la Révolution française, on parle des « deux France » pour qualifier cette dynamique. En Belgique, la querelle entre catholiques et laïcs fait rage, notamment autour de la question scolaire et des enterrements civils. Ce clivage conforme les prises de positions des intellectuels chrétiens jusque bien après la Deuxième Guerre mondiale. En revanche, le projet d'une littérature catholique naît au Québec au moment où le pluralisme philosophico-confessionnel est devenu une réalité inéluctable. Le roman québécois catholique s'inscrit d'emblée dans la dynamique du « dialogue » à l'intérieur d'une société pluraliste. Son catholicisme s'exprime en creux et ne cherche pas à être reconnu. La réalité sociale d'une province absolument catholique interdit du reste d'être reconnaissable comme catholique. Le fait suivant me paraît significatif. En 1952, l'écrivain français Daniel-Rops (1901-1965)¹² demande au fondateur de la revue *Gants du Ciel*, Guy Sylvestre (1918-), un article : « Le Canada français a-t-il une littérature catholique ? ». Notons que Sylvestre a précédemment écrit un ouvrage intitulé *Poètes catholiques de la France contemporaine*. Daniel-Rops lui demandera cet article à plusieurs reprises sans jamais avoir de réponse. Les archives de Sylvestre nous apprennent qu'il a bien essayé de composer cet article mais le travail n'a jamais pu aboutir¹³. Dans un pays catholique, on ne cherche pas à désigner ou à qualifier ses frères...

Une religion reléguée

Les années 1950 sont des années de transition. La Révolution tranquille sourd. Mais ce qu'on oublie souvent de dire c'est que ce bouleversement fondamental de la vie sociale, politique et culturelle des années 1960 est pour l'essentiel l'œuvre de croyants. Dans leur grande majorité, les hommes et les femmes qui la font ont non seulement reçu une éducation religieuse, mais ils restent attachés aux valeurs chrétiennes. Sans surprise, les œuvres de ces années sont donc marquées par cet héritage. Cependant, dans la plupart des romans, le clergé est stigmatisé comme responsable de tous les maux dont souffre la société, y compris celui de ne pas parvenir à réaliser l'idéal évangélique. L'affrontement entre l'Église et les paroissiens est au cœur de nombreuses intrigues. La prégnance de ce thème reflète la crise traversée par l'institution. La remise en question concerne au premier chef la figure du prêtre, instance centrale de l'histoire de l'enracinement du catholicisme dans la société. L'accent est mis sur son rôle politique (Yves Thériault, *Les Vendeurs du temple*, 1951).

Embarrassés par une remise en question d'un des idéaux évangéliques, l'obéissance à l'Église universelle, certains cherchent à réconcilier Église enseignée

¹¹ Frédéric GUGELOT, *La Conversion des intellectuels au catholicisme en France (1885-1935)*, Paris, CNRS, 1998 ; Hervé SERRY, *Naissance de l'intellectuel catholique*, Paris, La Découverte, 2004 (L'espace de l'histoire) et Cécile VANDERPELEN-DIAGRE, *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu. La littérature catholique belge dans l'entre-deux-guerres*, Bruxelles, Complexe-CEGES, 2004.

¹² Auteur, notamment, d'une monumentale *Histoire de l'Église du Christ* (1948-1965).

¹³ Pour la revue *Ecclesia* (Daniel-Rops à Guy Sylvestre, 9, 19 et 24 juillet 1952, Bibliothèque des archives canadiennes, Ottawa, Fonds Guy Sylvestre, LMS-0110).

et Église enseignante. Dans son roman *Alexandre Chenevert*, Gabrielle Roy (1909-1983) raconte la vie d'un employé de banque qui tente de s'extraire d'une déréliction mortifère. Rongé par les soucis financiers, accablé par le poids de la détresse humaine mondiale, il se débat seul, délaissé par un Dieu qu'il croit indifférent à son égard. Avant de mourir, il rencontre l'aumônier de l'hôpital, pasteur grâce auquel il se rapproche des hommes, de Dieu et de son Église¹⁴. C'est un projet comparable que nourrit le personnage principal d'*Il suffit d'un jour* de Robert Élie. Un jeune curé tente également d'aller vers ses ouailles pour les initier à une foi plus humaine et moins conventionnelle¹⁵.

Mais de tels pasteurs sont rares. Ceux décrits par le romancier André Langevin (1927-2009) ne font qu'entériner la « décléricalisation » du rapport de l'homme à la société¹⁶. Ayant rompu avec le christianisme, l'auteur n'en a pas pour autant fini avec la transcendance. À lire la trilogie romanesque qu'il écrit de 1951 à 1956, *Évadé de la nuit*, *Poussière sur la ville* et *Le temps des hommes*, cette question est même l'épine dorsale de son exploration littéraire. Les hommes qu'observent ces trois récits sont en quête d'un lien avec le monde. Ils veulent rejoindre leurs semblables, mais ils ne savent pas comment. Ces romans nous montrent la solitude de l'individu dans un espace ouvert où l'Église ne balise plus le lien social. Tout au dépiçage d'un « maillage » (y compris métaphysique), ils sont le témoignage d'une recherche de ce que le sociologue français Émile Poulat appelle « une nouvelle civilité »¹⁷ : le vivre ensemble laïcisé. La manière intense dont ils interpellent le champ littéraire – à l'époque encore largement sous l'emprise du catholicisme – démontre qu'ils actualisent une problématique centrale : la relation au monde dans une société en voie de sécularisation. À l'injustice de Dieu, les héros de Langevin veulent substituer une justice humaine. L'écrivain prend parti pour l'homme (*Le temps des hommes*). Son humanisme, basé sur la pitié, s'enracine dans « une forme laïque de sainteté »¹⁸.

Avec la mort du Premier ministre Maurice Duplessis en 1959, s'ouvre une ère de décléricalisation de la société. La création des ministères du Bien-être social (1958), des Affaires culturelles (1961) et enfin de l'Éducation (1964) dépossède l'Église de son pouvoir de suppléance dans les domaines socioculturels. En quelques années, l'infrastructure cléricale cesse d'encadrer la vie et les mœurs. Dans le même temps, le concile Vatican II ouvre la communauté catholique à une nouvelle présence au monde, plus participative pour le laïc. L'entrée dans une chrétienté œcuménique prescrite par le concile rencontrera le désir d'un renouveau religieux exprimé depuis l'après-guerre par les intellectuels québécois. La dynamique participative sera particulièrement au

¹⁴ Gabrielle ROY, *Alexandre Chenevert*, Montréal, Beauchemin-Le Cercle du livre de France.

¹⁵ Robert ÉLIE, *Il suffit d'un jour*, dans *Œuvres*, Cité LaSalle, Hurtubise HMH, 1979.

¹⁶ Pour une analyse de l'œuvre du romancier, on se rapportera à l'étude très fouillée d'André BROCHU, *L'Évasion tragique. Essai sur les romans d'André Langevin*, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, 1985 (Littérature).

¹⁷ Émile POULAT, *Liberté, laïcité, la guerre des deux France et le principe de modernité*, Paris, Cerf, Cujas, 1988.

¹⁸ André GAULIN, « La vision du monde d'André Langevin », dans *Études littéraires*, vol. 6, n° 2, août 1973 (numéro spécial André Langevin), p. 159.

travail dans cette région du monde : des réunions préparatoires de consultation des laïcs y ont lieu avec une intensité singulière¹⁹. Ces assemblées sont emblématiques d'un phénomène de coïncidence entre la Révolution tranquille et Vatican II. Il est vrai que les débats qui agitent les intellectuels depuis l'après-guerre sur la place de l'Église dans la société civile ont amorcé le processus. Il est tout aussi évident que le concile a cautionné, voire légitimé, ces discussions. Par la suite, une telle interpénétration ne pouvait pas ne pas avoir de conséquence sur l'identité des intellectuels catholiques. À l'inverse d'autres pays (la Belgique et la France), ils n'eurent pas à se confronter à un système résolument statique. Si, dans les années 1950, le renouveau religieux et ecclésial interpelle les catholiques belges, cette avant-garde ne concerne qu'une petite poignée. Il en va tout autrement au Québec où, durant ces années, le haut-clergé et l'opinion publique se sont fortement rapprochés²⁰.

Avec une rapidité déconcertante, l'hégémonie catholique disparaît du paysage québécois post-Vatican II. En 1959, *Le Libraire* de Bessette dénonce le système de l'Index, lequel est supprimé par les conciliaires ! Mais le référent religieux ne s'efface pas pour autant. Dans les décennies qui suivent, la littérature québécoise foisonne d'œuvres interrogeant le passé institutionnel et l'imaginaire catholique. Marie-Claire Blais, Hubert Aquin, Michel Tremblay, Réjan Ducharme ou, plus près de nous, Gaétan Soucy n'ont de cesse que de pister les traces du religieux dans l'histoire québécoise. Inventorier les titres, qui de *La joue droite* de Claire Martin, à *Sonnez les matines* de Graetien Gélinas, en passant par le *Don Juan Chrétien* de Jacques Ferron, renvoient à une interrogation sur les conséquences du religieux, s'avérerait fastidieux. Mais, force est toutefois de constater que si ces auteurs investissent ce domaine, ils le font « pour mémoire », pas pour témoigner de leur foi ou participer au devoir d'évangélisation que prescrit l'Église. C'est bien à un procès de ses excès qu'ils la convoquent.

Un art embarrassant

La marche du Québec vers la sécularisation et la laïcisation de la politique et de la société va de pair avec (ou est portée par, selon le point de vue où on se place) une transformation radicale de la question nationale, processus généralement appelé « néo-nationalisme ». Les débats houleux qui s'articulent autour du statut constitutionnel du Québec, de ses relations avec le Canada, des droits linguistiques et de l'affirmation du français dans l'État-région en train de s'ériger opposent des courants très hétérogènes. En dépit de leurs divergences, dans leur grande majorité, les différentes options nationalistes se retrouvent autour d'un consensus : le rejet de la dimension religieuse et passéiste du nationalisme traditionnel. Les anciennes valeurs sont rejetées comme conservatrices et dénoncées comme cause des retards que le Québec a accumulés depuis des décennies. Dans ce contexte, que retenir du passé, surtout quand on a pour devise « Je me souviens » ? Le problème se pose dès les années 1960 et se prolonge jusqu'à une date très récente.

¹⁹ Sylvain SERRÉ, « Les consultations préconciliaires des laïcs au Québec entre 1959 et 1962 », dans Gilles ROUTHIER (dir.), *L'Église canadienne et Vatican II*, Montréal, Fides, 1997 (Héritage et projet, 58), p. 113

²⁰ Jan GROOTAERS, « Le catholicisme du Québec et son insertion dans le milieu conciliaire », *Ibid.*, p. 447-475.

Une grande exposition en 1984 intitulée *Le grand héritage. L'Église catholique et les arts au Québec* nous enseigne que tous les aspects du catholicisme, toutes ses expressions, ne crispent pas de la même manière. L'exposition organisée au Musée du Québec à l'occasion de la visite pastorale du pape Jean-Paul II a pour but de commémorer les 450 ans de l'arrivée de Jacques Cartier au Québec. Mais elle est aussi une occasion pour les autorités de souligner la vigueur et la durée du pouvoir de l'Église. René Levesque, fondateur du Parti québécois (créé en 1968 en faveur de l'indépendance) et Premier ministre du Québec depuis 1976 va plus loin :

[L]e gouvernement veut aussi rendre hommage à l'Église dont l'action a tant compté dans la survivance et le développement du peuple québécois.

Tous ces fidèles qui ont vécu leur foi au rythme de la vie laïque, toutes ces communautés de religieuses et de religieux, en œuvrant dans l'enseignement, les soins aux malades, les services aux plus démunis, ont concrétisé une promesse de charité et apporté une dimension humanitaire à nos vies quotidiennes. Tous ces curés, chefs de nos paroissiens, qui ont accompagné les étapes du peuplement de notre patrie en ont été pendant toute une époque l'élite naturelle. Notre histoire ne se comprend pas sans retenir les rôles indispensables qu'ont joués avec tout leur talent et leur force ces hommes et ces femmes de l'Église de l'enracinement²¹.

De son côté, Louis-Albert Vachon, archevêque de Québec explique que

l'expression artistique a toujours été perçue comme un chemin propre à guider l'homme et la femme jusqu'aux profondeurs mystérieuses de l'être humain, jusqu'à l'extrême pointe de la vérité. Jean-Paul II affirme dans une splendide synthèse « L'Église et l'art ont pour objet l'homme, son visage, sa vérité, la découverte de sa réalité »²².

Le ministre des Affaires culturelles, Clément Richard est plus lyrique :

D'un point de vue esthétique, l'art religieux constitue la richesse la plus précieuse de notre patrimoine (...) L'Église a été chez nous la plus fidèle protectrice de la culture²³.

À ma connaissance, aucune exposition, aucun événement culturel, aucun ouvrage ne répertorie de manière aussi exhaustive le patrimoine littéraire catholique québécois.

Une question s'impose : pourquoi les relations entre littérature et catholicisme n'ont-elles pas fait l'objet d'un tel projet ? Pire, tout se passe comme si les critiques et les historiens de la littérature ont craint de trouver dans les œuvres littéraires du passé proche un miroir les renvoyant à une image comparable à celle qui épouvante Dorian Gray dans le célèbre roman d'Oscar Wilde. Il semble que dans cette dynamique, ce ne soit pas seulement la religion qui ait été un obstacle, mais la nature même de l'objet littéraire et le statut de ses producteurs. En effet, à l'instar de son homologue français,

²¹ *Le Grand héritage. L'Église catholique et la société du Québec et L'Église catholique et les arts du Québec*, Québec, Musée du Québec, 1984, p. VIII.

²² *Ibid.*, p. IX.

²³ *Ibid.*, p. XIV.

le champ littéraire québécois est extrêmement politisé²⁴. De ce côté de l'Atlantique, il en résulte un phénomène que l'écrivain français Henri de Montherlant a très bien décrit : « Un peintre, un sculpteur, un compositeur de musique n'est pas tenu de dire son mot, à tout bout de champ, sur tout et sur rien (...). Mais un écrivain, oui bien. S'il y rechigne, il sera réputé « manquer à son devoir » »²⁵.

À partir des années 1960, investi dans le processus nationalitaire, le champ littéraire québécois ne s'est pas reconnu dans les représentations du monde offertes par ses devanciers. Au contraire, il a eu tendance à s'en distancier. Dans cette attitude, il a été secondé par le personnel académique. Certes, les universitaires travaillent sur le religieux dans le patrimoine artistique et littéraire. À partir des années 1960-1970, dans la foulée de la remise en question fondamentale du poids de l'Église catholique sur la société, ils produisent des travaux très exhaustifs qui tentent d'étudier l'universalité du fait religieux²⁶. Très consciencieusement, ils essaient de « lire et de débusquer le religieux dans les œuvres littéraires et de rapporter à l'universel ce qui s'y trouve encrypté »²⁷. Les références chrétiennes sont dès lors lues comme des mythes universels (le mal, la mère, le péché, la culpabilité). En revanche, la spécificité du catholicisme et de l'empreinte qu'il a laissée sur le corpus littéraire n'est pas soulignée, pas plus que ne sont scrutées les spécificités des relations que l'institution cléricale entretient avec l'institution littéraire. Un élément d'explication est à chercher dans la sociologie. En effet, la société québécoise, si elle reste catholique dans sa grande majorité (86 % de la population se dit toujours catholique au recensement de 1991), entretient des représentations plurielles du religieux. Une littérature qu'on suppose monolithique ne cadre pas avec le paysage sociopolitique marqué par la dérégulation institutionnelle du religieux qui s'impose.

Cette tendance historiographique change peu à peu au tournant des années 2000. Tout au long de cette décennie, des historiens et des sociologues s'interrogent sur la réalité de l'omniprésence de l'Église et sur sa responsabilité dans le « retard » québécois. Les chercheurs remettent en question l'existence même de *La Grande noirceur*, terme générique qui renvoie au gouvernement conservateur du Premier ministre Maurice Duplessis de 1931 à 1966. L'un des aboutissements les plus

²⁴ Pour le Québec, on lira notamment : Yvan LAMONDE, *Histoire sociale des idées au Québec (1760-1896)*, Montréal, Fides, 2000 (Association internationale des études québécoises) et *Histoire sociale des idées au Québec*, t. II : 1896-1929, Montréal, Fides, 2004 ; Lucie ROBERT, *L'initiation du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989 (C^{ie} des lettres québécoises, Centre de recherche et littérature québécoise) ; Jean-Christophe PLEAU, « La Revue moderne et le nationalisme, 1919-1920 », dans *Mens. Revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. VI, n^o 2, printemps 2006, p. 205-237 et Jacques PELLETIER, *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche, 1995.

²⁵ Henry de MONTHERLANT, « Être de son époque », *Le Solstice de juin*, [1941], dans *Essais*, Paris, Gallimard, 1963 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 901, cité par Gisèle SAPIRO, *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 70.

²⁶ Guy MENARD, « Les déplacements du sacré et du religieux », dans Jean-Marc LAROUCHE et Guy MÉNARD (éd.), *L'étude de la religion au Québec. Bilan et prospective*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, p. 237-249.

²⁷ Ève PAQUETTE, « Religion et littérature », dans *L'étude de la religion au Québec*, op. cit., p. 398.

accomplis de ces recherches est un numéro spécial de la Revue internationale d'études québécoises, *Globe*, consacré à *La religion au Québec. Regards croisés sur une intrigue moderne*. Désormais, il n'est plus question de laisser en suspens la question de l'ancrage spécifiquement catholique de la littérature. D'une manière significative, le vaste projet éditorial *La vie littéraire au Québec* intègre pleinement le problème du rôle de l'Église dans l'histoire littéraire²⁸.

Les écrivains et les historiens de la littérature de l'après Révolution tranquille ont supposé que l'emprise de la religion avait complètement formaté la littérature passée et ont jeté un voile pudique sur cet aspect des œuvres. Tout y est catholique, il est vrai. Pourtant, comme j'espère l'avoir montré, les soubassements idéologiques des œuvres n'en sont pas pour autant univoques. À l'instar des images, les textes peuvent évidemment donner lieu à de multiples interprétations. Dans un régime de censure, les écrivains sont d'autant plus enclins à jouer de la polysémie des mots et des allégories que c'est une condition *sine qua non* au droit d'exister.

²⁸ Actuellement cinq tomes ont paru, qui couvrent la période 1764-1918 (Québec, Presses de l'Université Laval, 1991-2001). Le tome vi à paraître très prochainement se penchera sur les années 1919-1933.

Le mal, la vérité et le sacrifice

Analyse des structures du religieux dans le théâtre du XX^e siècle

Nancy DELHALLE

Par ses origines, communément associées au culte de Dionysos, le théâtre reste sans doute de tous les arts celui qui, dans son accomplissement, renvoie le plus nettement au rituel. S'il s'en est émancipé pour devenir une représentation, un art à part entière, le dispositif même par lequel il se constitue conserve quelque chose du cercle sacré. Art vivant, art du vivant, le théâtre n'advient qu'en présence d'un public assemblé qui, par un accord tacite, reconnaît à un acteur un statut spécifique lié à la parole et au corps. Du rituel, le théâtre conserve donc cet étrange mélange de réunion et de séparation, unissant des personnes en un public et isolant quelques protagonistes par la division de l'espace, le port de costumes et surtout l'action « jouée ».

Durant l'histoire du théâtre, la scène tend à faire oublier cette dimension originelle en s'affirmant toujours plus comme représentation d'une fable – l'illusion théâtrale – et, dans un deuxième temps, à partir des mises en scène de Stanislavski et d'Antoine, davantage comme reconstruction d'un réel. Mais, bien que déniée, la dimension sacrée reste inscrite en filigrane, notamment dans la relation entre le spectateur et la scène. Une relation longtemps fondée sur l'identification au personnage et que viendra dénoncer toute l'œuvre de Brecht. Pour l'auteur et metteur en scène allemand, cette capacité de fascination du théâtre rend le spectateur passif, manipulable, et contribue à sa soumission à un système oppressif dont il peut tout aussi bien être la victime. En réaction, Brecht propose de fonder de manière différente la « relation théâtrale ». Les principes de dramaturgie et de mise en scène qu'il élabore – ou adapte – visent ainsi à solliciter le jugement du spectateur, à le rendre critique et donc actif à l'égard de ce qui lui est présenté sur la scène. En affichant le théâtre comme artefact (notamment à travers un langage scénique où apparaissent des pancartes empruntées au cinéma muet et par un jeu de l'acteur dit distancié qui consiste à garder bien visible l'acteur sous le personnage afin d'éviter l'identification), le dramaturge allemand brise le

lien du théâtre à l'espace-temps sacré pour l'affirmer comme une représentation du monde social soumise à l'esprit critique du spectateur. À l'instar de Brecht, qui en a puissamment écrit la théorisation, de nombreux artistes s'attachent à établir la scène selon un autre contrat et à en faire, par exemple, un tribunal comme chez Peter Weiss.

Le religieux au théâtre

Malgré la critique de la mouvance brechtienne, la coprésence physique des acteurs et des spectateurs dans un même espace-temps garde au théâtre un lien à la cérémonie religieuse qui reste au fondement de bien des démarches.

Dans le théâtre de Paul Claudel, la scène tend ainsi à devenir le lieu d'un culte moderne où le verbe se fait à la fois message et musique par un travail très élaboré sur le rythme et le souffle inspiré du théâtre oriental (notamment du nô et du kabuki). À rebours de la psychologie, Claudel utilise pleinement la pluralité des voix propre au théâtre mais de telle sorte que les contradictions soient dépassées par une révélation. Les personnages semblent alors traversés par une parole dont ils ne sont que l'instance. À l'appui de ce logocentrisme, les images semblent intrinsèquement produites par le matériau sonore ainsi que par un symbolisme bien codifié. Dans ce théâtre, c'est la parole qui se détache sur un monde social présent mais neutralisé dans une sorte d'évidence. Le drame se noue en effet dans les « trous » du social, des moments creux dans un contexte préexistant (la Chine colonisée dans *Partage de midi*, par exemple). Le dramaturge y gagne une fonction quasi sacerdotale, il dispense la Parole vers une assemblée muette, celle des spectateurs, mais réunie par l'action de tout le mouvement du texte qui converge vers une révélation. À l'instar de la communion charnelle puis spirituelle de Mesa et Isé dans *Partage de midi* (1905), le spectateur est amené vers la communion dans la vérité de Dieu par l'action des « images sonores » qui sollicitent sa sensibilité. Or, où mieux qu'au théâtre ces impressions sont-elles rendues plus aiguës encore par la concrétisation physique ? Cette « parole physique », selon les mots de Jean-Louis Barrault, trouve sur la scène la chambre d'écho qui va la propager dans les corps et les cœurs assemblés.

Alors que le metteur en scène Jean-Louis Barrault donne un nouvel essor à la carrière des pièces de Claudel, en 1954, Jean Genet, dans une lettre qu'il adresse à son éditeur, Jean-Jacques Pauvert, écrit :

Une représentation qui n'agira pas sur mon âme est vaine. Elle est vaine si je ne crois pas à ce que je vois qui cessera – qui n'aura jamais été – quand le rideau tombera. Sans doute, une des fonctions de l'art est-elle de substituer à la foi religieuse l'efficace de la beauté. Au moins, cette beauté doit-elle avoir la puissance d'un poème c'est-à-dire d'un crime¹.

Citation emblématique d'un théâtre qui sans se renier comme artefact et sans remettre en question l'autonomie acquise au cours d'un long processus historique d'émancipation par rapport aux pouvoirs religieux et politiques, n'en cherche pas moins la façon de renouer avec la dimension sacrée.

¹ Jean GENET, « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », dans ID., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2002 (Pléiade), p. 817-818.

Dans *Les Nègres* (1958), Genet met en scène un procès, ou plutôt la représentation d'un procès organisée par des Noirs². Divisés en deux camps – la cour située en hauteur et jouée par des acteurs portant un masque blanc et en bas, les Noirs, le visage maquillé de cirage, jouant le drame – les personnages vont rejouer le meurtre d'une Blanche. À l'instar des *Bonnes* (1947), tout semble d'abord fonctionner comme une mascarade reliée au principe de l'inversion carnavalesque où les opprimés jouent les oppresseurs. Les noms sont à cet égard révélateurs puisque les personnages de Blancs sont désignés par des fonctions (Reine, le Gouverneur, le Missionnaire...) tandis que les noms des personnages de Nègres installent déjà un protocole de lecture fondé sur une inversion censée être positive (Neige, Vertu, Félicité...).

Répétée plusieurs fois, cette représentation se rapproche davantage d'un rituel et, en ce sens, la dimension de démonstration propre à la dramaturgie du procès tend à s'annuler. À la place, ce théâtre dans le théâtre, sans cesse réaffirmé par de multiples répliques et la présence d'un personnage dans un rôle de « metteur en scène » ou de maître de cérémonie, élabore une autre dynamique. En fait, Genet construit sa pièce, non sur les fondements de la re-présentation aristotélicienne qui assume le vraisemblable, mais sur les bases d'un théâtre conçu comme un acte rituel. Il quitte la logique de la représentation d'une réalité selon des codes, pour mettre en jeu les représentations des groupes sociaux présentés en scène. Ainsi, la Cour devient l'espace des représentations que les Noirs se font des Blancs et où circulent les clichés, répandus dans l'imaginaire collectif, que les Blancs se sont faits sur l'Afrique (nature sauvage et mortelle, danses mystérieuses et magiques, odeurs, matières précieuses à exploiter...). L'axe central autour duquel ces représentations sont articulées est celui de la vie et de la mort. Pour Genet les Blancs sont rattachés à la mort (par leur odeur, leur pouvoir et leur vieillissement) tandis que l'Afrique noire révèle sa supériorité dans un rapport plus immédiat au cosmique, à la nature et aux traditions. Au final, ce conflit de représentations, dont il était d'emblée permis de penser qu'il visait à l'émancipation du groupe opprimé (les Noirs), débouche sur une mythification de l'Afrique.

Par une série de décalages, Genet brise la parabole, qui constituait un code bien reconnaissable pour le spectateur : les Nègres d'en bas se démasquent, montrent que le catafalque au centre de l'aire de jeu n'était qu'un drap tendu sur deux chaises et, suite à la mise à mort d'un Noir en coulisses, décident d'amener les Blancs à la mort. Crime ou sacrifice, ce qui se joue désormais ne relève plus d'une représentation mais d'un acte sacré. La mort fonde le mythe et le mythe assure l'existence et l'identité. Par une lente substitution, les Noirs abandonnent les représentations des Blancs dont ils étaient imprégnés, pour en adopter d'autres qui leur sont propres. Ce passage, cette transformation, le théâtre, à l'instar du rite, la marque, la concrétise, mais aussi la symbolise. À distance des motifs de la prise de conscience, intégrant une critique de la représentation comme pratique spéculaire, Genet fait donc de l'acte théâtral un acte rituel instituant un mythe et où le sacrifice (le schème du crime est central chez l'auteur) vise à créer une communion. Mais à travers la mise en exergue du geste créateur, c'est aussi la prédominance de la figure de l'artiste qui se donne ici

² Genet a exigé que cette pièce soit montée exclusivement avec des acteurs noirs.

à lire, ce qui explique sans doute que Genet maintienne sa pièce dans les limites d'une théâtralité qu'il voudrait sans doute abolir. C'est en ce sens que l'on peut lire la réplique d'Archibald vers la fin de la pièce :

Un moment. La représentation s'achève et vous allez disparaître. Laissez-moi d'abord vous remercier tous, mes camarades. Vous avez bien joué votre rôle (*Les cinq Nègres retirent les masques et saluent*). Vous avez fait preuve de beaucoup de courage, mais il le fallait. Le temps n'est pas encore venu de présenter des spectacles sur de nobles données. Mais peut-être soupçonne-t-on ce que peut dissimuler cette architecture de vides et de mots. Nous sommes donc ce qu'on veut que nous soyons, nous le serons donc jusqu'au bout absurdement. Remettez vos masques pour sortir (...) ³.

L'œuvre théâtrale de Genet manifeste une recherche pour ramener le théâtre à ses sources sacrées sans toutefois nier l'autonomie de l'art. Cette quête, qui va également animer nombre d'artistes des années 1960 et 1970, réfracte une lutte à l'intérieur du monde théâtral et se fonde sur deux constats de natures différentes. Le premier atteste de l'état du théâtre occidental qui, à l'instar de la société, semble figé dans ses propres travers, ceux du vedettariat (l'autorité de l'acteur), du consumérisme bourgeois (l'œuvre comme produit spectaculaire) et la tradition (le texte de répertoire). Ces trois fondements vont être contestés et remis en question durant la décennie 1970. Le second constat, plus spécifique, touche à la conception dominante d'un sujet rationnel s'adaptant aux diverses visées sociales, du conservatisme à l'utopie socialiste. Ce cadre de perception va également se désagréger, concurrencé par une autre vision de l'homme. En effet, les motifs de la spontanéité et de l'authenticité qui circulent dans les années 1960-1970 et dont témoigne la popularité des écrits de Marcuse et de Reich, notamment, témoignent d'une recherche davantage tournée vers l'individu désirant et pulsionnel. Le monde théâtral redécouvre alors les écrits d'Antonin Artaud et le *Théâtre et son double* (1938) va nourrir le travail de nombreux artistes et ouvrir de nouvelles voies.

Avec Artaud, c'est la spiritualité orientale qui s'insinue dans le théâtre, une vision qui ne sépare pas le corps de l'esprit. Mais c'est aussi une secousse à l'égard du logocentrisme occidental. Suite à sa découverte du théâtre balinais, Artaud propose d'en revenir à « la connaissance physique des images et des moyens de provoquer des transes ». Le théâtre, écrit-il, « est le seul endroit au monde et le dernier moyen d'ensemble qui nous reste d'atteindre directement l'organisme, et, dans les périodes de névrose et de sensualité basse comme celle où nous plongeons, d'attaquer cette sensualité basse par des moyens physiques auxquels elle ne résistera pas » ⁴. Pour nombre d'artistes des années 1960-1970, le corps devient la voie de recherche privilégiée d'un théâtre qui veut toucher les sens et les nerfs et qui engage totalement acteurs et spectateurs dans un « acte unique et dangereux », selon la formule d'Artaud. Ce faisant, le théâtre cherche à retrouver la dimension sacrée et magique de ses

³ Jean GENET, *Les Nègres*, dans ID., *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2002 (Pléiade), p. 541.

⁴ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964 (Folio/Essais), p. 125-126.

origines pour subvertir une société sclérosée et oppressive, totalement prisonnière du matérialisme.

Chez le metteur en scène polonais Jerzy Grotowski, l'acteur fait offrande de son corps libéré des « masques sociaux », révélé à lui-même, accomplissant ainsi un « acte spirituel » et un acte théâtral. Cet « acteur saint » fonde un « théâtre pauvre » qui se donne moins pour une représentation que comme un acte en présence. Empreint de religiosité, le théâtre de Grotowski est la quête d'une authenticité archétypale que l'on ne peut atteindre que par une ascèse.

Bien que pour lui, il s'agisse d'une « sainteté laïque », ce sont bien les structures religieuses qui se retrouvent à l'œuvre dans son travail. La notion de sacrifice apparaît ainsi centrale. L'« acteur saint », à l'opposé de l'« acteur courtisan », est celui qui fait offrande de soi-même. Le sacrifice, le don et l'acceptation sont au fondement de la pratique de l'acteur et sont seuls susceptibles de conduire à la révélation de la forme toujours déjà là. Il s'agit donc d'extraire une essence, de retrouver un noyau de spontanéité et de vérité par une discipline physique qui place l'acteur dans un état de totale disponibilité. Usant de métaphores liées à l'univers religieux, Grotowski désigne comme « humilité » cette « prédisposition spirituelle ». Arrivant à cet état de vérité par des exercices physiques et une discipline mentale, l'acteur peut générer une quête semblable de la part du spectateur. Mais, précise Grotowski, « il faut qu'il y ait quelque chose de commun qui existe déjà entre eux, quelque chose qu'ils puissent soit rejeter d'un geste, soit honorer ensemble »⁵.

Ainsi, aux schèmes religieux hérités du catholicisme se mêlent ici les structures fondamentales du rite sacré, celle d'un acte en commun qui isole les participants du reste du monde. Dans cette perspective, le théâtre constitue une communauté tout autant qu'il se fonde sur elle. Théâtre du retour, de la recherche de ce qui est, cette quête est en définitive celle d'une révolution conservatrice. Grotowski n'écrit-il pas que « la représentation est nationale parce que c'est une recherche sincère et absolue à l'intérieur de notre égo historique (...) »⁶ ?

Si, dans la perspective d'Artaud ou de Grotowski, c'est au fond l'art lui-même qui devient une religion, le dessein de faire éclater la séparation entre l'art et la vie va se trouver largement décliné dans les années 1970. Les happenings et les performances rendent cette frontière floue et poreuse tandis que de nombreux artistes, tels le Living Theatre ou Richard Schechner, cherchent à inclure le public dans la création. Le Living Theatre entend ainsi guider le spectateur pour le faire pénétrer dans des états de conscience différents. Il s'agit pour la troupe de toucher chaque individu dans sa sensibilité pour le transformer et le faire changer, ce qui est censé avoir, au final, un impact sur la société. Bien plus que le texte et le mot, c'est ici à nouveau le corps qui devient le vecteur principal d'un événement qui, à l'instar du rituel, ne doit pas laisser le participant intact. Le théâtre, pour Julian Beck, « doit aller vers la création de conditions dans lesquelles le public peut faire l'expérience de son moi physique, de sa présence, sa propre présence physique, son corps saint individuellement et

⁵ Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971, p. 41.

⁶ *Ibid.*, p. 52.

collectivement »⁷. Beck évoque une nouvelle forme de théâtre dans laquelle « les acteurs et les spectateurs se dissolvent l'un dans l'autre, en création collective »⁸. Un principe fusionnel oriente ce théâtre pour lequel il faut impérativement faire ressentir – par les sens donc bien plus que par la raison – au spectateur sa présence au monde et son appartenance à la communauté humaine dont la communauté théâtrale assemblée serait en somme la métonymie.

L'on peut sans doute entendre ici les échos d'une époque en recherche de nouvelles formes de spiritualité. Beaucoup d'artistes voyageront en Orient pour trouver les voies d'un dépassement du clivage entre le corps et l'esprit au fondement du sens religieux occidental. Dans cette perspective, l'art, le théâtre, devient un espace-temps à la fois différent et commun où se joue un événement d'ordre initiatique. Mais par-delà la quête spirituelle qui anime nombre d'artistes des années 1970 nourris souvent de bouddhisme, le rapport au public est peut-être le lieu où le théâtre aujourd'hui réinvestit un certain sens religieux.

La question de la vérité

Selon la formule prêtée à Malraux, « le XXI^e siècle sera religieux ou ne sera pas ». Quelle que soit la pertinence de ce genre de prédictions, il est difficile d'ignorer que le XX^e siècle s'est refermé sur le reflux des grands cadres idéologiques qui structuraient les représentations du monde. Avec l'ère appelée « postmoderne », un relativisme remplace les pôles de vérité selon lesquels les hommes s'orientaient. La perception de l'homme et du monde tend à être dominée par une pensée de la mobilité absolue, qui aurait renoncé aux origines, aux fondements et même aux objectifs. Nombre d'artistes de théâtre prennent position par rapport à cette nouvelle norme particulièrement ajustée à un univers mercantile et médiatique. Mais sans doute est-ce la question de la vérité qui, s'absentant comme horizon, fragilise les modes d'action. Et tandis que tout un théâtre remet en cause sa raison d'être, tentant d'engager un repositionnement dans l'espace social, certains artistes se confrontent à cette perte.

En 1991, le metteur en scène belge Jacques Delcuvellerie, fondateur du Groupov, élabore un projet appelé « Triptyque Vérité ». Prenant acte de l'époque qui n'offre plus de système de représentation du monde acceptable, le Groupov entreprend d'explorer les grandes vérités qui ont balisé le XX^e siècle : la vérité chrétienne en mettant en scène *L'Annonce faite à Marie* (édité en 1912) de Claudel ; la vérité liée au terrorisme avec *Trash* de Marie-France Collard et Jacques Delcuvellerie ; la vérité communiste avec *La Mère* de Bertolt Brecht. Dans la perspective de Claudel, la souffrance – que Delcuvellerie considère comme associée à la vie humaine – prend un sens et reçoit une finalité. Châtiment pour le péché originel, elle est une occasion de salut car elle lie l'être au sacrifice du Christ et devient ainsi une participation à la rédemption de l'humanité. *Trash* met en exergue la vérité sous-tendant la transgression, celle du terrorisme et de la pornographie au féminin. Mais, alors que Delcuvellerie récuse les religions en raison du refus de « toute idéalisation consolatrice »⁹, les structures

⁷ Julian BECK, *La vie du théâtre*, Paris, Gallimard, 1978 (NRF), p. 86.

⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁹ Jacques DELCUVELLERIE, « Le Chœur des prières solitaires », dans *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, n° 67-68, avril 2001, p. 106.

profondes d'une métaphysique du mal restent largement à l'œuvre dans cette création du Groupov. Et il faut sans doute le détour par Brecht, et sa pièce la plus ouvertement communiste (*La Mère*), pour amener Delcuvellerie à détrôner la Vérité de son statut dogmatique. En adoptant la formule, « il ne s'agit pas de montrer des choses vraies, mais de montrer comment sont vraiment les choses », le Groupov hérite de Brecht la possibilité d'à nouveau parler du monde contemporain. Si le collectif met alors en chantier le vaste projet que sera *Rwanda 94*, opérant un démontage du génocide rwandais dans l'optique d'un théâtre politique¹⁰, il revient se confronter de façon très critique à la Vérité avec *Anathème* sans toutefois arriver à l'éliminer de son horizon comme en témoigne son dernier spectacle *Un uomo di meno*¹¹.

Créé en 2005, *Anathème* présente pendant quatre heures des extraits de la parole biblique, de l'Ancien Testament, qui concentrent une répétition d'appels à la vengeance, au meurtre et au génocide. Cette parole est livrée dans une mise en scène minimaliste afin de forger un espace mental vide de références. Les acteurs, assis de part et d'autre d'un écran où se superposaient quelques paysages peints manipulés par l'ordinateur, proférant les mots sur une composition musicale de Garrett List. La volonté est ici délibérée d'un rapport frontal avec le spectateur dans le but de forcer son écoute. Tout aussi brutale, la fin du spectacle propose une mise en parallèle muette avec les camps de concentration : les acteurs arrivent sur le plateau un à un et se déshabillent avec une extrême lenteur, se dépouillant de tout, jusqu'au moindre bijou en une scène d'une intensité difficilement soutenable.

Dans sa radicalité, *Anathème* est un spectacle qui prend position contre une évolution de nos sociétés où se rediffuse aujourd'hui plus largement l'idée que « la religion est un guide, non pas pour le salut des individus, mais bien pour l'organisation des collectivités » selon les mots de Delcuvellerie. Qu'il se répande sous la forme des fondamentalismes et des intégrismes ou d'appels désespérés aux vérités, chefs et gourous de toutes sortes, ce mouvement traduit en fait la défaite d'une conception de l'homme ayant à « se tenir » seul et le retour du dogme comme aliénation acceptée et même revendiquée.

Le spectacle, dans sa forme, épouse les structures du rite religieux, comme l'indiquait Jacques Delcuvellerie avant la création :

Pour les croyants, c'est LE livre mais ce livre est aussi celui du Verbe, c'est donc le livre d'une parole et même d'une voix. Dès lors, la forme élémentaire qui s'est imposée est de faire entendre cette parole. Pour y reconfronter les spectateurs, nous faisons confiance à la voix de ceux et celles qui disent le texte ou à la musique qui sera presque uniquement vocale. Le risque que présente ce spectacle est d'être tellement minimal en proposant de réécouter des passages du Livre, directement, sans la médiation d'un « extracteur de sens », théologien ou prédicateur, sans l'inclure dans une histoire. Ce n'est pas, nous en sommes bien conscients, toute la Bible et cela sans doute suscitera les reproches. Mais les massacres perpétrés ou ordonnés par Dieu constituent un matériau énorme, obstiné, récurrent d'un bout à l'autre de ce que les chrétiens appellent l'Ancien Testament, la Bible hébraïque. Ce n'est pas un thème

¹⁰ Voir Nancy DELHALLE, *Vers un théâtre politique : Belgique francophone (1960-2000)*, Bruxelles, Le Cri/CIEL, 2006.

¹¹ Créé au Théâtre national en mars 2010.

secondaire. Avec ce « spectacle », nous voudrions demander comment les croyants développent une construction qui leur permet d'intégrer ces textes à leur foi. Quant aux non croyants qui se sentent tenus, pour être politiquement corrects, de prôner la liberté individuelle, le respect des croyances des autres, ce devrait être aussi une confrontation avec la source de cette croyance, ce livre et ce qu'il contient. Pour moi, on est là devant un objet de scandale qui invite à réfléchir, qui m'assigne à réfléchir¹².

Avec *Anathème*, Delcuvellerie prend acte du mouvement de l'époque pour le renvoyer vers le public afin de susciter l'analyse critique et la prise de position, un dessein qui forcément divise la salle.

Fondant son geste artistique sur un constat similaire mais dont en quelque sorte il inverse le sens, Olivier Py, quant à lui, élabore un théâtre radicalement chrétien dans la droite ligne de Claudel qu'il met en scène à plusieurs reprises. Dominé par l'obsession de la plaie, du sang, du corps en offrande et de l'humiliation comme chemin vers un au-delà de l'être, le théâtre d'Olivier Py pose la nécessité du Mal : « un chrétien ne combat pas le mal », déclare l'auteur-metteur en scène, « il fait grandir le Bien »¹³. Sur les débris des idéologies et à rebours des théâtres de la pensée critique, Py construit une œuvre dont la finalité relève très explicitement du prosélytisme. Un théâtre voué à unir, à assembler autour d'une Promesse répondant aux angoisses du temps. Se présentant comme « un contempteur de son siècle, un imprécateur », donc en une position à la fois singulière et en surplomb du monde, Olivier Py entreprend de substituer au théâtre politique – de plus en plus fréquemment présenté comme obsolète – un théâtre qui prophétise et qui, surtout, est fondé sur un espoir qu'il peut diffuser. Un théâtre qui, à l'image du motif obsédant de la roue que l'on trouvait dans sa pièce *Les Vainqueurs*, trouve son origine et sa fin dans l'amour et la joie d'être au monde. En opposition radicale avec l'univers médiatique, ces textes (*La Servante*, *L'Apocalypse joyeuse*, *Le Visage d'Orphée...*) défendent une éthique de la parole, du Verbe. Parcours de métaphores disant la promesse, ils posent ainsi, à l'instar des religions, un lien entre la parole et l'acte. De nombreux motifs esthétiques affichent dès lors la dimension rituelle de ce théâtre, dont les effets se feraient sentir au-delà de la sphère artistique, dans le monde social. Car, fondé sur un rapport paradoxal entre la frénésie dionysiaque et le messianisme chrétien, ce théâtre développe aussi, plus singulièrement, une mystique homosexuelle. Le motif de la quête initiatique, celui des disciples, et celui du corps supplicié prennent dès lors une ambivalence symbolique qui conduit vers une « nouvelle alliance » unissant la scène et la salle par l'intermédiaire du poète chrétien et homosexuel.

Et, en filigrane, ce pourrait bien être la figure de Pasolini qui servirait d'emblème à tout un théâtre de la fin du xx^e siècle et du début de XXI^e, insatisfait du monde mais orphelin des idéologies. Un théâtre qui ne peut faire le deuil du sacré mais qui replace au centre l'individu, parfois en posture victimaire, par lequel peut s'accomplir un nouveau pacte de communauté. Chez Py, chez Delcuvellerie mais aussi chez l'artiste

¹² Entretien de Jacques Delcuvellerie avec Nancy Delhalle paru dans *Alternatives théâtrales*, n° 85-86, juin 2005.

¹³ Entretien paru le 25 octobre 2003 dans *Le Courrier*, quotidien suisse, consulté sur internet (<http://www.lecourrier.ch/index.php?name=NewsPaper&file=article&sid=2987>).

italien Pippo Delbono, par exemple, la dimension autobiographique et le croisement du sexuel et du politique fondent une sorte de nouvelle donne théâtrale où la scène cherche, par-delà le scandale permanent dont elle se fait le lieu et qui s'apparente à un parcours initiatique pour le public, à relier et à créer une communion entre les hommes. Aussi, les provocations et les attaques qui ponctuent ces dramaturgies sous la forme de cris, de hurlements (Delbono), de mutilations (Py), d'obscénités (Delcuvellerie) sont-elles toujours, à un endroit du spectacle, sublimées par des moments de beauté subjuguant le spectateur.

Un théâtre de la réconciliation

Selon les étymologies, le mouvement de rassembler, de relier, sous-tend la notion de religion. À la charnière des années 2000, le théâtre qui intègre un « souci du social » semble massivement tenter un repositionnement où, à bien y regarder, le politique se dilue dans une posture éthique sous-tendue par les schèmes du religieux. Plusieurs artistes se posent la question de leur légitimité, voire de la légitimité de leur art, dans un monde dominé par un néo-libéralisme de plus en plus agressif, vecteur d'injustices et d'inégalités. Visant une institution théâtrale refermée sur elle-même, ils expriment le désir de réancrer davantage le théâtre dans son espace social, façon aussi de réaffirmer la nécessité du théâtre devenu un art socialement minoritaire.

Participant en 1999, comme auteur, à un spectacle réalisé avec des détenus de la prison de Saint-Gilles et des jeunes « issus d'un quartier réputé difficile, les Marolles, en plein cœur de Bruxelles »¹⁴, l'auteur Alain Cofino Gomez écrit dans un journal de la création : « Il s'agit pour moi de confronter mon écriture à des corps et à des voix qui n'y sont pas préparés, de vérifier mon rapport à la réalité ! »¹⁵. Ces paroles font écho à celles du metteur en scène Lorent Wanson s'interrogeant sur sa légitimité d'artiste à aborder le social. Bien que suscités par des projets différents, ces points de vue convergent étrangement.

Les années 1990 se profilent ainsi comme un moment charnière où le lien du théâtre et de la société est en passe d'être renégoциé. C'est en effet en vertu d'une demande sociale diffuse, que le théâtre, art subventionné, est alors convoqué afin de réduire la « fracture sociale ». Si le processus ne peut se réduire à un ordre de mission émanant du champ politique, force est de constater combien les thèmes du « théâtre et la cité », « théâtre et démocratie »... hantèrent les discours officiels, les pages des revues ou les prises de parole des artistes. Il fut, vers la moitié des années 1990, très largement question de rapprocher le théâtre et la vie¹⁶. De nombreux projets théâtraux s'enracinent dès lors dans la problématique de l'exclusion et partent d'une volonté

¹⁴ Présentation dans *Scènes*, Bruxelles, Bellone, 1999, n° 2, p. 30.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Voir entre autres : en France, la revue *Du Théâtre* publie en mars 1995 un numéro hors série (n° 3) suite à deux colloques *Le Théâtre et la démocratie aujourd'hui* et *Théâtre et démocratie. 25 siècles*, organisés respectivement à Brest et à Paris ; en Belgique en 1996, les Éditions Lansman lancent un concours d'écriture dramatique sur le thème « Théâtre et démocratie » (le concours se poursuit sur trois saisons, les textes inédits sont publiés et certains font l'objet d'une mise en scène lors d'un événement éponyme) ; *Alternatives théâtrales* intitule son n° 56 de décembre 1997 *Le théâtre et la cité* ; « Le spectacle à l'épreuve de la vie » est le

de placer le théâtre dans un rapport plus immédiat avec la société. L'époque foisonne d'échos de spectacles où semble se mettre en jeu la frontière entre art et société. On relève ainsi, à travers toute l'Europe, des expériences théâtrales menées sur les marges sociales, avec des prisonniers, des jeunes de quartiers dits « défavorisés », dans des hôpitaux...

Sans approfondir ici le mécanisme institutionnel par lequel maints artistes s'attribuent alors une mission sociale, il est intéressant de constater que ce repositionnement détermine l'élaboration de ce que nous appellerons un « théâtre de la réconciliation ».

Le dramaturge wallon Jean Louvet, après avoir interrogé les identités sociales dans le cadre de la lutte des classes, oriente ainsi son écriture dans le sens d'un humanisme plus universaliste. Dans une pièce comme *L'Annonce faite à Benoît*¹⁷, les deux personnages se rencontrent dans un grand magasin, univers social métaphorique de l'espace collectif dans notre monde mercantile. Le dialogue semble, dès l'abord, le produit de cet horizon de référence puisqu'il y est question d'accusation de vol, de suspicion, de filature (« je vous cherche », « je vous repère », « je vous guettais »)¹⁸ et d'argent. Le contact humain amorcé se place d'emblée sous le signe de l'échange de biens matériels mais avec le spectre du dépouillement, celui du vol ou du meurtre. Progressivement, au fil du dialogue, l'échange prend une couleur différente et se détourne de son objet matériel, de la somme d'argent « empruntée » par Arthur à Benoît. « L'emprunt » devient bientôt un prétexte, non pas à parler, mais à se parler. À la différence des dramaturgies où la parole a pour fonction première d'attester l'existence du sujet parlant, le dialogue entre Arthur et Benoît vise, avant tout, à tisser un lien social : « La crainte d'établir un contact est un signe de manque de volonté... de volonté de vivre dans le monde »¹⁹. La rencontre avec l'autre crée une ouverture, un retour de la sensibilité, un rapport au monde plus intense qui conduit par exemple le personnage à renoncer à la télévision.

En somme, *L'Annonce faite à Benoît* détourne la référence biblique. En lieu et place de la naissance d'un enfant – récit par lequel Arthur extorque de l'argent à Benoît –, advient une autre révélation. Benoît, vide et mort aux émotions, corrompu donc en son humanité, se voit transfiguré par la présence d'Arthur. L'idée d'une rédemption s'impose ici, dans ce rapprochement fraternel recréant une communauté apparentée à un état absolu et indépassable. Il ne s'agit donc plus d'appliquer un modèle collectif préétabli et contraignant pour le sujet individuel mais de déporter en l'autre et « tel qu'en lui-même », en dépit de ses déterminations et de ses propriétés sociales, la source d'un monde parfait. Par le seul rapprochement, par l'alliance, on reforme la Communauté, l'état idéal qui met fin à l'Histoire. L'Autre ainsi détient la clé d'un espace collectif unifié et pacifié. Le rapprochement d'ordre quasi magique (dans la fable, la rencontre d'Arthur et de Benoît est due au hasard), faisant fi des processus

thème d'un dossier de la revue française *La Scène* en décembre 1999 tandis que la revue belge *Scènes* propose en juin 1999 un dossier *Quand le théâtre se confronte aux réalités du monde*.

¹⁷ Créé au Théâtre de Mons, dans une mise en scène de Frédéric Dussenne, en février 2001.

¹⁸ Jean LOUVET, *L'annonce faite à Benoît*, Carnières, Éditions Lansman, 1996, p. 5.

¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

et des divisions, contribue à dessiner l'image du théâtre créateur du lien social. Un théâtre qui redélivre de l'espérance.

Ce glissement du questionnement politique et de la fable vers une théâtralité qui accomplit sur le plateau une alliance, livrée comme une forme de transcendance, se retrouve dans les dernières créations de Lorent Wanson.

Alors qu'il effectue, comme acteur et metteur en scène, un parcours qui lui octroie légitimité et reconnaissance dans le monde théâtral, Lorent Wanson ne se départit pas d'une interrogation touchant à son engagement social et artistique. À côté du répertoire (Ibsen, Wedekind, Genet...), il cherche à façonner le théâtre pour que son impact dans l'espace social soit plus important. Il monte ainsi *CQFD, théâtre d'évocation sur la sécurité sociale* puis met en place un processus de création spécifique pour créer *Sainte Jeanne des abattoirs* de Brecht en 1998. L'équipe s'installe dans le Borinage, ancienne région minière de Wallonie aujourd'hui sinistrée, et, tandis que les répétitions sont ouvertes, les comédiens fréquentent les bureaux de chômage, les restos du cœur et d'autres lieux à la rencontre des gens. Ils visent ceux qui *a priori* ne sont pas des spectateurs et leur distribuent un journal lié à la création du spectacle. *A contrario* de l'objectif de diffuser un savoir ou un message préétablis, ce qui guide ici le travail est la volonté d'échanges et d'apprentissages pour les acteurs du spectacle. Une démarche qui ne va pas sans adresser de nouvelles questions au théâtre, concernant le traitement de la fable, le type de jeu ou la place des amateurs, par exemple.

En 2000, Wanson pousse plus loin encore sa recherche et sur commande d'une association d'aide à l'extrême précarité sociale, ATD Quart Monde, crée *Les Ambassadeurs de l'Ombre*. Pour construire ce spectacle, Wanson prendra un très long temps de préparation, rencontrant les familles et, après un avoir installé la confiance, recueillant leurs récits où s'enroule la spirale de la misère : coupures d'électricité, enfants enlevés à leur mère, prison...

Avant l'œuvre, le processus de travail valorise l'humain. Il privilégie l'élaboration de fables qui soient « représentatives des expériences de vie », intégrant ensuite la collaboration d'acteurs professionnels. La forme se construit ainsi des rencontres. Pour Wanson, il ne s'agit pas là d'un travail sociologique ni ethnologique mais de porter à la lumière ces paroles, ces histoires et ces personnes toujours maintenues dans l'ombre.

Guidé par des objectifs similaires, Wanson s'engage, en 2005, dans un deuxième projet. *Trous, rupe, gaten ou quand nous n'étions pas alignés*, coproduit par le Théâtre national de Belgique et le Théâtre national de Belgrade, donne la parole à des « invisibles », un panel le moins exhaustif possible de la population civile victime de la guerre en ex-Yougoslavie. Le spectacle assemble ainsi des réfugiés croates, des jeunes Tziganes déplacés du Kosovo, des femmes de disparus, des ex-soldats rescapés des guerres (Bosnie, Croatie, Kosovo ...) ainsi que des artistes du Théâtre de Belgrade et des acteurs belges. « Notre projet », déclarait Lorent Wanson²⁰, « explore les vides que la guerre a laissés dans de nombreuses familles. Que reste-t-il après ? Comment construire un abri qui permette une survie mentale et physique, à partir d'une société détruite ? ». Ici encore, le théâtre tente de rendre une individualité aux victimes

²⁰ Dans *Le Soir* du 16 février 2005.

anonymes des guerres. Cette création collective mise sur la parole, sur la langue, comme élément humain par excellence et comme vecteur de l'être ensemble. Et en effet, ce spectacle ne se penche pas sur les processus mais utilise l'espace-temps du théâtre, celui de la coprésence physique des réfugiés sur le plateau et des spectateurs, pour transcender la séparation entre les deux groupes. Par leur témoignage sur la scène du théâtre, ceux qui jusque-là restaient des « invisibles » vont se relier aux spectateurs qui, dans nos salles, sont souvent dotés d'une identité sociale repérable. Wanson élabore un théâtre qui ne représente rien mais littéralement, « présente » les réfugiés. Entre eux et la salle, un enfant circule portant une lourde valise étiquetée « *de eeuw* » (le siècle), tandis que le metteur en scène joue de l'accordéon, devenant ainsi une sorte de médiateur entre l'intérieur et l'extérieur, faisant le lien entre les mondes. Par ces médiations, par les nombreuses langues brassées qui n'empêchent en rien la compréhension, par des déclarations comme « nous sommes tous pareils, nous avons les mêmes droits », le spectacle s'élève à un haut degré d'universalisation. Il diffuse un message de fraternité et invite à former une communauté humaine par-delà les différences et les cultures.

Avec *Africare*, spectacle présenté dans le cadre de Yambi, un projet culturel entre l'Afrique et la Communauté Wallonie-Bruxelles, Wanson renforce encore son engagement dans un théâtre qui réconcilie et relie. Pendant un an, de juillet 2006 à avril 2007, il se rend au Congo où il rassemble des acteurs via des stages et des séances de travail avec des groupes locaux. Le plus souvent ces artistes sont, selon nos normes, des non-professionnels et chez certains artistes de rue, rappeurs ou autres musiciens, Wanson perçoit un potentiel non encore exprimé qui le séduit. Il récolte ensuite différents témoignages qu'il s'attache à mettre en forme en construisant une fable. Il tourne également une vidéo dont une des fonctions est d'attester l'existence de tous ceux qui, partie prenante du spectacle, ne peuvent être présents sur le plateau. Ici encore, l'enjeu est de donner la parole, de réhabiliter, moins un groupe social qu'un continent entier. Tout le travail est en effet centré sur les personnes et si la défense de la diversité se fait tangible, le spectacle ne présente guère de thématique repérable. Son enjeu ne repose pas sur l'analyse et le dévoilement de processus, il s'agit bien plutôt de libérer les expressions théâtrales des Africains des influences européennes, de leur prouver qu'ils sont capables d'une forme théâtrale propre. Au final, le dessein sous-jacent, où se redessine une dimension utopique, est de faire prendre conscience aux gens de leurs propres forces et de leurs capacités afin, en contiguïté du théâtre, de les repositionner dans l'Histoire.

Recourant au chœur et au chant, *Africare* multiplie les moyens de créer de l'empathie et un mouvement d'adhésion chez le spectateur. « Je voulais partir le plus vierge possible », déclare Wanson. Et en effet, il rejette les biais sociologiques ou ethnographiques pour se rendre directement disponible aux « histoires des gens ». Il vise en outre à dissoudre la hiérarchie des points de vue en tentant d'abandonner la position de surplomb du metteur en scène meneur de jeu. Il refuse ainsi de délivrer un quelconque message et recourt au documentaire et au témoignage sans la notion de procès souvent afférente dans la perspective d'un théâtre politique.

Au final, il semble donc que l'on quitte ici l'horizon du théâtre politique. Certes, le spectacle eut un certain impact sur la société car il a contribué à briser l'isolement

des habitants de certaines parties du territoire (Kabare, notamment) en créant des liens entre des groupes d'artistes de régions différentes. Sur un plan sociologico-artistique, la périphérie se trouvait ainsi réhabilitée par rapport au centre. Mais l'enjeu premier de ce théâtre semble davantage être de « retrouver le réel » par-delà, voire contre, la clôture institutionnelle des théâtres établis. En ce sens, l'Afrique reste emblématique. Elle constitue un terrain quasi archétypal où les formes théâtrales sont inscrites plus directement dans le tissu social. Ce lien plus immédiat passe aussi par un rapport au corps différent qui fascine le metteur en scène.

Si l'on ne peut, à proprement parler, évoquer la présence de motifs religieux dans le théâtre de Wanson, *Africare* témoigne cependant d'un engagement délibérément éthique. Le schème omniprésent de la communauté fraternelle à reconstituer s'est en effet superposé à l'analyse des divisions dans le théâtre politique. Les quelques exemples évoqués ici attestent de la réapparition du schème de la transcendance à travers les motifs de la communauté de tous les hommes ou encore dans l'idée d'un fondement positif toujours déjà présent en-deçà de la socialité. Cet avatar de « l'homme bon » par essence assigne au théâtre la mission de recréer le lien corrompu entre les hommes. Or, pour ce faire, ce théâtre de la réconciliation recourt moins au démontage critique des mécanismes de cette corruption qu'aux formes d'un « théâtre de la présence ». Un théâtre dont la visée explicite est de produire du lien social. Et c'est par la seule présence de l'Autre sur le plateau que s'accomplit déjà l'union entre les artistes et les non-artistes et entre les acteurs et les spectateurs. En amenant sur scène des témoins et en faisant entendre leur parole, ces spectacles se vouent à attester l'existence des « invisibles », ceux que l'on voit à peine et dont on ne parle pas. Ils cherchent à les intégrer dans l'espace-temps commun du théâtre pour les réinscrire, en un même mouvement dans le social. La dimension utopique de cette perspective repose sur une conception du théâtre pris dans une simple relation de contiguïté avec le monde social.

Ainsi, devenu un art minoritaire au sens où il est aujourd'hui socialement décentré, le théâtre tend à être perçu comme une sorte de « refuge », un espace préservé du vivant. Tel quel, il peut en somme être resacralisé et devenir l'espace-temps d'un nouveau rituel. Ce qui s'y joue se distingue désormais de l'illusion de la fable et du personnage, source d'un vraisemblable toujours peu ou prou de convention. Des fondements originels du théâtre (un certain secret, voire un mystère, lié à un espace-temps spécifique), plusieurs artistes tirent les formes d'un nouveau rite.

À la question « comment être ensemble dans la société ? », la réponse de Wanson découvre les modalités d'une utopie contemporaine au croisement non plus de l'art et de la politique mais de l'art et de l'éthique. En annonçant en effet que « la finalité » est de faire « ensemble une société de la dignité et de la libération », le metteur en scène tourne le dos à une saisie dialectique du monde fondée sur le conflit pour, comme il l'ajoute, « travailler sur une mythologie universelle »²¹.

Dès lors, le théâtre qui, tout au long du XX^e siècle, a renforcé sa clôture d'art autonome, se voit assigner un nouveau rôle. Il devient l'espace-temps d'une médiation

²¹ Voir Lorent WANSON, *Africare. Et encore, je n'aurai rien dit...*, Carnières, Lansman, 2008.

et, accomplissant cette alliance de l'acteur, du spectateur et de l'Autre au nom d'une humanité universelle et de ses droits impératifs²², il se fait non plus instance, où se forge l'autorité de la parole, mais vecteur qui porte et transmet. Il est le geste même de recueillir, de rassembler et de relier.

²² On trouve chez Jacques Rancière un développement du passage du politique à l'éthique qui s'appuie essentiellement sur la question du droit. Voir notamment *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 152 et s.

La bande dessinée catholique en francophonie

Une légitimité recherchée, une illégitimité entretenue

Fabrice PREYAT

Depuis quelques décennies, la critique littéraire et artistique s'est attachée à resituer la bande dessinée dans le paysage culturel contemporain. Cet effort est le fruit d'un processus de légitimation inauguré dans les années 1960 et intensifié dans le courant des années 1970 et 1980, lorsque la presse littéraire et les musées lui ont ouvert une plus vaste tribune, à l'instar de la multiplication des essais universitaires – sémiologiques essentiellement – ou de quelques tentatives d'archivistique qui se sont employées à éclairer les origines toujours controversées du genre¹. Objet d'une culture de masse, élément de la paralittérature, la bande dessinée est devenue un instrument de contre-culture avant d'être regardée aujourd'hui comme un produit de la culture du divertissement². Malgré l'inclusion de la bande dans le champ de la culture savante par « l'utilisation d'un langage réservé à l'analyse des biens symboliques

¹ Sur les processus de légitimation de la bande dessinée, l'on consultera les articles de Luc BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, n° 1, p. 37-59 ; Éric MAIGRET, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », dans *Réseaux*, n° 67, 1994, disponible sur <http://enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/67/06-maigr.pdf> (consulté le 12 janvier 2010) ; Jan BAETENS, *Formes et politique de la bande dessinée*, Leuven, Peeters-Vrin, 1998 ; ainsi que la synthèse récente de Thierry GROENSTEEN, *La bande dessinée. Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2006.

² Voir à ce sujet : Bernard LAHIRE, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004 ; Thierry GROENSTEEN, « Contre-culture, culture de masse ou divertissement ? L'étrange destin de la bande dessinée », dans *Esprit*, mars-avril 2002, p. 267-276.

traditionnellement transmis par l'école »³, de vastes zones de la production graphique sont néanmoins restées inexplorées ou ont pâti d'un retard important face au renouvellement des disciplines de sciences humaines propices à l'analyse et à la réhabilitation du médium. La bande dessinée chrétienne fait assurément partie des territoires laissés en friche par une critique trop souvent condescendante. Les quelques essais qui furent plus étroitement consacrés à la bande dessinée catholique relèvent généralement du catalogage⁴ plutôt que d'un examen scientifique et, *a fortiori*, sociologique⁵. Les approches thématiques s'évertuant à retracer les représentations du dogme, des Églises, de leurs appareils institutionnels ou de leurs acteurs ont bien souvent étouffé des initiatives, aujourd'hui certes dépassées, mais qui, en leur temps, s'attachèrent néanmoins à tirer les leçons que le structuralisme et la critique marxiste appliquaient à la littérature profane ou biblique⁶. Ces dernières contribuèrent

³ Voir Floriane PHILIPPE, *Contribution à l'étude de l'édition contemporaine en Belgique. Le champ de la bande dessinée*, mémoire de maîtrise inédit présenté à l'Université libre de Bruxelles (dir. Paul Aron), 2004-2005, p. 56.

⁴ Saluons néanmoins quelques efforts heureux qui ont contribué à constituer la bande dessinée chrétienne en un corpus relativement saisissable, voire qui ont conduit à l'élaboration de sa définition et à l'inventaire de ses missions : tout d'abord la synthèse, à visée internationale, du P. Roland FRANCAERT S.J., *La BD chrétienne*, Paris, Cerf – Fides, 1994 (coll. « Bref », paru *cum permissio superiorum*, Bruxelles, 1^{er} mars 1994, Daniel Dideberg, S.J.) ; André KNOCKAERT et Chantal VAN DER PLANCKE, « Bandes dessinées et religion. Bibliographie thématique », dans *Archives des sciences sociales des religions*, t. 51, 1, janvier-mars 1981, p. 139-150 et « Bandes dessinées bibliques : du neuf et de l'original ! », dans *Lumen vitae*, t. 38, 1983, n° 4, p. 439-448 ; Arnaud DE LA CROIX et Frank ANDRIAT, « BD et religion », dans *Pour lire la BD*, Bruxelles – Louvain-La-Neuve, De Boeck – Duculot, 1992, p. 84-90. On signalera également le dossier spécial consacré à ce sujet par le magazine *Vécu*, en décembre 1995 (n° 4). Nous tenons également ici à remercier le P. Roland Francart pour sa disponibilité et la compréhension qu'il a manifestée vis-à-vis de notre démarche et de celle de nos étudiants dans le cadre du séminaire « La bande dessinée, une légitimation continue » (ULB, 2006-2007), en particulier à Julie DE RAAD nantie du sujet : « La bande dessinée chrétienne en Belgique francophone. Reconstitution d'un réseau – Définition du champ de la bande dessinée chrétienne ».

⁵ On restera également sur sa faim à la lecture du volume au titre pourtant prometteur : Charles-Olivier CARBONELL (éd.), *Le message politique et social de la bande dessinée*, Toulouse, Privat-Institut d'Études politiques de Toulouse, 1975. Les idéologies religieuses paraissent tout aussi absentes de Matthew P. McALLISTER, Edward H. SEWELL et Ian GORDON (éd.), *Comics and Ideology*, New York, Peter Lang, 2006.

⁶ Sur l'application de la critique textuelle, prônée par le structuralisme, à la bande dessinée biblique, l'on saluera les efforts d'André KNOCKAERT et Chantal VAN DER PLANCKE, *Bandes dessinées bibliques et catéchèses*, numéro spécial de la revue catéchétique *Lumen vitae*, t. 34, 1979, nos 1-2, paru dans le cadre de l'année de l'enfance. À l'inverse, signalons également l'usage des codes de la bande dessinée comme clé de décryptage des images et symboles contenus dans la vision eschatologique de Jean, par François VOUGA, « L'Apocalypse comme théologie de la crise en bande dessinée » (communication dans le cadre du séminaire du CIERL, Université libre de Bruxelles, 4 octobre 2010).

indéniablement à mettre en lumière certains fonctionnements d'une production éditoriale pléthorique⁷.

Notre contribution entend faire la synthèse des discours critiques les plus répandus sur cette forme d'expression dans le monde francophone et en réorienter modestement l'examen en le situant au cœur des relations entretenues par les instances religieuses avec le champ de la bande dessinée et les institutions de la vie littéraire qu'elles soumettent à des injonctions qui leur sont fondamentalement étrangères. La bande dessinée catholique concerne une vaste zone de la production graphique qui s'inscrit en effet contradictoirement à l'intérieur d'un champ au sein duquel elle développe ses propres lois et processus de légitimation, en rupture avec l'autonomie globale du médium. Nous ne rouvrirons donc pas ici les multiples dossiers qui, récemment encore, ont visé l'inscription de la spiritualité ou de l'appareil ecclésiastique dans la bande dessinée sans faire la preuve ni d'une recherche efficace ou exhaustive, ni d'une méthode concluante⁸. Cette démarche continue bien souvent de s'empêtrer dans une réflexion toute stendhalienne sur la littérature comme « miroir du monde »⁹ et ignore les fonctionnements sociaux existant non seulement en aval mais également en amont de la création. Nous nous attacherons en revanche à situer l'analyse de la BD catholique selon des axes développés à l'égard des problématiques posées par la littérature catholique dans son ensemble. Notre souhait serait que cette réflexion puisse ensuite

⁷ L'on pourra notamment se reporter aux statistiques (1993), figurant dans l'ouvrage du P. Francart (*La BD chrétienne, op. cit.*, p. 50-52). À titre anecdotique, on peut mentionner que la bibliothèque du CRIABD renferme pas moins de deux mille titres en majorité francophones et une quarantaine d'albums produits dans une langue autre que le français.

⁸ Au-delà des éclairantes synthèses de Jean-Bruno RENARD (*Religieux, merveilleux et fantastique dans les journaux de bandes dessinées d'expression française destinés à la jeunesse (1944-1974)*, thèse de 3^e cycle en sociologie, Université de Paris X – Nanterre, 1974 ; *Bandes dessinées et croyances du siècle*, Paris, PUF, 1986 ; *Clefs pour la bande dessinée*, Paris, Seghers, 1978, p. 203-212), voir notamment les études générales ou les déclinaisons régionalistes proposées par Karin HELLER, *La bande dessinée fantastique à la lumière de l'anthropologie religieuse*, Paris, L'Harmattan, 1998 (Logiques sociales) ; Luc COURTOIS, « Les catholiques francophones belges et la bande dessinée : un apport majeur », dans Jean PIROTTE et Guy ZÉLIS (éd.), *Pour une histoire du monde catholique au XX^e siècle. Wallonie – Bruxelles. Guide du chercheur*, Louvain-La-Neuve, Arca Église-Wallonie, 2003, p. 513-520 ; Albert BARRERA-VIDAL, « Présence du religieux dans la bande dessinée en Communauté française de Belgique », dans *Le langage et l'homme. Revue de didactique du français*, t. 45, 2010, n° 1, p. 75-86 ; Jean PIROTTE, « Sur la piste des croyances et des traditions de Wallonie », dans Jean PIROTTE, Luc COURTOIS, Arnaud PIROTTE et Jean-Louis TILLEUIL (éd.), *Du régional à l'universel. L'imaginaire wallon dans la bande dessinée*, Louvain-La-Neuve, Fondation Pierre-Marie et Jean-François Humblet, 1999, p. 35-47 ; Jean-François MEURS, « La « visibilité » chrétienne à l'épreuve de la bédé », dans *Lumen Vitae*, 1997, n° 2, p. 181-198 ; Christophe CANON, « Religion et bande dessinée », dans Christophe CANON, Frédéric SOUMOIS et Marc VANHELLEMONT, *L'Église, la femme et le pouvoir dans la bande dessinée*, Bruxelles, Bruxelles laïque, 1990, p. 5-39 ; Demosthenes SAVRAMIS, « Religion et BD. Tarzan et Superman sauveurs », dans *Social Compass*, t. 34, 1987, n° 1, p. 77-86.

⁹ Voir notamment Francis Lacassin, cité par Michel PORRET, « La bande dessinée éprouve l'histoire », dans ID. (éd.), *Objectif bulles. Bande dessinée et histoire*, Genève, Georg, 2009 (L'Équinoxe. Collection de sciences humaines), p. 21.

s'élargir et déboucher sur une approche pragmatique de la consommation des biens culturels et de leur enrégimentement au service d'une idéologie – ici religieuse. Nous sommes conscient que ce parcours nécessiterait un examen attentif des trajectoires institutionnelles des auteurs et une étude prosopographique indispensable pour dresser une cartographie acceptable des réseaux religieux mêlés aux réseaux éditoriaux et de création. Cette investigation nécessiterait également une réflexion de fond sur les processus de formation des identités collectives, sur l'identité fluctuante du clerc, du laïc et de l'auteur. L'incomplétude de cette étude se voudrait néanmoins compensée par la volonté de résumer quelques acquis de l'histoire éditoriale avant de tracer de nouveaux sentiers en des paysages culturels qui paraissent indûment familiers.

Les concepts associés de bande dessinée « catholique » et de bande dessinée « franco-belge » seront invoqués ici dans leur acception la plus large. Le premier syntagme sous-entend l'articulation de deux logiques, celle du « sous-champ » religieux – catholique –, d'une part, et celle du champ de la bande dessinée, d'autre part¹⁰. « Phénomène spirituel, le catholicisme représente également un phénomène politique découlant d'un cadre institutionnel qui peut être relativement indépendant de la croyance de l'individu »¹¹. Sous le terme de l'appartenance à une institution religieuse se profilent ainsi des valeurs temporelles et morales, patriotiques et spirituelles, qui interrogent le statut d'une littérature propagandiste, ancrée simultanément – peu ou prou – dans les champs idéologique et esthétique. Il conviendra d'investiguer la posture des auteurs – scénaristes et dessinateurs – afin de déterminer dans quelle proportion le catholicisme a pu susciter une esthétique propre. Il s'agira également d'éclairer dans quelle mesure « la revendication d'une identité catholique » par un acteur du champ de la bande dessinée constitue l'expression soit d'un *habitus*, soit d'une *stratégie*¹². Le concept de bande dessinée franco-belge sera entendu, quant à

¹⁰ Même si elle se révèle par certains aspects critiquable, nous nous rangerons essentiellement ici à la définition pluridimensionnelle donnée par le P. Roland Francart et qui recouvre un ensemble de principes taxinomiques relevant autant du genre proprement dit que des styles ou registres en vigueur à l'intérieur de la production dessinée ou des autorités extérieures au champ de la bande dessinée mais qui cautionnent la parution et la diffusion du versant catholique de la littérature graphique. Il convient, selon l'auteur, d'entendre par « BD religieuse » : « toutes les BD sur l'histoire des religions, leurs héros ou héros, et leurs livres sacrés ». La bande dessinée chrétienne se définissant dès lors comme une BD « commune aux catholiques, anglicans, protestants et orthodoxes, en fait de *Bible*, d'histoire ou de fiction, dans un sens éducatif bien évidemment, opposé au genre satirique. (...) Ne seront donc considérés comme BD chrétiennes que les albums approuvés par les autorités des différentes confessions chrétiennes ». L'auteur distingue ensuite un genre historique, pratiqué dans un but d'édification et des récits au sein desquels un « esprit chrétien explicite » nourrit des aventures ou des fictions, traversées par une philosophie qui déborde « les simples valeurs humaines » et qui inscrivent les instances religieuses dans leur trame narrative (Roland FRANCART, *La BD chrétienne, op. cit.*, p. 42-43).

¹¹ Voir Frédéric GUGELOT, Fabrice PREYAT et Cécile VANDERPELEN-DIAGRE, « Modes de vie, représentations et constructions de l'écrivain catholique en francophonie (XVII^e-XXI^e siècle) », dans *La croix et la bannière. L'écrivain catholique en francophonie (XVII^e-XXI^e siècle)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2007 (*Problèmes d'histoire des religions*, 17), p. 9-10.

¹² *Ibid.*, p. 10.

lui, *cum grano salis* et utilisé pour la souplesse qu'il permet d'adopter dans l'analyse du domaine de production envisagé ici et qui correspond au souhait d'une Église qui se définit avant tout comme une communauté dont les modes de fonctionnement se ressentent par-delà les frontières. En aucun cas le syntagme ne pourra recouvrir une symbiose parfaite entre deux aires géographiques qui ont affiché des disparités culturelles ou politiques majeures. Si cette appellation a permis de rendre compte d'un mouvement de fond confronté à la production étrangère redevenue accessible dans l'immédiat après-guerre, elle a également contribué à oblitérer une série de stratégies commerciales reposant principalement sur des adaptations thématiques et morales, ou une « francisation », consenties par les éditeurs belges afin de prospérer financièrement au cœur d'un marché français marqué par la censure et le protectionnisme économique de la loi de 1949 frappant les publications destinées à la jeunesse. Le caractère périphérique du marché littéraire francophone belge a sans nul doute favorisé le développement de la bande en marge du centre parisien. La Belgique, considérée comme l'héritière culturelle de la réforme catholique, a non seulement témoigné très tôt un intérêt pour l'image pieuse mais a également fait montre d'une disponibilité culturelle à l'égard de la littérature graphique que la France a longtemps refoulée sous le poids d'une tradition canonique, prépondérante au sein des institutions scolaires et extrascolaires¹³. En outre, l'adjectif « franco-belge » rend mal la diversité d'une production fragmentée entre Bruxelles, Marcinelle, Paris ou Grenoble, et l'éclatement réticulaire d'éditeurs alternatifs qui s'observe dans l'édition francophone contemporaine. Il dissimule encore les oppositions qui ont structuré le champ. S'il permet en effet de rendre compte de la carrière de dessinateurs « transfuges » qui, à l'instar de Franquin ou d'Hergé, œuvrèrent de part et d'autre de la frontière, il rend illisibles en revanche des dispositions opposées. Enfin, le recours à une étiquette commune rend l'amorce des changements de la presse périodique des années 1970 tout aussi difficile à appréhender. Ébranlée en France par la contre-culture soixante-huitarde, celle-ci resta cadennassée en Belgique à l'intérieur d'une enclave marquée par le catholicisme de congrégations ou de quelques grandes familles d'éditeurs (Averbode, Casterman, Dupuis)¹⁴.

¹³ Jean-Louis TILLEUIL, « La bande dessinée, une histoire belge ? », dans Christian BERG et Pierre HALEN (éd.), *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri, 2000 (Histoire), p. 568. L'Église catholique belge a également témoigné d'une plus grande tolérance à l'égard de la littérature graphique que son homologue française (voir Thierry GROENSTEEN, *Astérix, Barbarella et Cie. Histoire de la bande dessinée d'expression française*, Paris, Somogy, 2000, p. 140). Sur l'aptitude de la Belgique à la « reproduction », plus qu'à la création, en regard du champ français, et sur l'efflorescence des genres mineurs, l'intérêt pour l'illustré et la tendance à la contrefaçon dans l'édition belge, voir Pascal DURAND et Yves WINKIN, « L'infrastructure éditoriale », dans *Littératures belges de langue française, op. cit.*, p. 439-462.

¹⁴ Sur la relativisation du « concept franco-belge » appliqué à la bande dessinée, voir notre article « La bande dessinée francophone belge au présent », dans Björn-Olav DOZO et Fabrice PREYAT (éd.), *La bande dessinée contemporaine (= Textyles, t. 36-37, 2010)*, p. 9-12 et Théo HACHEZ, Pierre MASSART et Jean-Louis TILLEUIL, « Bande dessinée et identité culturelle en Belgique francophone. Éléments d'analyse sociolittéraire », dans *Du régional à l'universel. L'imaginaire wallon dans la bande dessinée, op. cit.*, p. 167-180.

Il s'agira enfin d'éclairer les usages d'un médium en connivence avec l'étude de l'identité des auteurs de bandes dessinées chrétiennes et des supports qu'ils ont privilégiés. Devant l'effacement ou l'ambiguïté des figures autorales, il paraît impératif d'envisager le médium selon une analyse qui dépasse la « simple » dimension individuelle d'un engagement unissant foi et littérature graphique et qui sacrifierait le contexte d'énonciation aux modes d'expression textuels ou iconiques de la transcendance. L'*autorité* de l'institution ecclésiastique et sa présence matérielle dans la production et la diffusion de la littérature dessinée (œuvres de commande, éclairages dogmatiques, *imprimatur*, *nihil obstat*, ...) découragent d'ailleurs toute interprétation détachée des réalités propres au monde catholique. Le statut d'un « catholique écrivant ou dessinant » est, de plus, porteur de valeurs qui incluent autant qu'elles excluent, qui peuvent révéler une logique de corps ou, au contraire, mettre en lumière l'opposition entre les contraintes du magistère et celles de l'art, les contradictions de l'institution, l'évolution de l'orthodoxie et la subjectivité des jugements doctrinaux censés faire la part de la Tradition, de l'innovation hérétique ou de la transposition respectueuse. De ces forces inclusives ou exclusives résultent des stratégies éditoriales qui forcent la reconnaissance de l'individu créateur ou qui favorisent, au contraire, le choix du pseudonymat ou de l'anonymat. L'identité masquée peut révéler, à son tour, une intégration harmonieuse et un ethos d'humilité rangé sous l'angle d'un communautarisme de bon aloi. Elle peut s'avérer être l'indice d'une « utilité publique » vécue dans la chair de l'auteur qui diffuse le message d'une doctrine et d'une institution plus qu'une vision personnelle. Mais, elle peut aussi constituer *a priori* le symptôme d'un rapport problématique au médium. Textes, images et jugements institutionnels dénoncent ainsi moins souvent l'ancrage individuel de la voix de l'auteur qu'ils n'engagent l'ancrage social, fluctuant et contradictoire, de toute l'institution. Derrière ces angles d'approche, se profilent des modalités d'adhésion à l'idéologie chrétienne qui restent extrêmement diversifiées et qui composent des revendications identitaires dont l'univocité n'est pas la caractéristique première. Elles font de l'auteur de bande dessinée catholique, tantôt un médiateur entre le discours théologique abscons du clerc et le fidèle, tantôt, tout au plus, le passeur de valeurs morales, teintées artificiellement d'une éthique néotestamentaire. Le seul dénominateur commun aux entreprises graphiques catholiques semble être de rassembler en une cacophonie de couleurs criardes un ensemble de productions inégales qui se perçoivent au premier chef comme une arme de reconquête et un outil didactique à vocation foncièrement apologetique.

Des origines contrastées

Un enjeu dans le domaine de la morale publique

Née de l'essor de la presse industrielle et diffusée dans un premier temps grâce aux périodiques destinés à la jeunesse, la bande dessinée du début du xx^e siècle a occupé une place originale parmi les médias de culture de masse. À ce titre, elle pouvait difficilement échapper aux tentatives de réquisition des institutions chrétiennes – catholiques en particulier – qui vouèrent ces moyens de communication à une vaste entreprise de christianisation. À l'instar des idéologies modernes – le communisme notamment – Rome prit très tôt le parti de les utiliser « soit elle-

même, soit par l'intermédiaire des différentes communautés nationales »¹⁵. Si Pie XI a clairement marqué sa sollicitude à l'égard de la « bonne presse », l'Union de la presse catholique, créée en 1935 à la suite de la fondation du Bureau international des journalistes catholiques (1927) et de la Commission permanente des éditeurs et directeurs de journaux catholiques (1928), a très nettement confirmé le rôle pionnier de l'Église romaine dans deux secteurs éditoriaux privilégiés : « le journal illustré pour enfants et le magazine familial »¹⁶. La presse confessionnelle ou, plus largement, religieusement connotée, devint, comme le suggère Étienne Fouilloux, un banc d'essai pour nombre de dessinateurs et de scénaristes et l'un des vecteurs de diffusion privilégié de la bande dessinée, non seulement chrétienne, mais aussi classique. Elle fut, dans quelques rares cas, à l'origine d'une véritable promotion sociale. Dans le domaine franco-belge, Hergé et Jijé incarnent sans aucun doute, à différente échelle, les figures de proue d'un courant pétri d'onction et intimé par une œuvre de presse désormais assimilée à un nouvel apostolat, « au même titre que les tâches les plus engagées d'Action catholique ». L'ambition de l'Église fut explicite : il s'agissait avant tout « d'emprunter à la modernité ses outils afin de créer une presse catholique, d'éducation, d'information ou de distraction, qui prémunisse ses lecteurs contre les *miasmes ambiants* »¹⁷. Le contrôle du périodique revêtit pour l'Église une importance capitale. Elle tenta d'y répondre dans l'urgence, confrontée notamment au développement important des périodiques destinés à la jeunesse, comme l'attestent les propos tenus par le cardinal Maurin, en 1919 :

La presse est l'une des armes les plus puissantes des temps modernes, capable, comme celles dont on a fait un si abondant usage pendant cette affreuse guerre [1914-1918], de toutes les destructions, mais aussi de tous les relèvements... La liberté absolue de penser et d'écrire, loin d'être un bien pour la société, doit, au contraire, être regardée comme la source d'un très grand nombre de maux, car elle sème partout des germes d'irrégion et d'immoralité et aboutit à la perversion des intelligences et à la corruption des cœurs. Tout homme qui se respecte éprouve un sentiment de malaise et comme une sorte d'effroi à la vue des feuilles et des images qui s'étalent impunément à tous les regards, et qui, provoquant une curiosité malsaine, vont jusqu'à tomber entre les mains de pauvres adolescents et de jeunes filles sans pudeur. (...) Il est un plus grand nombre de revues, qui, sans aller jusqu'à l'apologie du crime et à l'étalement d'une révoltante immoralité, présentent sous le rapport religieux un non moins sérieux danger et exercent des ravages d'autant plus grands qu'ils sont moins tenus en défiance et qu'ils pénètrent même dans les foyers qui se disent chrétiens. (...) Elle n'est que trop vraie, hélas ! la parole que l'on pourrait presque appeler prophétique de l'éminent cardinal Pie : « Le peuple le plus religieux du monde, le plus soumis à l'autorité, qui ne lirait que de mauvais journaux, deviendrait, au bout de trente ans, un

¹⁵ Étienne FOUILLOUX, « Le catholicisme », dans Jean-Marie MAYEUR, André VAUCHEZ et Marc VENARD (éd.), *Histoire du christianisme*, t. 12 : *Guerres mondiales et totalitarismes, 1914-1958*, Paris, Desclée – Fayard, 1990, p. 117. Sur le décret de Vatican II sur l'usage des moyens de communication sociale, voir Gregorio FERRERAS, « Appartenance à l'Église dans une civilisation des médias : *Inter mirifica* », dans *Lumen Vitae*, t. 42, 1987, n° 3, p. 267-275.

¹⁶ Étienne FOUILLOUX, « Le catholicisme », *op. cit.*, p. 122-123.

¹⁷ *Ibid.*, p. 123 [notre soulignement].

peuple d'impies et de révoltés. Humainement parlant, il n'y a pas de prédication qui tienne contre la mauvaise presse¹⁸.

Mise au banc du champ littéraire et privée d'autonomie, la bande dessinée et ses acteurs ont bénéficié de la part de l'Église d'une attention aussi soutenue que contrastée. Elle pâtit, dans un premier temps, de l'ancien soupçon toujours porté sur l'image en tant qu'instrument d'acculturation religieuse, et ce en dépit du développement exponentiel de l'imagerie dévote. C'est en ce sens que la BD ou, plus largement, l'illustration subit, en France, la pression de pédagogues indignés notamment par les dévoiements moraux que l'image aurait présentés de façon limpide à l'imaginaire des jeunes lecteurs de la presse libérale ou d'une production romanesque jugée peu légitime aux yeux des instances littéraires et ecclésiastiques. L'inspecteur général de l'instruction publique, Félix Pécaut, publia, en 1897, un ouvrage intitulé *L'éducation publique et la vie nationale* qui plaidait en faveur d'une réglementation stricte face à la prolifération de cette « honteuse » littérature illustrée, accusée d'« accélérer et de généraliser le mouvement de dissolution morale » qui aurait détourné les élèves « de la discipline de l'âme et de la conduite sous la règle supérieure de la justice et de la charité » :

(...) je me demande avec inquiétude, je me demande pour qui et pour quoi nous travaillons, pour qui et pour quoi nous exerçons ces enfants du peuple à lire, à comprendre, à se rendre compte, à prendre possession des choses et d'eux-mêmes. Est-ce pour livrer les âmes à peine débrouillées à de nouveaux et étranges éducateurs, aux livraisons à vil prix de romans à bon marché, aux feuilles corruptrices à un sou, parées des plus perfides attraits de l'image illustrée (...) qui envahissent nos bourgs et nos villages, à mesure que nous y semons les premiers rudiments du savoir¹⁹ ?

Si la littérature chrétienne refusait les principes de « l'art pour l'art » au nom de l'illustration et de la défense d'« un art pour Dieu », la bande dessinée paraît avoir moins encore profité des considérations ou des sensibilités esthétiques de ses commanditaires. Jusque dans les années cinquante, les « histoires en images » ne paraissent pas même identifiables en tant que telles aux yeux de certains censeurs catholiques qui continuent de les confondre, parfois de manière stratégique et faussement naïve, avec une production romanesque conventionnelle qui comporterait « simplement » trop d'illustrations²⁰ ! À cela s'ajoutèrent les efforts conjugués d'enquêteurs bien-pensants qui manipulèrent des études statistiques et psychologiques peu probantes pour crier haro sur une production dont la dangerosité semblait tout droit conduire l'enfant à la corruption, voire au crime²¹. Assimilée à une création voisinant la caricature et

¹⁸ Cardinal MAURIN, *Lettre pastorale* de 1919, citée par André BALSEN, *Les illustrés pour enfants*, Tourcoing, J. Duvivier, 1920, p. 5.

¹⁹ Félix PÉCAUT, *L'éducation publique et la vie nationale*, Paris, Hachette, 1897, p. 39. Sur le discours critique et la censure des éducateurs, voir le sous-chapitre consacré par Thierry Groensteen au « péché d'infantilisme » de la bande dessinée, dans *La bande dessinée. Un objet culturel non identifié*, op. cit., p. 32-47.

²⁰ Harry MORGAN, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Éditions de l'an 2, p. 203-204.

²¹ *Ibid.*, p. 205 et s.

envisagée dans la dépendance d'une forte production anglo-saxonne, la BD inspira une méfiance qui ne lui permit pas de faire la preuve de ses potentialités aussi rapidement que d'autres médias modernes, notamment le cinéma. Le recueil prescriptif émis par le Vatican et intitulé *Le cinéma dans l'enseignement de l'Église* parut en effet dès 1912. L'attention que Rome manifesta pour le cinématographe n'était pas dénuée de suspicion comme le montre un décret de la Congrégation consistoriale qui interdit, la même année, les projections cinématographiques dans les lieux de culte. La création de l'Office catholique international du cinéma (OCIC, 1920), puis la publication, en 1936, de l'encyclique *Vigilanti cura* de Pie XI ont témoigné de réglementations clairement défensives qui restaient quelque peu fermées aux propriétés d'un mode d'expression nouveau. L'Église était prête néanmoins à reconnaître et à utiliser les potentialités offertes par le médium dès le moment où il ne s'exercerait plus « en faveur du mal » et qu'il serait « inspiré par des principes chrétiens »²². L'Église fit rapidement la preuve d'un intérêt tangible, si ce n'est pour le cinéma, du moins, comme l'a résumé Étienne Fouilloux, pour un certain cinéma. De façon quelque peu contradictoire, les éditeurs confessionnels, pourtant friands d'images fixes à destination du lectorat des œuvres et patronages, préférèrent dans un premier temps investir dans l'image animée. Dès 1897, la Bonne Presse passa ainsi commande d'une *Passion* cinématographique à Léar, pendant de la *Passion* tournée par les frères Lumières, la même année. La nature hybride de la bande, mêlant image et texte, devait néanmoins lui garantir un essor considérable caractérisé au long de son histoire par un dialogue intermédiateur constant²³. Le versant chrétien de la production graphique n'a pas totalement ignoré cet aspect. En 1951, l'hagiographie *Monsieur Vincent, l'ami des pauvres* de Raymond Reding fut publiée dans *Tintin*, offrant un écho à la sortie, quatre ans auparavant, du film *Monsieur Vincent* de Maurice Cloche (sur des dialogues de Jean Anouilh), jugé trop inconsistant par l'Église. Le film paraît néanmoins avoir suscité un engouement que la bande dessinée, parallèlement à l'édition religieuse, n'a cessé de répercuter : en 1951, un fascicule biographique parut chez Fleurus. Le journal de *Spirou* lui emboîta le pas en 1953, avant la parution d'un nouvel album à la Bonne Presse, en 1958²⁴. L'œuvre de Reding fut plusieurs fois rééditée en album, après la première publication cartonnée au Lombard, en 1957. Ces formes médiatiques eurent plus d'impact,

²² Voir notamment Jean PIROTTE, « L'image une arme dans l'arsenal catéchétique ou système de médiation avec le divin ? », dans *Lumen Vitae*, t. 58, 2003, n° 2, p. 131. Sur les avantages que présentent les modes d'expression cinématographiques comme révélateurs de la foi, voir *Lumen Vitae*, t. 55, n° 4, décembre 2000, « Les révélations du cinéma ». On consultera également les sources citées par Bruno Renard : Jean SÉGUY, « Images et religion populaire », dans *Archives des sciences sociales des religions*, t. 44, 1977, n° 1, p. 25-43 et Jules GRITTI, *Bible et technique de masse*, Paris, Fleurus, 1970.

²³ Sur cette dimension intermédiateur à laquelle a été sensibilisée l'Église, et les rapports tissés entre catéchèse, bande dessinée et audiovisuel, voir l'article émis à la suite de la 4^e biennale de la bande dessinée chrétienne de Soignies : « Un art, un plaisir et un outil au service de la catéchèse », dans *Coccinelle*, n° 32, juin 1991, p. 21.

²⁴ Étienne FOUILLOUX, « Le catholicisme », *op. cit.*, p. 126 ; Bruno RENARD, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, *op. cit.*, p. 49.

semble-t-il, que les efforts hagiographiques de Marthe de Fels et d'Henri Lavedan²⁵. La bande dessinée éprouva néanmoins plus de difficultés à réfuter une illégitimité qui parut longtemps quasi congénitale. Les censeurs de la bande, qui pourchassèrent les *comic books* d'aventure, de science-fiction ou de super-héros, dont certains procéderaient plus tard d'une adaptation littéraire de films ou de feuilletons télévisés, introduisirent notamment une discrimination morale reposant sur une différenciation esthétique ou technique entre « l'image fugace du film » et le « dessin qu'on peut contempler à loisir ». Cette distinction plaçait de toute évidence la permanence « sous l'angle de la perversité »²⁶. Pareilles idées reçues furent portées plus tard devant le Conseil de la République et étoffées des plus convaincantes autorités catholiques du monde littéraire :

Actuellement, il n'est pas excessif de fixer à plus de 1 million par semaine le chiffre des tirages de journaux du vice, de la violence et du crime. Cherchez maintenant pourquoi nous avons 30 000 délinquants juvéniles, alors que nous n'en avons que 12 000 avant guerre. Car l'effet du livre est à la fois plus insidieux, plus insaisissable et plus durable que celui de tout autre moyen d'expression. Le livre demeure, tandis que le film, le journal, la radio, le spectacle théâtral ont une action rapidement éteinte avec les causes de cette action. Le plus grand crime qu'on puisse commettre disait Joseph de Maistre, c'est la composition d'un mauvais livre parce qu'on ne peut cesser de le commettre²⁷.

Il fallut attendre les années 1960, pour que le médium puisse prétendre à la rupture et se détacher de handicaps symboliques qui taxaient le genre de bâtardise et d'infantilisme, et qui le cantonnaient, avec condescendance, à une branche dégénérée des arts visuels, incapable de suivre l'émancipation des autres pratiques artistiques, en vertu de tares ontologiques – la multiplicité et le format de ses images²⁸. La bande dessinée fut ainsi, plus longtemps que le cinéma, tributaire de sa caractérisation marchande et des rapports chahutés entre le monde catholique et l'image. Son essence la condamnait à participer d'une production figurative sans pourtant rompre avec une conception de la culture foncièrement logocentriste au sein de laquelle elle faisait pâle figure. En mettant l'accent sur l'iconographie, la critique catholique a souvent renforcé la disqualification du médium et l'a privé de toute espérance de gain symbolique en ne

²⁵ Marthe DE FELLS, *Monsieur Vincent*, Paris, Gallimard, 1936 ; Henri LAVÉDAN, *Monsieur Vincent : aumônier des galères*, Paris, Plon, 1928, cités par Michel PORRET, « La bande dessinée éprouve l'histoire », *op. cit.*, p. 26.

²⁶ Procès-verbal de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, n° 63, 12 décembre 1963, cité par Harry MORGAN, *Principes des littératures dessinées*, *op. cit.*, p. 213.

²⁷ René Finkelstein, exprimant sa méfiance vis-à-vis des œuvres pour enfants de Paul Éluard, de Marcel Aymé ou de Jacques Prévert, citant enfin les propos de M^{me} Cardot devant le Conseil (« La discussion est engagée. Propositions et exigences », dans Alfred BRAUNER, *Nos livres d'enfants ont menti !*, Paris, SABRI, 1951, p. 176). On trouve une argumentation identique chez le responsable de la Croisade de la Presse – M. Faigle, en 1919 (voir André BALSEN, *Les illustrés pour enfants*, *op. cit.*, p. 5).

²⁸ Sur ces cinq handicaps symboliques, voir Thierry GROENSTEEN, *La bande dessinée*, *op. cit.*, p. 20-54.

lui permettant pas de se hisser à l'échelon des littératures. De nombreux détracteurs de la BD ont même confessé leur scepticisme devant le fait qu'une narration puisse passer par l'image, avouant par là-même leur complète incompréhension devant certaines œuvres rapidement taxées d'inintelligibilité. Signe de cet « analphabétisme iconique », selon le mot de Harry Morgan, une incapacité, qui semble largement partagée par le monde catholique qui entoure la BD chrétienne, lorsqu'il s'agit d'en distinguer les genres²⁹. Au-delà de la question sociale, le rapport de la bande dessinée au texte et à la bi- ou multimédialité reste primordial. Dans le cas de son instrumentalisation religieuse, le rapport de la bande dessinée aux textes sources, plus précisément au Verbe – et à sa référentialité – et aux récits fondateurs, se complexifie encore. Une bande d'inspiration biblique s'attèle en effet à la transposition graphique de versets reçus en fonction d'une tradition, construite au sein d'une religion du livre, mais dont la transmission s'est également maintenue de façon essentiellement orale. Comme l'a souligné Bruno Renard, le texte ne dit pas tout non plus et l'inspiration du dessinateur est souvent la somme de son « imagination propre », des « traditions orales et figuratives », de la « vraisemblance historique et géographique » à laquelle s'ajoute – « englobant le niveau précédent » – l'« orientation théologique, plus ou moins consciente du dessinateur »³⁰. La bande dessinée est, de ce fait, inéluctablement amenée à se positionner face aux instances médiatrices qui restent dépositaires de la parole sacrée et qui surveillent les représentations des personnages bibliques³¹. L'on pourrait réduire cette conjoncture à la formule :

La Bible est inspirée (...). Nous sommes appelés à la recevoir, non à en disposer.
(...) le principe même d'une réduction des textes est discutable. (...) la Bible écrite
reste indispensable³².

La collaboration houleuse entre Jijé et l'abbé Henri Balthasar, dans l'aventure éditoriale d'*Emmanuel* (1947), illustre certainement un interventionnisme ecclésiastique conduit à son paroxysme. Accusé de mener « une entreprise de crétinisation des gosses » avec ses dessins et de « se prostituer » par la pratique de la littérature illustrée tournée vers les masses juvéniles, Joseph Gillain se laissa convaincre de signer un contrat qui rendit l'abbé maître d'une œuvre, censée transposer la vie de Jésus. Cet accord laissait toute licence à l'homme d'Église d'adapter la disposition des textes³³. L'abbé Balthasar s'arrogea une liberté qui ne tint absolument pas compte des lois de fonctionnement de l'image les plus élémentaires. Ignorant allègrement les spécificités d'un langage propre et assénant au dessinateur : « Vos

²⁹ Voir à ce sujet Harry MORGAN, *Principes des littératures dessinées*, op. cit., p. 240-241.

³⁰ Bruno RENARD, *Bande dessinée et croyances du siècle*, op. cit., p. 40.

³¹ Sur ces questions, nous renvoyons aux articles d'André KNOCKAERT et Chantal VAN DER PLANCKE (op. cit.) ; Jean-Claude BOUVIER, « L'Évangile au risque de la BD, au risque de la vie. Les risques d'être auteur sur un sujet religieux », dans *Coccinelle*, n° 32, juin 1991, p. 24.

³² Olivier DELACRÉTAZ, « Remarques sur la Bible en bandes dessinées », dans *Coccinelle*, n° 33, octobre 1991, p. 6.

³³ JIJÉ et Henri BALTHASAR, *Emmanuel. La vie de Jésus en bandes dessinées*, Marcinelle, Dupuis, 1947 ; Thierry MARTENS (éd.), *Tout Jijé 1945-1947*, Marcinelle, Dupuis, p. 4 ; Henri FILIPPINI, « Entretien avec Gillain », dans *Cahiers de la bande dessinée*, n° 39, 1979, p. 9.

images, c'est un détail, c'est le texte qui compte ! », l'abbé détruisit la cohérence narrative du récit. Attaché scrupuleusement à la lettre des quatre *Évangiles*, fondus en un seul, selon un exercice synoptique de haute voltige, il produisit l'ensemble par voie citationnelle, au cœur d'interminables cartouches qui rendirent les vignettes purement illisibles en occultant personnages et décors. L'édition connut logiquement un échec retentissant³⁴ (fig. 1a, 1b et 1c). La collaboration entre les deux hommes cessa, Jijé se sentant vraisemblablement relégué « au rang de simple illustrateur dans un milieu où le dessin comptait moins que la doctrine à transmettre »³⁵. Aujourd'hui, il suffit de lire les précautions oratoires d'un artiste alternatif (*underground*), pourtant largement « consacré » (considéré parfois comme un « catholique inhibé »³⁶), comme Robert Crumb, pour mesurer toute la délicatesse de cette mission de transposition que les auteurs s'empressent souvent de réduire précisément à une simple œuvre d'« illustration », indépendamment de leur adhésion ou de leur non-adhésion au dogme. Aussi dénoncent-ils le carcan dans lequel ils s'enferment tout en revendiquant un *ego* qui leur sert moins à s'autoriser de leur production antérieure ou connexe qu'à relativiser leur interprétation ou leur compréhension des textes. Très fréquemment, cette contrainte pousse les auteurs, face aux institutions religieuses, à dénigrer leurs aptitudes artistiques, voire à renier un statut socioprofessionnel chèrement acquis. Il en découle une dévalorisation inévitable du médium dont la narrativité complexe est ravalée au rang d'illustration, renouant ainsi avec l'essence des critiques véhiculées par ses détracteurs.

Moi, R. Crumb, l'illustrateur de ce livre, ai, au mieux de mes aptitudes, fidèlement retranscrit chaque mot du texte original que j'ai puisé à diverses sources, dont la King James Version (...), mais principalement la traduction récente de Robert Alter, The five books of Moses (2004). En quelques endroits, je me suis aventuré à faire un peu d'interprétation personnelle quand je trouvais que les mots pouvaient être clarifiés, mais je me suis retenu d'avoir recours trop souvent à ce genre de « créativité » et les ai parfois laissés dans leur état d'imprécision alambiquée plutôt que de trafiquer un texte aussi vénérable. Toutes les autres versions de la Bible en bande dessinée que j'ai vues contiennent des morceaux de dialogues et de narration entièrement inventés, en une tentative de rationalisation et de « modernisation » des Écritures, et pourtant, ces diverses Bibles en BD prétendent toutes adhérer à la croyance que la Bible est « la parole de Dieu » ou qu'elle est « inspirée par Dieu », alors que moi, ironiquement, (...) je crois que c'est la parole des hommes. Néanmoins, c'est un texte puissant avec plusieurs strates de sens qui plongent profondément dans notre conscience collective, notre conscience historique, si vous voulez. (...) Si mon interprétation visuelle, littérale de la Genèse offense ou scandalise certains lecteurs, ce qui semble inévitable considérant que le texte est vénéré par un grand nombre de gens, tout ce que je peux

³⁴ Joseph Gillain raconte Jijé, *op. cit.*, p. 8 ; Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et C^e, une littérature catholique ? Années 1930 – années 1980*, Paris, Karthala, 2010, p. 46-47 et 79.

³⁵ *Tout Jijé 1945-1947, op. cit.*, p. 6.

³⁶ Voir le compte rendu de l'ouvrage de Monte BEAUCHAMP, *The Life and Times of R. Crumb. Comment from Contemporaries*, Kitchen Sink, 1998 dans *le Petit critique illustré. Guide des ouvrages de langue française consacrés à la bande dessinée avec un supplément sur les ouvrages de langue anglaise* (<http://theadamantine.free.fr/maj.html>, dernière mise à jour janvier 2010).

Fig. 1. Joseph GILLAIN, Henri BALTHASAR, Emmanuel. *Présentation intuitive de la vie et de la doctrine de Jésus, avec les textes des quatre Évangiles et des notes*, Charleroi-Paris, Dupuis, 1947, p. 45.

Fig. 1b. *Idem*, p. 48.

Fig. 1c. *Idem*, p. 55.

dire à ma décharge est que j'ai approché cette entreprise comme un *pur travail d'illustration*, sans intention de le tourner en dérision ni de faire des gags visuels³⁷.

Intériorisés par les auteurs, ces discours révèlent le propre de la domination symbolique par la suggestion chez les dominés « d'une fascination qui leur inspire les comportements les plus appropriés au maintien de la domination dont ils sont victimes »³⁸. Aussi convient-il de reconnaître, à la décharge des instances ecclésiastiques qui ne cessent d'entretenir le prétendu caractère populaire et le « péché d'infantilisme » de la BD, que les acteurs de la bande dessinée eux-mêmes ne veillent ou n'ont pas toujours correctement veillé à dissiper cette méfiance. Rodolphe Töpffer, tenu pour l'« inventeur » du genre, avait lui aussi souligné que la littérature dessinée agissait « principalement sur les enfants et sur le peuple », c'est-à-dire « sur les deux classes de personnes qu'il est le plus aisé de pervertir et qu'il serait le plus désirable de moraliser »³⁹. Loin de prôner le rejet de la vignette, il conclut dans *L'essai de physiognomonie* (1845) et au cours de ses *Réflexions à propos d'un programme* (1836) à la capacité des littératures graphiques à séduire et à endoctriner une large frange du lectorat de masse. Les estampes populaires témoignaient selon lui de la plus grande intelligibilité « pour tous » et exerçaient une « action directe sur les imaginations », plus particulièrement sur celles qui étaient « neuves, point encore blasées par l'habitude des jouissances ou des émotions qui dérivent des ouvrages de l'art »⁴⁰.

(...) il y a livres et livres, et les plus profonds, les plus dignes d'admiration à cause des belles choses qu'ils contiennent, ne sont pas toujours les plus feuilletés par le plus grand nombre. De *très médiocres*, à la condition qu'ils soient sains en eux-mêmes et attachants pour le gros des esprits, exercent souvent une action plus étendue et, en ceci, *plus salutaire*. C'est pourquoi il nous paraît qu'avec quelque talent d'*imitation graphique*, uni à quelque *élévation morale*, des hommes d'ailleurs *fort peu distingués* pourraient exercer une très utile influence en pratiquant la littérature en estampes⁴¹.

Pareille pusillanimité porta longtemps préjudice à la pratique de la bande dessinée et à la reconnaissance symbolique de ses auteurs. Aux dires même de ses défenseurs, la production chrétienne a souffert et souffre plus encore que la BD profane du soupçon de « médiocrité dans le dessin et le scénario »⁴². Entre les instances de création, le genre qu'elles pratiquent et sa réception, s'est instaurée une triple équivalence symbolique qui n'est tolérée que dans la mesure où la médiocrité que recouvre chacun de ces trois paramètres est transmuée sur un plan éthique. Le souci de rigueur morale avancé

³⁷ Robert CRUMB, *La Genèse*, Paris, Denoël, 2009, p. 5-6 [nous soulignons].

³⁸ Théo HACHEZ, Pierre MASSART et Jean-Louis TILLEUIL, « Bande dessinée et identité culturelle », *op. cit.*, p. 170a.

³⁹ Rodolphe TÖPFFER, *Essai de physiognomonie*, éd. par Thierry GROENSTEEN, Paris, Kargo, 2003, p. 6.

⁴⁰ ID., « Réflexions à propos d'un programme », dans *Bibliothèque universelle de Genève*, vol. 1, janvier 1836, p. 51 et vol. 2, mars-avril 1836, p. 314-315 ; en partie citées également par Thierry GROENSTEEN, *La bande dessinée*, *op. cit.*, p. 36-37.

⁴¹ ID., *Essai de physiognomonie*, *op. cit.*, p. 7 [nous soulignons].

⁴² Roland FRANCAERT, *La BD chrétienne*, *op. cit.*, p. 41.

par Töppfer a naturellement rencontré les velléités d'une évangélisation qui, depuis l'Ancien Régime, assimilait non seulement les enfants, mais également les femmes, aux couches les moins instruites de la population. Elle préconisait à leur égard le recours à l'histoire, à la fiction et à l'image pour pallier leur ignorance crasse⁴³. Le XIX^e siècle finissant parut lui aussi redécouvrir un didactisme susceptible de répondre de façon tout aussi paternaliste à l'émergence ou à l'accroissement d'un nouveau prolétariat auprès duquel il était urgent de sauvegarder les valeurs chrétiennes. Sous couvert d'un renouveau significatif des méthodes catéchétiques et d'une approche scripturaire plus « festive », l'Église veilla à conserver tout au long du XX^e siècle cet « accès direct et privilégié à la jeunesse ou aux femmes » en se ménageant « de fortes positions dans le mouvement familial ou les milieux de la communication »⁴⁴. Dans une brochure, parue en 1920 et qui clamait haut les ambitions du Comité catholique de Lille de « refaire une France propre » et de « défendre [les] enfants et [les] foyers » contre « le fléau des publications niaises et dépravantes » tout en leur assurant « les biens les plus précieux – la santé morale et la foi chrétienne », André Balsen entérina la lutte idéologique que se livraient les hebdomadaires confessionnels et la presse libérale⁴⁵. Cette rivalité constituait en quelque sorte le décalque de l'opposition entre l'Église et l'École publique qui, seule, était réellement de taille à rivaliser avec les instances ecclésiastiques dans la gestion du domaine de l'enfance⁴⁶. À propos de *L'Écho de Noël*, le brûlot précisait que le périodique s'adressait autant « au peuple » qu'aux « petits », soit à « ces intelligences primitives dont les connaissances restent sommaires, quelquefois nulles, et chez qui l'imagination prime la raison »⁴⁷. Convertir l'illustré en arme apologétique consistait aux yeux de l'auteur à opposer un frein aux « méfaits » de cette « littérature enfantine » qui « tu[ait] autant d'âmes que l'école athée »⁴⁸ ! Rien n'était plus préjudiciable en ces confrontations qu'une apparente neutralité idéologique : « Si la neutralité dans l'enseignement est condamnable, à plus

⁴³ Rappelons que les objectifs des premières publications Casterman correspondaient au même impératif d'acculturation des masses, par l'enfance et les milieux féminins. Voir à ce propos, Serge BOUFFANGE, *Pro Deo et Patria. Casterman : librairie, imprimerie, édition (1776-1919)*, Genève, Droz, 1996, p. 148. Le rôle controversé des catéchismes illustrés est lui aussi connu, depuis le XVII^e siècle. Voir également Bruno RENARD, *Bande dessinée et croyances du siècle*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁴ Étienne FOUILLOUX, « « Fille aînée de l'Église » ou « pays de mission » ? (1926-1958) », dans Jacques LE GOFF et René RÉMOND (éd.), *Histoire de la France religieuse*, t. 4 : XX^e siècle, Paris, Seuil, 1992, p. 234 ; et « Le catholicisme », *op. cit.*, p. 217.

⁴⁵ André BALSEN, *Les illustrés pour enfants*, *op. cit.*, couverture. L'ouvrage était dédié à Monsieur le chanoine Decherf, aumônier de l'Association catholique de la jeunesse française de l'arrondissement de Dunkerque et dédié à « tout chrétien ayant charge d'âmes enfantines ».

⁴⁶ Étienne FOUILLOUX, « Fille aînée de l'Église », *op. cit.*, p. 231-233.

⁴⁷ André BALSEN, *Les illustrés pour enfants*, *op. cit.*, p. 43. Voir également Annie RENONCIAT, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931). Années charnières, années pionnières*, thèse de doctorat présentée à l'Université Paris VII – Denis Diderot, ss. dir. d'Anne-Marie Christin, [n. éd.], 1997, annexe 16, citée par Thierry GROENSTEEN, *La bande dessinée*, *idem*, p. 36.

⁴⁸ André BALSEN, *Les illustrés pour enfants*, *op. cit.*, p. 66.

forte raison l'est-elle dans les magazines »⁴⁹. « De l'issue de la lutte », poursuivait Balsen, dépendaient en effet « l'avenir de la jeunesse, de la France, de la chrétienté, le salut des âmes enfantines ». C'est sur ce grief que l'auteur hiérarchisa avec virulence les différents illustrés religieux et leurs concurrents non confessionnels. Appelant à une véritable croisade, comme l'a montré Thierry Groensteen, Balsen dressa une taxinomie transparente qui distinguait les « journaux bons et excellents », les « journaux insuffisants », les « journaux mauvais » et les « journaux médiocres ». *Les Belles Images*, publié par Fayard depuis 1904, était assurément à ranger parmi cette dernière catégorie :

Sans contredit les bons catholiques ne s'y abonneront point. Quoique sa morale naturelle soit satisfaisante, et lui donne une valeur éducative incontestable, elle ne leur convient pas à cause de sa *neutralité*. Toutefois, tenant le milieu entre [le] Bien et le Mal, elle peut servir de « pont » intermédiaire afin de conquérir certains enfants, et les arrêter sur les chemins de la perdition. Si ces derniers n'acquièrent pas des principes très chrétiens, ils posséderont néanmoins une mentalité d'honnête homme, et fuiront l'inconduite. De deux maux ne faut-il pas choisir le moindre⁵⁰ ?

L'attitude de Balsen consistait une nouvelle fois en l'élaboration de valeurs propres au monde catholique qui déniait au médium toute velléité d'indépendance. De nos jours, en dépit du spectre large de sa consommation, la bande dessinée apparaît toujours aux yeux des penseurs chrétiens comme un instrument tourné vers les « masses indifférentes ». Semblable position condamne à ne percevoir de la bande dessinée que sa production industrielle et ses produits les plus formatés et les moins innovants. Elle consiste à oblitérer l'existence d'une BD naïvement qualifiée « d'auteurs » ou, précisément, d'« indépendante ». Les masses sont évidemment perçues comme recouvrant un public « jeune », captivé par le « ludisme » du médium et sa lecture prétendument « rapide » et « facile », qui interpelle avant tout la « mémoire visuelle ».

Pour annoncer Jésus-Christ en dehors des églises et y intéresser *une grande masse indifférente*, capter l'attention des *jeunes*, faire connaître *en peu de temps* et d'une *manière ludique* un apôtre qui va être béatifié ou une vie consacrée à la justice et à l'amour des autres, pourquoi ne pas essayer la BD ? *Sans électricité, sans précepteur, même sans contrainte*, laissons des BD à la portée des enfants, des jeunes et des adultes : elles se consomment *facilement et rapidement* et produisent des fruits⁵¹.

De façon symptomatique, certains recensements de la bande dessinée, y compris chrétienne, qui s'assignent pourtant pour mission de la représenter et de la défendre se plient inconsciemment à la reproduction des valeurs sociales et à une hiérarchisation des pratiques culturelles qui continuent d'inféoder leur objet à des discours discriminatoires⁵². Les allégations religieuses qui se veulent les plus progressistes

⁴⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 15 et 66-67 [nous soulignons].

⁵¹ Roland FRANCART, *La BD chrétienne, op. cit.*, p. 10-11.

⁵² Voir à ce propos l'illustration du volume du P. Francart (*op. cit.*), nourrie de reproductions de timbres postes à l'effigie des héros de bande dessinée. Outre l'intérêt matériel ou éditorial que pouvait représenter cette option, et l'engouement dont bénéficie la BD dans la société et que refléterait le timbre, l'illustration met manifestement en dialogue deux pratiques populaires

(bien que tardives) – telle l'intervention de l'ancien primat de Belgique, M^{gr} Danneels – n'offrent guère d'alternative informée ou réaliste. Elles se cantonnent à la répétition d'un programme catéchétique, placé dans l'étroite dépendance des instances ecclésiastiques de contrôle qui constatent timidement le transfert de légitimité qui s'opère, dans le monde culturel contemporain, du textuel vers l'iconique :

J'appartiens à une génération pour qui les mots avaient plus de valeur que les images. Quand je vois pourtant l'impact que la bande dessinée a aujourd'hui sur le cœur et l'imagination des enfants et des adolescents, je me dis qu'il serait urgent que l'Église en prenne sérieusement conscience⁵³.

La parole de Dieu n'est compréhensible que pour qui la reçoit dans le sein maternel de l'Église. C'est là qu'elle peut germer, être portée et nourrie, être protégée et sans cesse remise en équilibre⁵⁴.

Il n'y a évidemment aucune aménité à attendre des milieux les plus traditionalistes, représentés notamment par le site *Salve Regina*, créé par des prêtres et séminaristes de la Fraternité sacerdotale de Saint-Pierre. L'objectif de cet ancrage électronique, consiste selon ses fondateurs, les abbés Jean-Marie Robinne et Jacques Olivier, à redonner le goût de l'étude de la foi catholique et à mettre les textes de formation chrétienne à la disposition du plus grand nombre. En 2004, la rubrique « Bons livres » s'attaquait avec ignorance et mépris au continent de la bande dessinée. Elle stigmatisait les productions actuelles de Bayard Presse et de Fleurus – « C'est laid, bête et triste, et souvent sans rapport avec la religion » – et vantait les publications anciennes placées sous l'égide des mêmes groupes ou des éditions du Triomphe, en passant par quelques grands classiques (*Don Bosco* de Jijé, *La patrouille des Castors* de Mitacq, ...). Le reste de la production témoignait, selon les rédacteurs d'une « rare bêtise dans le texte », d'« une absolue laideur quant au dessin » au point d'incarner « un reflet de la crise de la pensée contemporaine ». La juvénilité négative du lectorat y était épinglée avec sa passivité et le caractère subversif du médium, facteurs d'ailleurs tout aussi prompts à séduire les intellectuels laïques !

(...) le lecteur (le jeune surtout) n'analyse pas, il « absorbe » passivement ; la réflexion n'entre pas plus dans la lecture du « texte » qui n'est qu'une suite de verbes et d'onomatopées. Ceci pour ce qui concerne la forme ; pour le « fond » il est devenu depuis les années 60 très progressiste, voire franchement vicieux (ce doit être une des raisons de son succès auprès des « intellectuels adolescents prolongés »)⁵⁵.

de l'image et de la collection ; chacune accroissant involontairement le déficit symbolique de l'autre.

⁵³ Gottfried DANNEELS, *Devenir des hommes nouveaux*, Bruxelles, Duculot, 1993. Sur l'importance d'une pédagogie religieuse par l'image, *ibid.*, p. 156-158. Sur le caractère faussement populaire de la lecture de la bande dessinée, voir la contribution récente de Xavier GUILBERT, « Vous avez dit « populaire » ? », dans *L'état de la bande dessinée. Vive la crise ? Actes de la troisième université d'été de la bande dessinée, Bruxelles-Angoulême*, Les impressions nouvelles – CNBDI, 2009, p. 99-114.

⁵⁴ Gottfried DANNEELS, *Devenir des hommes*, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁵ Le site www.salve-regina.com, en refonte actuellement, ne présente (mal)heureusement plus ces pages (www.salve-regina.com/Bons_livres/la_BD.htm) dont on peut encore trouver une trace dans la critique de Didier Pasamonik (<http://www.actuabd.com/Certains-Catholiques->

Au-delà de la mission pédagogique de la bande dessinée et de l'argument éthique qui préside à sa réquisition, se profilent également des intérêts financiers et des retombées idéologiques plus sombres. Entre les années 1930 et 1940, les éditeurs rivaux de la presse confessionnelle française, qui était essentiellement aux mains du groupe Fleurus (Union des œuvres familiales catholiques de France) et de la Bonne Presse, firent les frais d'une âpre lutte dont il serait vain de nier les aspects commerciaux. Les frères Offenstadt qui publiaient *L'Épatant* et la série des *Pieds Nickelés*, mais aussi les périodiques *Fillette*, *L'Intrépide*, *Cri-Cri* et *Lili* furent littéralement vilipendés par le monde catholique. Taxée d'« insanité » et de « vulgarité », cette presse encourut les coups de semonces des collaborateurs de l'*Union morale*, de la *Revue des lectures* et de la *Revue des jeunes*. Le père Alphonse de Parvillez vit en *Lili* « le parfait manuel du sale gosse », tandis que l'abbé Bethléem dénonçait avec outrecuidance l'« outrance de la caricature » à l'œuvre dans *L'Épatant*, et l'usage qui y était fait d'un « argot infect » – « langage des bagnes et des bouges »⁵⁶. André Balsen accumula des observations allant dans le même sens :

Sans contredit, la Maison Offenstadt détient toutes les palones : elle est invaincue et restera invincible quant à l'argot avec *L'Épatant* [...] à l'indécence et l'immoralité grâce à *La vie de garnison*, aux aventures policières et invraisemblables de *L'Intrépide*. (...) Ici [*Cri Cri* et *La croix d'honneur*] l'insanité touche au maximum. (...) Parle-t-il seulement un français correct ? (...) Certains croquis se rapprochent de la caricature grossière (...). Les rédacteurs ont-ils une méthode d'éducation ? (...) C'est un journal nul, même sous le rapport des récréations (...). *Le Cri-Cri* porte bien son nom et le justifie. Comme la sauterelle, il ne quittera jamais le sol. Sont-ce des êtres raisonnables qui chargés de remplir un rôle intelligent, président à la rédaction de telles insanités, les développent et les versent goutte à goutte dans des esprits neufs se fourvoyant hélas ! à la recherche de la vérité ?... Personne ne le soupçonnerait, grand Dieu⁵⁷ !

La publication de romans grivois par la Société parisienne d'édition n'invita guère les milieux bien pensants à plus d'aménité en faveur des frères Offenstadt. Les accusations de pornographie contaminèrent aisément les illustrés pour l'enfance, ouvrant la traque aux allusions scatologiques ou sexuelles qui pouvaient parsemer *Les Pieds Nickelés*. L'on peut toutefois s'interroger, comme y incite Thierry Groensteen, sur la nature profonde de la remise en cause des frères Offenstadt dans leurs « personnes mêmes, en qualité de juifs allemands ». Les propos antisémites adressés à

n-aiment-ni-Largo-Winch-ni-Titeuf-ni-Les-Schtroumpfs). Il est fait allusion à la liste prescriptive des lectures graphiques à encourager ou à proscrire. Dans cette dernière catégorie, l'on retiendra les séries *Thorgal* – condamnée pour « sa morale fondamentalement païenne » –, les *Schtroumpfs* – d'« inspiration communiste » – et, naturellement *Largo Winch* – en vertu de « l'immoralité » de son héros et des « scènes érotiques » qui se succèdent dans « un monde où tous les coups sont permis ».

⁵⁶ Annie RENONCIAT, *Les livres d'enfance*, op. cit., annexe 16. Voir également l'étude de Sylvie PRÉMISLER, « Les frères Offenstadt, enquête sur des citoyens accablés de soupçons », dans *Le Collectionneur de bandes dessinées*, n° 35, 1982, p. 13-16 et l'excellente synthèse de Thierry Groensteen, que nous reprenons ici (*La bande dessinée*, op. cit., p. 34-35) étayée par les propos de Harry Morgan (*Principes des littératures dessinées*, op. cit., p. 239).

⁵⁷ André BALSEN, *Les illustrés pour enfants*, op. cit., p. 17-19 et 25.

l'abbé Bethléem et encouragés par celui-ci – avec une orthographe qui laisse à penser qu'une docte lecture ne générerait pas toujours les effets escomptés – eurent le mérite de la clarté :

J'ai constaté vingt fois en prenant mes journaux en boutique, que les enfants achètent avec l'*Intrépide*, etc... une publication de la même maison Offenstadt qui s'appelle la vie de garnison. Quel ordre [*sic*] ! entre les mains des enfants de 10 ans ! Est-ce qu'il n'y a rien à faire contre ces étrangers naturalisés qui pourrissent la jeunesse de notre pays ?

Réponse : Tout ce que nous pouvons faire, nous le faisons : nous dénonçons. Il faudrait agir, lutter, direz-vous. Mais nous ne demandons que cela. Nous avons tout pour cela. Sauf le nerf de la guerre⁵⁸...

Dans la deuxième moitié des années trente, ce fut au tour de Paul Winkler, l'éditeur du *Journal de Mickey*, de *Robinson*, de *Hop-là !* de devenir la cible de ces attaques :

Si l'on prend en considération le fait que Paul Winkler était, pour sa part, un juif hongrois, et si l'on se souvient que le troisième éditeur le plus souvent incriminé sera l'italien Cino Del Duca, patron des Éditions Mondiales (*L'Aventureux*, *Hurrah*), il devient légitime de s'interroger sur les arrière-pensées qui animaient les censeurs de la presse illustrée. La corruption de la jeunesse française n'était-elle pas imputable au « parti de l'étranger »⁵⁹ ?

La rhétorique volontiers xénophobe dont usèrent les milieux ecclésiastiques revint à considérer les éditeurs de bande dessinées comme autant d'« apatrides aux appartenances religieuses mal définies »⁶⁰. Prête à renier son caractère universel, l'Église soutint des positions qui lui permettaient avant tout de sauvegarder ses partis pris nationalistes. La presse communiste, qui éditait alors les titres *Mon Camarade* puis *Vaillant*, n'agit pas autrement. Le rédacteur en chef de *Mon Camarade*, Georges Sadoul, se fendit ainsi, en 1938, d'une plaquette, intitulée *Ce que lisent vos enfants*, dans laquelle l'auteur dressait trois nouvelles classifications relatives au degré d'appartenance des éditeurs au tissu social national : 1. le « secteur de la presse en majeure partie étrangère » (le *Journal de Mickey*, les productions de Del Duca,...), 2. le « secteur de la presse semi-étrangère » (l'officine des frères Offenstadt,...) et 3. les « publications *encore* françaises » (principalement *Lisette*, *Cœurs vaillants*, *Bernadette*, *Bayard*,...) ⁶¹. Sadoul incriminait vertement les productions qui relevaient des deux premières catégories et déplorait « la colonisation des lectures de l'enfance française » et « le travail systématique d'empoisonnement des cerveaux enfantins français » – notamment par l'entreprise « mussolinienne » de Del Duca. Il conclurait sur la bannière : « Il faut défendre l'enfance française » !

Nous avons trouvé partout, dans chacune des images, l'exaltation de la force brutale, de l'assassinat, de la violence, de la guerre, de l'espionnage, du banditisme,

⁵⁸ Abbé BETHLÉEM, « Consultations et Petit Courrier », dans *Revue des lectures*, 15 janvier 1920, p. 57 ; cité par André BALSEN, *Les illustrés pour enfants*, op. cit., p. 5.

⁵⁹ Thierry GROENSTEEN, *La bande dessinée*, op. cit., p. 34-35.

⁶⁰ Harry MORGAN, *Principes des littératures dessinées*, op. cit., p. 207.

⁶¹ Georges SADOUL, *Ce que lisent vos enfants. La presse enfantine en France, son histoire, son évolution, son influence*, Paris, Bureau d'éditions, 1938, p. 21-22.

en même temps que l'évasion dans la plus stupide irréalité. Tout concorde à exalter les mauvais instincts de l'enfance et rien ne présente un caractère soit de culture, soit de morale, soit d'enseignement quelconque de la vie. (...) Les capitaux de Del Duca sont des capitaux italiens. L'argent français pris dans les poches enfantines se dirige rapidement vers l'Italie. Pour un pays qui manque de devises étrangères, les bénéfices de la vente de la presse mussolinienne enfantine ne sont pas négligeables. (...) Aujourd'hui, à Barcelone, des petits enfants espagnols ont peut-être été tués par les bombes que le fascisme italien avait pu acheter grâce aux gros sous des petits enfants français. (...) Ainsi, si, dans notre pays, on laisse librement les trusts étrangers conquérir le monopole des publications enfantines, c'est pour que ces journaux versent dans la cervelle malléable des enfants la pornographie la plus basse, le goût du meurtre et des exploits de gangsters, l'admiration du crime du « héros » casqué (...). Rien, par contre, ou si peu de chose, qui contribue à donner à l'enfance le goût du beau et du bien, qui contribue à développer sa culture et son intelligence⁶².

Sans gommer à nouveau toute concurrence commerciale, les conditions étaient cependant propices au rapprochement entre catholiques et communistes. Le fait que la bande eût paru historiquement liée à la caricature et qu'elle continuât d'être influencée par une production américaine, qui après 1934 inondait le marché français, ne constituèrent pas seulement des facteurs propres à sa dévaluation esthétique ou symbolique mais incarnaient également des griefs suffisants pour rapprocher les ambitions politiques des deux camps. L'opinion française toléra mal en effet l'invasion des journaux pour enfants par la BD américaine dans la mesure où elle percevait en elle un détachement menaçant des valeurs morales⁶³. Elle lisait dans les *comics* la contamination continentale des développements capitalistes de « la machine économique-culturelle de l'information massive aux États-Unis »⁶⁴. Les productions soutenues par les chrétiens et les communistes français ne procédaient pas, contrairement à la bande américaine, de facteurs essentiellement économiques mais entendaient surtout convertir un marché et l'influencer par la transmission d'une idéologie et la suggestion de valeurs sociales et religieuses. Catholiques et communistes restaient divisés sur les raisons idéologiques profondes qui les conduisaient à vouloir user de ce médium et à le régler⁶⁵. Dans la manière,

⁶² *Ibid.*, p. 38-40, 7, 31, 55 ; signalé également par Thierry GROENSTEEN, *La bande dessinée*, *op. cit.*, p. 35, n. 34.

⁶³ Le déferlement des *crime comics*, *love comics* et *horror comics* entraîna également aux États-Unis plusieurs réactions intempestives émanant d'associations familiales et éducatives. Celles-ci conduisirent à la formation d'une commission d'enquête sénatoriale dont les travaux débouchèrent sur la rédaction d'un code de censure – le *Comics Code Authority* – tandis que les éditeurs de *comics* durent se ranger, à l'automne 1954, dans un organisme spécifique – le *Comics Magazine Association of America*. Sur les retombées de cette autocensure et leur comparaison avec les implications de la loi française de 1949, voir Harry MORGAN, *Principes des littératures dessinées*, *op. cit.*, p. 208 et suiv., 236.

⁶⁴ Alain REY, *Les spectres de la bande dessinée. Essai sur la BD*, Paris, Minuit, 1978, p. 84.

⁶⁵ Voir notamment les propos dont Georges Sadoul affuble les publications de la Bonne Presse : « L'esprit de propagande religieuse (...) montre qu'elles sont destinées à un public convaincu et quasi-militant. Les catholiques contrôlent également une presse d'apparence plus neutre » (*Ce que lisent vos enfants*, *op. cit.*, p. 9).

tous deux « subordonnaient » néanmoins « la diffusion et la séduction à un effet de conviction » : l'« incitation y était centrale » et la prescription de comportements éthiques ou politiques autonome⁶⁶. Supprimés sous l'occupation allemande, les *comics* réapparurent en 1946 en déchaînant à nouveau les foudres des censeurs chrétiens. Les dessins américains, vendus à plus bas coût que les dessins français, s'introduisirent pernicieusement dans les sommaires de la presse française et déployèrent en leur sein les méthodes publicitaires réservées au cinéma⁶⁷. Pour René Finkelstein, le succès de la production américaine découlait également de la représentation corruptrice des plus viles passions :

Certaines autorisations de paraître, données au hasard des relations personnelles ou des titres de résistance, furent rapidement utilisées par des groupes dont l'incompétence éducative n'avait d'égale que le plus parfait cynisme. Le banditisme, les instincts les plus bas furent exploités, afin de capter une clientèle qui s'était complètement renouvelée depuis la guerre. (...) Pour satisfaire aux exigences commerciales chaque jour plus fortes, les aventures se faisaient chaque semaine plus pimentées, plus violentes, plus anti-éducatives. En une semaine on relevait dans la production française destinée aux enfants, 40 scènes violentes, 25 vols qualifiés, 2 vols, sans compter l'apologie constante du mensonge, « de la combine », et de la duplicité sous toutes ses formes⁶⁸.

L'accueil fait à la bande dessinée par les médias catholiques belges ne fut pas moins sévère. En 1947, Sœur Marie-Émilie dénonçait, dans la revue trimestrielle des œuvres d'enseignement et des missions (Nivelles) – *Opus Christi* –, les « couleurs criardes » et « le peuple interlope » qui s'échappaient des journaux pour enfants avant de stigmatiser une littérature qui conduisait indéniablement à la délinquance :

⁶⁶ Inspiré d'Alain REY (*Les spectres, op. cit.*, p. 88-89). Voir également l'analyse de l'auteur sur le fonctionnement commercial et concurrentiel de la bande américaine (*ibid.*, p. 84-85).

⁶⁷ Sur la stigmatisation des pratiques américaines, en contraste avec les usages français, les retombées économiques de l'invasion étrangère du marché français, voir le chapitre de Georges SADOUL, « Les méthodes américaines pour la conquête du marché étranger » et « Ceux qui perdent et ceux qui gagnent à l'invasion étrangère » (*Ce que lisent vos enfants, op. cit.*, p. 16-18 et 41-45).

⁶⁸ René FINKELSTEIN, *Pour la défense de l'enfance*, Mouvement chrétien de l'enfance, 1950, p. 5 cité par Raoul DUBOIS, « La presse pour enfants de 1934 à 1953 », dans *Enfance*, 1953, vol. 6, p. 382 et 378. Rappelons que pour le secrétaire général du Bureau international catholique de l'enfance et président de l'Association générale des éducateurs, « le chrétien » demandait « d'abord que la morale soit explicite (sans pour cela être surajoutée), ensuite qu'elle [fût] positive (sans pour cela peser sur le cours du livre). (...) Le chrétien veut non seulement « présenter » une morale mais la faire vivre. Sa foi lui enseigne une conception du monde qu'il se trouve chargé d'exprimer. (...) Pour toutes ces raisons, le chrétien veut que l'auteur de livres pour enfants soit un éducateur et un éducateur dans sa conscience plus que de surcroît et par ricochet » (René FINKELSTEIN, « La discussion est engagée. Propositions et exigences », dans Alfred BRAUNER, *Nos livres d'enfants ont menti !, op. cit.*, p. 175 ; sur le pouvoir de suggestion des images dont, selon le même auteur, les producteurs de livres ou de journaux pour enfants et les éducateurs devraient prendre toute l'ampleur en considération, voir « Le point de vue de l'éducateur catholique. Éclairage et transposition », *ibid.*, p. 462-464).

(...) cow-boys, outlaws, stars et révoltés. C'est la triste compagnie qu'on donne à nos petits. On s'étonne qu'il n'y ait plus d'enfants ? Il faudrait s'étonner plutôt qu'il y en eût encore. (...) l'enfant, dans ses lectures (...) cherche des modèles à imiter (...). Monsieur Roger Gonnot, maître d'internat au Collège de France, le constate : « La contagion de l'image et du verbe est immédiate. Nous voyons des élèves de 6^e imiter ces personnages louches dans leur démarche, leurs gestes, leurs expressions, ponctuer leurs jeux des exclamations lues dans les illustrés... » (*Éducation nationale*, 31 octobre 1946). On voudrait en rester là et se borner à sourire devant ce mimétisme si naïf ; les faits, hélas, forcent notre attention. Puissent-ils alerter les responsabilités ! Dans son numéro du 17 juillet 1946, le « Parisien libéré » relate le fait suivant : « Après avoir quitté, dans la nuit, le domicile paternel, le jeune B..., âgé de 14 ans, s'est rendu chez une vieille rentière. Mme veuve B..., à qui il a réussi à extorquer, sous la menace d'un revolver, une somme de 40 000 francs. Trois jours plus tard, on devait retrouver le coupable à Bordeaux, caché dans les cales d'un cargo sur le point d'appareiller pour les États-Unis. Au cours de l'interrogatoire, l'accusé a déclaré avoir été inspiré dans sa conduite par la lecture d'un périodique intitulé « Cartouche »... » (...) Il faut exiger du journal d'enfants qu'il professe et enseigne le respect intégral de tout ce qui y a droit : la religion, la famille, l'école, la patrie, la société. C'est là un minimum qui n'admet aucun compromis. À ce minimum, nous voudrions voir ajouter un effort constant et habile pour présenter l'imitation de la jeunesse [*sic*] des héros sympathiques incarnant les vertus naturelles et surnaturelles : courtoisie, loyauté, générosité, bonté⁶⁹.

Le 16 juillet 1949, les acteurs français du procès – chrétiens et communistes – pouvaient presque se targuer d'avoir mené une croisade commune puisqu'ils signèrent d'une seule main la loi de protection sur les publications destinées à la jeunesse. Le texte ne visait pas explicitement la bande dessinée mais bien les périodiques illustrés pour enfants recensés par le législateur, ce qui revenait en définitive à légiférer sur la bande dessinée. L'article 2, comme le souligne ironiquement Alain Rey, « aurait pu être rédigé, ce semble, sous la Restauration ». Il mettait au jour un nouveau délit : la « démoralisation de la jeunesse », notion dont le législateur eut intérêt à garantir toute l'opacité⁷⁰ :

Les publications visées à l'article 1^{er} ne doivent comporter aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse, ou à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques. Elles ne doivent

⁶⁹ Sœur MARIE-ÉMILIE, « La grande misère des journaux d'enfants », dans *Opus Christi*, septembre 1947, p. 114. L'auteure donne ensuite ses conseils pour sauvegarder l'orientation pédagogique des journaux pour enfants et suggère quelques orientations esthétiques à suivre : bonne présentation, choix du papier, sûreté technique du dessin et bon goût, orthographe impeccable, exploitation raisonnable de l'irréel... Elle se livre à une analyse comparative des publications réservées à la jeunesse. Son analyse se poursuivra lors de deux contributions supplémentaires à la revue en décembre 1947 et mars 1948, au cours desquelles elle se prononcera sur le cadre dans lequel il convient de développer l'imagination de l'enfant, sur le traitement du merveilleux et l'assimilation de l'Écriture sainte aux légendes profanes.

⁷⁰ Harry MORGAN, *Principes des littératures dessinées*, op. cit., p. 207, 211-212.

comporter aucune publicité ou annonce pour des publications de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse⁷¹.

L'article 4 de la loi énonça pour sa part « une série de restrictions relatives aux membres du comité de direction des publications destinées à la jeunesse, dérogoires au droit commun et qui ne s'appliqu[ai]ent donc pas aux directeurs des publications ordinaires » : les intéressés devaient être de nationalité française, ne pas avoir été exclus de la fonction d'enseignant, ne pas avoir été déchu de leur autorité parentale, ne pas avoir fait l'objet de condamnations pénales pour une série de délits tels que le crime, le vol, l'abus de confiance, l'escroquerie, le recel, etc. Les éducateurs et les milieux ecclésiastiques qui s'entendaient depuis 1930 pour faire des « mauvaises » bandes dessinées une littérature de « gangsters » ou génératrice de délinquance⁷², poussèrent donc le raisonnement jusqu'à son terme en identifiant, à rebours, les instances productrices de cette bande dessinée à un fatras de criminels de droit commun⁷³ ! Enfin, des dispositions furent prises pour qu'une personne déjà condamnée au titre de la loi de 1949 pour « démoralisation de la jeunesse » ne puisse reprendre une activité éditoriale à la faveur d'un changement de titre. La Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, mise en place par les textes législatifs, montra rapidement son incompréhension du genre et la confusion permanente qu'elle entretenait entre *réalité* et *fiction*. Illustrant le principe dénoncé par Jack Goody, selon lequel « la *mimesis* sous la forme du divertissement est prise à tort pour la vie », la Commission s'est acharnée à condamner une bande dessinée d'évasion, selon elle, « démoralisante » par nature et de mauvaise influence sur les jeunes précisément parce qu'elle méconnaissait « la réalité quotidienne »⁷⁴. Rien d'étonnant dès lors à voir le personnage de Tarzan, qui aux États-Unis était pourtant l'incarnation d'une bande dessinée de qualité et qui fut popularisée après guerre en France par un journal éponyme lancé par les Éditions mondiales (del Duca), incarner, aux yeux de l'Éducation nationale, « une formidable révolte contre la domination rationnelle de nos civilisations » et exprimer de surcroît « une nostalgie

⁷¹ *Journal officiel de la République française* du 19 juillet 1949, p. 7006, Loi n° 49-958, consultable à partir du site <http://www.legifrance.gouv.fr>. Voir également à ce sujet : Thierry CRÉPIN et Thierry GROENSTEEN (éd.), *On tue à chaque page ! : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris – Angoulême, Éditions du Temps – Musée de la Bande dessinée, 1999 et Thierry CRÉPIN, *Haro sur le gangster ! – La moralisation de la presse enfantine 1934-1954*, Paris, CNRS Éditions, 2001. Sur le protectionnisme français à l'origine du succès des Belges, voir la synthèse de Didier PASAMONIK, dans *Regards croisés sur la bande dessinée belge*, Bruxelles, Snoeck – Musées royaux des Beaux-Arts, 2009, p. 12.

⁷² Voir également le rapprochement fait, en 1938, par Georges Sadoul, entre le boycott de la BD et la censure précédemment opérée sur le cinéma et les films de gangsters (*Ce que lisent vos enfants*, *op. cit.*, p. 36).

⁷³ Harry MORGAN, *Principes des littératures dessinées*, *op. cit.*, p. 208.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 228, 206 et 208-209. On retrouvera semblable condamnation des vices induits par la lecture de la BD dans l'ouvrage du psychiatre Fredric WERTHAM, *Seduction of the Innocent*, qui impute au médium le développement de la délinquance urbaine. Le libelle fut salué en France par la gauche avant d'être publié, moyennant une précaution liminaire, dans *Les Temps modernes* (voir Alain REY, *Les spectres*, *op. cit.*, p. 160-161).

de l'animalité primitive »⁷⁵. En Belgique, le héros rejoignait Jim de la Jungle au rang des personnages improductifs. Nés d'« entreprises commerciales », dépourvues de toute ambition intellectuelle, ils étaient de peu de poids devant ces destins auxquels on les opposait volontiers et qui s'étaient sacrifiés pour enrichir le « patrimoine de l'humanité ». Jeanne d'Arc, Godefroid de Bouillon, Pasteur, Don Bosco, Marie Curie... étaient assurément plus dignes d'illustrés « attrayants et instructifs »⁷⁶. Il est plus surprenant en revanche de voir le capitalisme de la production disneyenne échapper en grande partie à la vindicte des critiques⁷⁷.

L'ignorance et la légèreté des autorités a conduit, en 1950, à l'élaboration d'un texte de recommandations officielles qui, en appliquant à la lettre la loi de censure de 1949, énonça « sous forme dénégative » toutes les directions qui seraient pourtant prises par les dessinateurs et scénaristes après 1960. Il s'agissait désormais « d'éviter l'excès d'invraisemblance et les mystères déconcertants », de « ne pas aligner des suites d'images incohérentes », « ne pas méconnaître les données scientifiques élémentaires, celles, en particulier de l'histoire naturelle », de « proscrire absolument la vulgarité et la grossièreté dans le texte et dans l'image », d'« éviter les scènes d'horreur, de tortures, les scènes sanglantes, les personnages hideux, monstrueux et difformes », de « ne pas omettre de représenter des scènes de vie paisible et honnête », de « ne pas perdre le souci d'un texte bien calligraphié ou composé, et sans faute de syntaxe, de grammaire ou d'orthographe », d'« éviter les ensembles de lignes tourmentées, tendues de couleurs criardes, sans équilibre ni repos »⁷⁸... La critique de l'héroïsme à l'œuvre dans les bandes dessinées conduit également à entériner l'incompétence littéraire de la Commission. En s'évertuant à assortir des condamnations morales (la psychologie rudimentaire du héros, son inconscience, sa méconnaissance des valeurs morales, le non-accès à la pitié, son incapacité à s'insérer dans la réalité, son investissement dans des entreprises qui n'ont aucun trait commun avec les activités normales de l'homme...) à des notions esthétiques (la vraisemblance, par exemple), la Commission est parvenue à nier l'existence des « chronotopes », soit les caractéristiques structurales ou spatio-temporelles du modèle littéraire du roman d'aventure, dégagées par Bakhtine. Avec une certaine outrecuidance, la Commission parvint à contredire l'essence même d'un genre qui, dans l'histoire littéraire, concerne aussi bien le roman grec des *Éthiopiennes* que les œuvres de Walter Scott et de la littérature d'aventures moderne, en passant par le roman précieux français⁷⁹. Les distinctions introduites par la Commission n'ont ainsi pu être maintenues qu'au prix d'une contradiction qui consiste à juger différemment des mêmes ingrédients littéraires, suivant qu'ils sont

⁷⁵ *L'éducation nationale*, 27 avril 1950, cité par Alain REY, *Les spectres*, op. cit., p. 159.

⁷⁶ Sœur MARIE-ÉMILIE, « La grande misère des journaux d'enfants », dans *Opus Christi*, mars 1948, p. 47, 49 et 51.

⁷⁷ Alain REY, *Les spectres*, op. cit., p. 88 et 159 ; Harry MORGAN, *Principes des littératures dessinées*, op. cit., p. 217.

⁷⁸ Michel PIERRE, *La bande dessinée*, Paris, Larousse, 1976 (Idéologies et sociétés), p. 130-133 ; également cité par Alain REY, *Les spectres*, op. cit., p. 170.

⁷⁹ Harry MORGAN, *Principes des littératures dessinées*, op. cit., p. 241-242. Sur le rapport contrasté entre religion, héroïsme et culture populaire, lire Brisio OROPEZA (éd.), *The Gospel According to Superheroes*, New York, Peter Lang, 2005.

utilisés en littérature ou en littérature dessinée. Une fois encore, le jugement moral s'appuie sur une disqualification symbolique préalable :

Si des caractéristiques foncières telles que l'absence de tout lien social, l'immutabilité psychique, l'absence de réaction devant le danger, ou des caractéristiques secondaires tirées des premières (par exemple l'invulnérabilité, la témérité et l'activité de redresseur de torts) sont « démoralisantes » en littérature dessinée, elles ne sont pas moins « démoralisantes » en littérature écrite. Les premières citées découlent du roman grec d'aventures ; les secondes, de la littérature romanesque qui en est issue. Si ces traits rendent Superman, Tarzan ou le Fantôme du Bengale « nocifs », la nocivité est la même exactement pour le Clitophon des *Aventures de Leucippe et de Clitophon*, pour les chevaliers de la Table ronde ou pour les trois mousquetaires. Le reproche n'atteint les personnages de BD que parce qu'ils sont évacués du champ de la littérature⁸⁰.

La Commission ne fit pas non plus de différence entre les écoles nationales. L'hebdomadaire *Spirou*, visé par l'article 13 de la loi de 1949 au titre de publication étrangère, fit l'objet d'une inquisition tatillonne. Bien que le périodique émanât d'une officine belge attachée aux valeurs du monde catholique, *Spirou* dut bouleverser son sommaire afin de prouver qu'il était capable d'entrer « dans l'esprit de la loi » et qu'il pouvait par conséquent être diffusé en France⁸¹. Plusieurs albums émanant d'auteurs qui émargeaient au journal de *Spirou* ou de *Tintin* connurent un sort identique⁸². Puritanisme et élitisme contribuèrent, comme l'a noté Thierry Groensteen, à renier le « potentiel » du médium et à ignorer ses propriétés intrinsèques, avec souvent pour ambition de l'affadir considérablement ou d'en réduire la présence dans les périodiques à la portion congrue⁸³.

Dans ce climat, la création catholique et ses commanditaires cantonnèrent la bande dessinée chrétienne à un moyen de déploiement de la littérature kérygmatisée et à un instrument catéchétique. Alors que la littérature catholique avait conquis son autonomie vis-à-vis de Rome depuis 1914, la BD, à l'instar d'autres arts mineurs, ne bénéficia guère des retombées des débats menés autour de l'art sacré et du modernisme⁸⁴. Sa coloration nationale ne l'aida pas à s'affranchir de la tutelle romaine et le fossé observé entre la bande dessinée catholique et la création contemporaine continua irrémédiablement de se creuser. L'édition chrétienne prenait en effet difficilement la mesure d'une production graphique qui épousait de plus en plus étroitement la sécularisation de la société, au point de ridiculiser désormais ouvertement les travers de l'institution et les exubérances du dogme. Le gain de légitimité que connut la bande dessinée

⁸⁰ *Ibid.*, p. 242.

⁸¹ *Ibid.*, p. 217-218. Sur les démêlés de Franquin avec ladite Commission, voir *Profession : créateur de bandes dessinées. Franquin / Jijé. Entretien avec Philippe Vandooren*, Niffle, 2001, p. 29-30.

⁸² *Ibid.*, p. 215-219.

⁸³ *Ibid.* Voir aussi Thierry GROENSTEEN, *La bande dessinée, op. cit.*, p. 46.

⁸⁴ Signe de cette illégitimité, la bande dessinée reste la grande absente du volume de Claude SAVART et Jean-Noël ALETTI (éd.), *Le monde contemporain et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1985 (La Bible de tous les temps) alors que la « Bible et l'art » ou « La Bible et le cinéma » ont fait l'objet de contributions spécifiques (p. 229-250 et 319-338).

à partir des années 1960 et la polarisation du champ qui découlait de l'apparition d'une nouvelle génération de créateurs, de la maturation et de l'élargissement d'un lectorat dont la scolarité approfondie entraînait une accumulation culturelle, agissent de façon symptomatique sur une production chrétienne qu'elles contribuèrent à mettre en sommeil. Après une phase de développement intense, observée entre les années 1943 et 1960, le nombre de titres issus de la BD chrétienne régressa durant près de quinze années, de 1961 à 1975, avant de connaître enfin une reprise au milieu des années 1970 et une hausse plus significative au milieu des années quatre-vingt⁸⁵. Présentée encore aujourd'hui le plus souvent « sous couverture souple et entrecoupée de textes de documentation », la BD chrétienne reste néanmoins victime d'ambitions didactiques qui dissuadent les spécialistes de s'intéresser à elle⁸⁶. Elle n'en incarne pas moins une niche éditoriale prépondérante, revitalisée par les groupes de presse qui ont assis leurs ambitions économiques et, plus rarement morales, sur le marché de la BD classique. Durant les années 1980-1990, le marché a connu une phase de concentration particulièrement agressive qui a épousé l'évolution générale du marché éditorial en Europe et qui a sonné le glas de la gestion de structures familiales au profit de grands groupes qui ont officialisé le passage de ce secteur vers une industrialisation poussée. L'édition de la bande dessinée classique est ainsi passée aux mains de gestionnaires qui affichent clairement leur parti pris religieux. En quelques années, les éditions du Lombard (1987), Mame, Dargaud (1988) et Dupuis (2004) sont tombées dans l'escarcelle du groupe Ampère. Fondé par Rémy Montagne au milieu des années 1980, celui-ci avait pour ambition « la défense et l'illustration, à l'échelle européenne, des valeurs traditionnelles de l'Église, de la famille et de l'enfance ». Vincent Montagne qui a hérité de ce conglomérat d'entreprises a proféré, à l'égal de son père, son attachement « aux valeurs de l'humanisme intégral » – entendez par là le catholicisme⁸⁷. Soutenu financièrement par des associations de militants catholiques du Benelux, liées à l'épiscopat, le groupe Ampère, baptisé aussi Groupe Média-Participations, a développé ses activités d'éditeur grâce à une agence de presse entièrement dévolue à l'information sur le Vatican. Il résulte de l'association de deux actionnaires fondateurs : le Famedia Groep NV, société anonyme de droit néerlandais, et la Fleurus SA, société de droit français, spécialisée dans l'édition catholique et qui

⁸⁵ Roland FRANCAERT, *La BD chrétienne, op. cit.*, p. 50-52, 63-65 et 69.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 41. Plusieurs publications témoignent bien de cette orientation pédagogique à outrance, par exemple : Nicole EVERAERT-DESMEDT, *Dialogue et bande dessinée. De l'utilisation de la bande dessinée dans le cours de religion*, Louvain-La-Neuve, Cabay, 1981 ; Renny SELVAIS et Esther LOSFELD (éd.), *Douze témoins pour l'éternité. Farde pédagogique du 4^e festival international de la bande dessinée chrétienne à destination des enseignants et des catéchistes des enfants de 9 à 15 ans*, Soignies, Harambee, 1993.

⁸⁷ Jean-Marie BOUVAIST, *Crise et mutations dans l'édition française*, hors série des *Cahiers de l'économie du livre*, n° 3, 1993, p. 308 ; Cécile GUILLEMET, « La place du créateur dans la bande dessinée. Le monde de la BD comme industrie culturelle concentrée, possibilités et limites pour les créateurs », dans *Lettre de l'adabd*, http://www.adabd.com/documents/lettres/boiteAlettre14_09_05.pdf (14 septembre 2005).

distribuait déjà Dupuis dans l'hexagone⁸⁸. Le groupe Média-Participations représente actuellement le plus gros producteur de bandes dessinées. Les retombées de ces acquisitions sur la politique éditoriale des différentes maisons ne sont pas passées inaperçues. Elles ont entraîné la disparition de collections et de périodiques (*Tintin reporter*, *Pilote*) et ont conduit à une rationalisation du catalogue des albums, au nom d'une rentabilité accrue. Dans ces circonstances, plusieurs auteurs de renom (Franz, Cosey, Mézières, Loisel, ...) ont préféré rompre radicalement avec leurs éditeurs. Cette gestion capitaliste, nuisible à la valorisation symbolique de la BD, ne semble pourtant pas s'être doublée de l'investissement spirituel sous-entendu. En 1990, Christophe Canon reconnaissait que le groupe « n'a[vait] pas encore lancé de BD à caractère hagiographique ou moralisant prononcé » avant de déplorer que « ce lobby » n'avait, de toute façon, jusque-là « rien créé de durable ». Les préoccupations financières du groupe Ampère tempèrent vraisemblablement un engagement idéologique, toujours discret dans l'édition classique, et qui n'est justifié par aucun « renouveau spirituel » important du mouvement catholique, qui serait lui-même synonyme d'une audience élargie : « le mouvement provient des actionnaires de tendance conservatrice et la spontanéité du phénomène n'est pas nettement établie »⁸⁹. Leurs visées moralisatrices semblent s'être très bien accommodées aux lois du marché et ont permis notamment à Dargaud de poursuivre la publication d'albums « légers ». Les différents acteurs de la bande dessinée classique restent néanmoins vigilants et s'efforcent depuis ces regroupements d'opposer leur professionnalisme – y compris pour ceux qui aujourd'hui ont concentré plusieurs filiales, à l'instar de Farid Boudjellal (Soleil, Futuropolis) – à une marchandisation menée tambour battant par les tenants d'un capitalisme qui prend très peu en compte les spécificités de l'objet culturel qu'il fabrique et reproduit⁹⁰.

À dévotions multiples, productions variées

Le développement des illustrés pour enfants en Belgique répondit directement à l'organisation d'une société pilariée au sein de laquelle l'édition pour la jeunesse était concentrée entre les mains de quelques grandes familles catholiques ou de congrégations qui écoulèrent essentiellement leur production via l'école catholique et l'encadrement périscolaire du catéchisme et des mouvements de jeunesse. Cette quasi-hégémonie propre au champ éditorial belge ne recouvrait cependant pas seulement

⁸⁸ Sur le groupe Ampère, voir F. CAME et S. NASSIB, « Un groupe bien assuré », dans *Libération*, 26 janvier 1989, p. 22 ; Frédéric SOUMOIS, « Les bulles sataniques », dans *Espace de libertés*, n° 171, mai 1989, p. 19-21.

⁸⁹ Christophe CANON, « Religion et bande dessinée », *op. cit.*, p. 19 et 21.

⁹⁰ Voir à ce propos les griefs manifestés par le distributeur et éditeur Gilles Martin (Aden) et par Mourad Boudjellal, rapportés par Didier Pasamonik sur le site *actuabd* : « Bruxelles, les indépendants attendent les capitalistes de l'édition le couteau entre les dents » (8 avril 2005, <http://www.actuabd.com/A-Bruxelles-les-independants-attendent-les-capitalistes-de-l-edition-le-couteau-entre-les-dents>) et Mourad Boudjellal : « C'est au travers des médias que je me suis rendu compte de ce qu'était devenu Soleil » (26 février 2007, <http://www.actuabd.com/Mourad-Boudjellal-C-est-au-travers-des-medias-que-je-me-suis-rendu-compte-de-ce-qu-etait-devenu-Soleil>).

une production confessionnelle. Elle encouragea également quelques titres qui, sans faire officiellement profession de catholicisme, et sans s'inscrire dans un contexte ecclésiastique *stricto sensu* entendaient toutefois respecter une ligne éditoriale en parfaite conformité avec l'idéologie catholique dominante⁹¹. C'était *a priori* le cas de l'éditeur catholique de *Spirou* (1938), Jean Dupuis, comme des éditions du Lombard, qui lançaient en 1946 l'hebdomadaire *Tintin*. Nous verrons qu'il convient de relativiser cette idée largement véhiculée par l'histoire éditoriale. En matière de périodiques confessionnels, la Belgique put difficilement rivaliser avec la multiplicité des publications françaises, motivées par la lutte contre la concurrence laïque et communiste, qui avait à sa disposition une pépinière de talents. À échelle variable, les illustrés religieux dont les deux pays diversifiaient la production dès les années 1920, affichaient néanmoins une excellente santé éditoriale. Ces feuillets manifestèrent un intérêt croissant pour les récits où images et textes se juxtaposaient avant que l'invention du phylactère ne favorisât l'apparition de véritables BD chrétiennes vers la fin des années trente. La Belgique francophone s'ouvrait ainsi généreusement, au départ pour des raisons linguistiques, au marché français. Dans le secteur de l'édition chrétienne cela signifiait une attention dirigée vers une édition majoritairement aux mains de La Bonne Presse, qui deviendrait Bayard Presse, et des éditions Fleurus, fondées par l'Union des Œuvres et scindées en 1988 entre les branches Fleurus et Fleurus Presse. C'est le pendant dit « non confessionnel » de l'édition belge qui rétablit l'équilibre de cette consommation culturelle en envahissant plus tard le marché voisin, comme en témoigne le succès rencontré par *Spirou*, puis par *Tintin*. Dès 1947, l'édition belge de *Tintin* devint disponible en France via un système d'abonnement. L'offensive publicitaire qui accompagnait cette introduction fut durement ressentie par les directeurs de périodiques français, notamment l'abbé Courtois, qui dirigeait l'hebdomadaire *Cœurs vaillants*. Depuis 1930, le périodique publiait en effet plusieurs séries dessinées par Hergé. La concurrence fut vite perçue comme déloyale et conduisit les deux magazines à sceller un pacte de non-agression, le 2 août 1947, spécifiant que la diffusion du journal belge se ferait « à condition qu'aucune publicité ne [fût] faite en vue d'y prendre des abonnements collectifs et qu'aucune démarche n'y [fût] tentée auprès des abbés ni des patronages français »⁹². Hergé devait également réserver la primeur des nouveaux épisodes à *Cœurs vaillants*. Un peu plus d'un an plus tard, les premiers numéros de la version française du journal de *Tintin* déferlèrent en librairie, grâce aux efforts conjugués de Georges Dargaud et des éditions du Lombard, mettant fin à cette coprésence respectueuse. Les tirages français ne tardèrent pas à dépasser le tirage des exemplaires belges (110 000 exemplaires en France, en 1950, contre 80 000 en Belgique)⁹³.

⁹¹ Voir Luc COURTOIS et Thierry SCAILLET, « La presse enfantine et juvénile chrétienne en Belgique francophone aux XIX^e et XX^e siècles : première enquête », dans Luc COURTOIS, Jean-Pierre DELVILLE, Françoise ROSART et Guy ZÉLIS (éd.), *Images et paysages mentaux des XIX^e et XX^e siècles, de la Wallonie à l'Outre-Mer. Hommage au professeur Jean Pirotte*, Louvain, Academia – Presses universitaires de Louvain, 2007 (Temps et espace, vol. 8), p. 176.

⁹² Dominique MARICQ, *Le Journal de Tintin. Les coulisses d'une aventure*, Bruxelles, Éditions Moulinsart, 2006, p. 28.

⁹³ Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et Cie*, op. cit., p. 6.

Autant les composantes structurelles des deux États, et l'inscription de l'Église en leur sein, paraissent divergentes, autant les marchés éditoriaux belges et français nourrirent une véritable symbiose qui paraît redevable à la dynamique interne qui entraîne leurs instances ecclésiastiques. L'efflorescence du périodique catholique répondait en effet à plusieurs facteurs qui résidaient dans un encadrement accru des loisirs de l'enfance qui se poursuivait parallèlement en Belgique et Outre-Quévrain, mais aussi dans plusieurs pays européens à dominante catholique. Ce furent les mouvements religieux à vocation massive apparus après 1914 et les grands thèmes de la dévotion, leurs déclinaisons masculine et féminine, et le morcellement social progressif de l'évangélisation chrétienne qui déterminèrent les franges de publics-cibles de plus en plus clairement circonscrits. Ils développèrent un réseau de propagande relativement dense, qui fédérait les mutuelles, les évêchés et paroisses, les collèges et patronages⁹⁴. À l'initiative de l'Action catholique, les œuvres de persévérance (sociétés de gymnastique, équipes sportives, troupes théâtrales) firent florès aux côtés des patros pour accompagner la jeunesse dans un apprentissage ludique qui réservait une part louable à la prière. Ces groupements mêlaient leurs adhérents populaires aux élites traditionnelles même si, au sein des masses, l'Église entendait elle-même certaines distinctions en privilégiant l'endoctrinement des couches « paysannes et surtout ouvrières » que « les tenants de la déchristianisation lui montraient partiellement détachées »⁹⁵.

Pro Deo et Patria

En conférant son aval au scoutisme dans les années vingt, Pie x favorisa la montée hégémonique d'une branche scoute confessionnelle qui s'accompagnait d'une volonté de réforme des patronages par la création d'une série de mouvements juvéniles qui répondaient pour partie à une devise de reconquête – *Instaurare omnia in Christo*. Entre 1928 et 1935, les journaux français *Cœurs vaillants* et *Âmes vaillantes* engendrèrent ainsi un mouvement éponyme censé revigorer les patros, avant de se muer en 1945 en une branche spécialisée de l'Action catholique pour l'enfance. *Cœurs vaillants* (Fleurs) ne donna pas seulement un nouveau souffle à la dévotion juvénile, il imprima également une marque personnelle qui fit concurrence aux périodiques qui étaient offerts à la jeunesse par La Bonne Presse depuis 1895 (*Le Noël*), depuis 1906 (*L'écho de Noël*), 1911 (*Sanctuaire*) ou 1914 (*L'Étoile noëlliste*). L'illustré fit ainsi connaître le personnage de Tintin en France (1930). Ses éditeurs engagèrent ensuite Hergé à leur livrer une production « familiale » qui donna le coup d'envoi aux *Aventures de Jo, Zette et Jocko* (1936), série publiée ensuite dans *Tintin*, à partir de décembre 1946, avant d'être reproduite en albums chez Casterman. Entretemps, l'hebdomadaire offrit également au public les gags de *Quick et Flupke*, sous l'enseigne française de *Quick et Jo* (1934).

La « veine scoute » constitua très vite un véritable filon éditorial pour la BD catholique et une référence iconographique indéniable. Les images que générèrent le scoutisme véhiculaient la dimension théologique originale du mouvement, proche

⁹⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁹⁵ Étienne FOUILLOUX, « Le catholicisme », *op. cit.*, p. 225 et 220-221 et « Fille aînée de l'Église », *op. cit.*, p. 234.

du pélagianisme, qui correspondait de plus près aux aspirations des jésuites. Elles rendaient compte aussi d'idéaux et d'un imaginaire spécifique, mâtiné de militarisme, de grandeur chevaleresque, du mythe de la croisade ou de la mode indianiste⁹⁶. Sous l'aile du christocentrisme qui parcourait les dévotions à cette époque, s'élabora une image du « Christ compagnon » qui escortait une « esthétique de la conduite de vie » marquée par un « lien fort » tissé entre « tenue du corps et valeurs morales ». Cette éducation appelait à l'union nationale et profilait une esthétique qui vantait la beauté de l'ordre ancrée dans la beauté de corps sains et disciplinés « qu'il fallait mettre au service de la communauté à régénérer physiquement et moralement ». De ce mouvement rejaillit inévitablement une « vision totalitaire » qui n'était pas sans nourrir quelque parenté malsaine avec l'imagerie des idéologies fascistes⁹⁷. L'on a suffisamment glosé sur la mise à l'index d'Hergé ou sur la proximité entretenue entre le rexisme et l'Action catholique belge⁹⁸. La critique a fait état de connivences, réelles ou soupçonnées, derrière lesquelles elle a parfois préféré voir simplement « les masques du nationalisme, du colonialisme et du paternalisme ». Sous ces oripeaux se retrouvent en effet un certain nombre de valeurs communes au monde catholique⁹⁹. Le

⁹⁶ Sur cet « art scout », lire Jean PIROTTE, « Esthétique et style de vie. L'expression artistique dans le mouvement scout catholique 1930-1965 », dans Thierry SCAILLET et Françoise ROSART (éd.), *Scoutisme et guidisme en Belgique et en France. Regards croisés sur l'histoire d'un mouvement de jeunesse*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia, 2004, p. 79-118 (aux p. 108-109). Sur l'idéalisation de la chrétienté médiévale et l'influence « civilisatrice » du catholicisme, voir Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et Cie*, op. cit., p. 88-103, 128-130 et 150 ; sur l'imprégnation par le scoutisme, p. 103-116.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 118. Voir également sur ce point les convergences entre l'imagerie mussolinienne attachée à la régénération des corps par le sport et l'œuvre de l'illustrateur scout franco-belge, Jean Droit (Nicolas PALLUAU, « L'alliance contrariée de la pédagogie et de la politique dans le dessin de Jean Droit », dans *Scoutisme et guidisme en Belgique et en France*, op. cit., p. 122 et 133). À titre anecdotique, il est à noter que la propagande mussolinienne elle-même (notamment autour de la conquête de l'Éthiopie) n'a pas dédaigné de recourir à la bande dessinée et d'inscrire ces récits aux côtés de bandes américaines (voir Raoul DUBOIS, « La presse pour enfants », art. cit., p. 378) et que le nationaliste abbé Wallez admirait le fasciste italien. Sur ce personnage et ses prises de position religieuses radicales, voir Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et Cie*, op. cit., p. 17-18 et 31.

⁹⁸ Voir à ce sujet Hugues DAYEZ, *Le duel Tintin-Spirou. Entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*, Paris-Bruxelles, Luc Pire – Éditions contemporaines, 1997, p. 12-13 ; sur les liens entre Jacques Van Melkebeke collaborateur d'Hergé et l'occupant, voir Benoît MOUCHART, *À l'ombre de la ligne claire. Jacques Van Melkebeke le clandestin de la BD*, Paris, Vertige Graphic, 2002 ; Pierre ASSOULINE, *Hergé*, Paris, Plon, 1996.

⁹⁹ Francis LACASSIN, *Pour un neuvième art : la bande dessinée*, cité par Pierre-Louis DE COUR SAINT-GERVASY, « Tintin au pays des fascistes », dans *Le message politique et social de la bande dessinée*, op. cit., p. 134, où l'auteur étudie également les visages scouts (boy-scout et chevalier) du héros. On notera également les propos plus incisifs d'Alain Rey sur l'efficacité du style graphique d'Hergé comme « parfait véhicule de suggestion », notamment au service du fantasme de la menace soviétique ou dans la défense du colonialisme (Alain REY, *Les spectres*, op. cit., p. 166). Sur la dimension christique du héros, voir Dominique CERBELAUD, « Le héros christique », dans Albert ALGOUDE (éd.), *L'archipel Tintin*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2004, p. 31-45. Enfin, l'identification des valeurs catholiques aux valeurs fondatrices

Petit Vingtième qui parut en Belgique à partir de novembre 1928, comme supplément encarté au quotidien catholique conservateur *Le Vingtième siècle*, se présenta dans un premier temps comme un supplément destiné en priorité aux louveteaux¹⁰⁰. Placé sous la houlette de l'abbé Norbert Wallez, l'hebdomadaire abritait la production d'Hergé. L'allure de Tintin ne trompe guère : le caractère et la morale du héros dénoncent clairement sa filiation avec le scoutisme, inscrit comme référent au sein de plusieurs albums. Avant cette collaboration, Hergé faisait déjà, depuis le début des années vingt, les beaux jours de la revue *Le Boy scout*, devenue en 1927 *Le Boy scout belge*, organe national des scouts catholiques francophones. De 1924 à 1929, l'auteur y publia les aventures du personnage prototypique de *Totor, C.P. de la patrouille des Hannetons*. Au cours des années 1923-1924, Hergé avait également fait partie d'un groupe d'illustrateurs qui formaient l'*Atelier de la fleur de lys*, groupement d'artistes dont les ambitions étaient explicitement vouées à la promotion d'un art scout dans toutes ses composantes (décors théâtraux, architecturaux, illustrations, ...) et dont il rédigea le règlement : « L'atelier s'était (...) promis d'élever l'art scout et de produire de l'art catholique... du vrai »¹⁰¹ ! Dans cet élan, trois journées d'étude furent organisées en mai 1924 par l'Atelier, en collaboration avec l'Association catholique de la jeunesse belge (ACJB) sur le thème : « L'art au service de Dieu »¹⁰². *Le Petit Vingtième* accueillit non seulement les premières aventures de Tintin, mais aussi celles de *Quick et Flupke*, avant de populariser à son tour les *Aventures de Jo, Zette et Jocko*. À partir de 1946 et jusqu'en 1959, l'illustré *Pat* s'imposa comme la revue des patros auprès du public des moins de quinze ans. Celui-ci empruntait une part non négligeable de ses matériaux aux revues catholiques françaises *Cœurs vaillants*, *Fripounet et Marisette* et *Bayard*. Il fut continué durant deux ans encore par l'illustré *Grand cœur*, paru pour la première fois en 1946 et créé à l'initiative de Charles Gilbert, vraisemblablement sous l'impulsion de l'évêque de Liège, M^{sr} Kerkof, désireux de fonder un hebdomadaire « empreint de l'esprit chrétien »¹⁰³. En Belgique, cette vague scoutie offrit un banc d'essai privilégié à « près du quart des grands dessinateurs contemporains » et contribua notamment à révéler les talents de Franquin, Peyo, Tacq, Roba, Tibet et Hermann¹⁰⁴. Même si l'« engagement chrétien » était relativement effacé dans les

du sentiment national est clairement arrêtée dans la devise forgée par Henri Casterman pour sa maison d'édition : « Pro Deo et Patria » (voir Serge BOUFFANGE, *Pro Deo et Patria, op. cit.*, p. 305 ; et le catalogue : *Casterman 1780-1930. Le 150^e anniversaire de la fondation de la maison Casterman*, Tournai, Casterman, 1930, p. 35).

¹⁰⁰ Voir Luc COURTOIS et Thierry SCAILLET, « La presse enfantine et juvénile chrétienne », *op. cit.*, p. 175.

¹⁰¹ *Le Boy scout*, mai-juin 1923, p. 77 ; *Le Boy scout*, mars 1924, p. 56 (signé Renard Curieux, totem de Hergé).

¹⁰² Jean PIROTTE, « Esthétique et style de vie », *op. cit.*, p. 85-86.

¹⁰³ Voir Dany EVRARD et Michel ROLAND, « Charles Gilbert et son Grand cœur », dans *Le collectionneur de bandes dessinées*, n° 67, 1991, p. 41 ; l'interview de Frans Lambeau (26 mars 2009), réalisée par Audrey VANDENBROECK, *Les éditions Gordinne*, Mémoire de maîtrise présenté à l'Université libre de Bruxelles, ss. dir. Fabrice Preyat, 2008-2009, p. 36.

¹⁰⁴ Henri FILIPPINI, Jacques GLÉNAT, Thierry MARTENS et Numa SADOL, *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique des origines à nos jours*, Grenoble, Glénat, 1984, p. 29b ; Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et C^{ie}*, *op. cit.*, p. 26-27.

bandes qui avaient clairement le scoutisme pour objet et si la dimension apostolique y était clairement mise en sourdine¹⁰⁵, ces créations participaient indubitablement des instruments modernes de la reconquête catholique.

Bien qu'officiellement non confessionnels et misant sur une éthique largement partagée par le lectorat laïque, les périodiques *Spirou* et *Tintin* tentèrent insidieusement d'illustrer un même esprit en favorisant la création de communautés de lecteurs fédérées par un idéal humaniste qui, à y regarder de près, ne s'enracinait pas seulement dans la morale chrétienne mais bien dans la spiritualité catholique. Le journal de Dupuis encouragea de la sorte la création du club des Amis de Spirou (ADS, 1943)¹⁰⁶ tandis que Le Lombard institua un Club Tintin dont « les visées éducatives, spirituelles et morales » coïncidaient avec celles des responsables de la publication. Sa carte de membre comportait un code d'honneur qui étendait à tout son lectorat la discipline du scoutisme. Il rappelait le bienfait des « BA », de la civilité et du travail, condamnait le mensonge, la colère et la violence, dissuadait du vol et encourageait à l'obéissance. Aussi n'était-ce pas un hasard si les éditeurs de *Spirou* réservaient une place de choix, d'abord à la série de l'Américain Frank Godwin, *La patrouille des aigles* (1948), puis à la biographie de Baden-Powell que Jijé signa en ses pages de 1948 à 1950. À partir de 1957, Dupuis diffusa également les trente épisodes, parus en albums, de *La patrouille des Castors* de Mitacq tandis que *Tintin*, avec le concours de Mittéi, Tibet et Duchâteau, lançait la série des *Aventures des 3A*, à partir de 1962¹⁰⁷. Ces lignes de convergence répondaient de manière tangible aux ambitions didactiques et éthiques de l'institution catholique au point de résumer anticipativement les motivations qui conduisirent à la promulgation de la loi française de 1949. Il s'agit là d'une convergence supplémentaire. Pour rappel, la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, introduite par le législateur français, était non seulement composée de magistrats, de représentants des ministères, d'« associations familiales » (UNAF), de professeurs de l'enseignement public mais également de professeurs de l'enseignement confessionnel, d'ecclésiastiques et de représentants des mouvements de jeunesse (scouts et guides de France)¹⁰⁸. Ici aussi, les mesures éducatives paraissaient fourbir des armes contre la production étrangère à l'espace francophone. L'article 3 du code du Club Tintin se chargeait par ailleurs d'énoncer la portée spirituelle de l'entreprise auprès du lecteur peu pénétrant : « Comme ami de Tintin je m'engage à servir Dieu et ma patrie »¹⁰⁹. Dans le club des

¹⁰⁵ Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et Cie*, op. cit., p. 115.

¹⁰⁶ Alors que la publication du journal est provisoirement interrompue durant un an, le club des ADS subsiste et son nombre d'adhérents ne cesse d'augmenter sous l'Occupation. Il passe de 23 000 membres en septembre 1943 à 25 000 en octobre 1944 (Henri FILIPPINI & al., *Histoire de la bande dessinée*, op. cit., p. 41).

¹⁰⁷ Sur la critique du totalitarisme présent dans les pays de l'Est et la conception prédominante du nationalisme à l'œuvre dans cette bande dessinée, lire Arlette LAPLAZE et Huguette SIMON, « Une vision politique engagée : *La patrouille des castors* », dans *Le message politique et social de la bande dessinée*, op. cit., p. 99-117.

¹⁰⁸ Harry MORGAN, *Principes des littératures dessinées*, op. cit., p. 211 ; Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et Cie*, op. cit., p. 146.

¹⁰⁹ Document reproduit dans Dominique MARICQ, *Le Journal de Tintin*, op. cit., p. 20.

ADS, il s'agissait avant tout d'honorer un même principe : « Un ami de Spirou est fidèle à Dieu et à son pays »¹¹⁰. Semblables dispositifs incitent peu à parler d'une véritable « neutralité confessionnelle »¹¹¹. Vecteurs d'une idéologie, ces incitants permettaient sur le plan éditorial de resserrer le lien bilatéral qui unissait la rédaction des journaux à leur public. La stratégie éditoriale des revues épousait de plus les grands moments de l'année liturgique. *Spirou*, comme *Tintin*, réalisaient des couvertures spéciales à Noël et à Pâques, appuyées parfois d'un éditorial qui tenait du prêche ou de l'homélie¹¹². Même si celles-ci subissaient au fil du temps la lente érosion des symboles chrétiens, elles se maintinrent jusqu'au début des années 1970. Aux origines catholiques de la maison Dupuis, contactée par le chanoine Parot et M^{sr} de Croÿ, évêque de Tournai, désireux de lancer une série de récits édifiants pour la jeunesse afin de concurrencer une production romanesque de faible qualité¹¹³, s'ajoutait également la promotion d'œuvres-phares en parallèle avec la dévotion familière des éditeurs, voire de l'entreprise. L'impression du *Don Bosco* de Jijé (1941, dans *Spirou* ; 1943, pour la première édition en album) répondit ainsi, en interne, à l'effort déployé par le patronat de Dupuis afin d'imiter et d'actualiser au sein de son activité éditoriale et commerciale, l'esprit d'entreprise et de ténacité qui assurait la popularité du saint-patron italien dont l'effigie ornait les murs d'un atelier et qui était censée également protéger l'activité de la maison durant la seconde guerre¹¹⁴. Don Bosco était également célèbre pour son action d'évangélisation populaire et son investissement auprès des enfants démunis. L'identification de l'entreprise et du public cible à l'œuvre qu'elle produisait sous les canons d'un modèle hagiographique qu'elle avait institutionnellement adopté démontre à quel point un *habitus* pouvait orienter la production et le choix des collaborateurs de la maison¹¹⁵. Elle généra en conséquence une ambiguïté entretenue

¹¹⁰ Bruno RENARD, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, op. cit., p. 58.

¹¹¹ Selon les termes de Luc COURTOIS, « Les catholiques francophones belges et la bande dessinée », art. cit., p. 176. Notons que la situation est sans doute passablement différente en ce qui concerne les hebdomadaires *Le Moustique* (1944) et *Samedi Jeunesse* (1957) qui accordent une place à la BD chrétienne dans leurs tirages (Roland FRANCAERT, *La BD chrétienne*, op. cit., p. 45). Se prononçant sur le cas de *Spirou*, Christophe Canon constate un ancrage idéologique originel et chrétien très explicite et parle de « déchristianisation progressive », le périodique abandonnant clairement sa « vocation missionnaire de départ » dans le courant des années 1970 (« Religion et bande dessinée », op. cit., p. 19). Le monde catholique ne s'est pas privé de louer la création de ces deux clubs de lecteurs, voir à ce propos Sœur MARIE-ÉMILIE, « La grande misère des journaux d'enfants », dans *Opus Christi*, septembre 1947, p. 116-117.

¹¹² Voir Bruno RENARD, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, op. cit., p. 80-90.

¹¹³ Sur l'apostolat de la « bonne presse » à l'origine de la vocation de Jean Dupuis, lire Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et C^{ie}*, op. cit., p. 21-22.

¹¹⁴ L'idée du *Don Bosco* provenait du beau-frère des Dupuis – M. Matthews – passant, selon les termes du dessinateur, pour « fort bigot » (*Joseph Gillain raconte Jijé*, op. cit., p. 7). Voir également JIJÉ, *Tout Jijé 1941-1942*, éd. Thierry MARTENS, Marcinelle, Dupuis, 2004, p. 3-5 qui fait état de ce best-seller qui « sauvera pratiquement l'entreprise en ses heures les plus difficiles » ; Roland FRANCAERT, *La BD chrétienne*, op. cit., p. 55.

¹¹⁵ L'album de Jijé connut un succès indéniable qui présida à quatre rééditions entre 1943 et 1949, avec un tirage dépassant les 125 000 exemplaires. En 1951, une nouvelle version orchestrée par l'auteur vit le jour dans *Le Moustique* où elle fut publiée en noir et blanc avant

par les instances émettrices et qui s'actualisait dans la mobilité même des acteurs de la bande dessinée. La transition des talents d'Hergé et de Jijé au cours de leur carrière entre les organes de la presse professionnelle et les rédactions de *Tintin* ou *Spirou* en est certainement l'emblème. L'enrôlement de Joe Blasco, spécialiste des bandes de western dans *Spirou*, et engagé en 1977 dans la création d'une *Vie de Jésus*, publiée aux éditions Fayard-Mame, achève de confirmer, du point de vue de leurs acteurs, la perméabilité réciproque des éditions confessionnelles et « non confessionnelles ». Du côté de la réception, l'édition du *Don Bosco* bénéficia naturellement du soutien des écoles salésiennes¹¹⁶. Ces traits incitent à relativiser l'accent non confessionnel de publications qui se situent à la confluence de plusieurs réseaux qui conservent le catholicisme pour dénominateur commun. Les débuts de la collaboration d'Hergé à l'hebdomadaire *Tintin* ne furent pas seulement le fruit de l'intervention de réseaux de résistants susceptibles de réunir les références nécessaires pour recueillir les autorisations de parution qui se joindraient au certificat de civisme qu'Hergé n'avait pas encore obtenu lors de sa première rencontre avec Raymond Leblanc ou avec André Sinave qui avait impulsé la création du périodique¹¹⁷. Les accointances d'André Sinave, ancien prisonnier de guerre, avec son compagnon de geôle Raoul Tack, journaliste à *La Dernière Heure*, devenu sénateur après la guerre, avaient déjà permis, en effet, d'obtenir les autorisations d'impression nécessaires au lancement des Éditions Yes (*Ciné-Sélection, Aveux, Collection Cœur*). L'engagement d'Hergé au Lombard ne fut pas non plus uniquement le fruit de la renommée acquise par le dessinateur dans le *Petit vingtième* avant la guerre, même si celle-ci était en grande partie à l'origine de l'engouement de Raymond Leblanc ou d'Albert Debaty pour leur collaborateur. Le facteur qui a déterminé le tournant pris par la carrière du dessinateur après 1945 paraît plutôt être le fruit de la conjonction de deux réseaux sociaux congruents au sein desquels les hebdomadaires ont vu le jour. Lors de la création de *Tintin*, André Sinave contacta Pierre Ugueux, un ancien compagnon de lutte. Pierre était le frère de William Ugueux, personnalité de la Résistance qui, en 1943, avait été promu directeur général des services secrets à Londres. Mais, à vingt-quatre ans, William avait également été directeur du quotidien *Le vingtième siècle*, dont son frère Pierre avait lui aussi intégré les rangs. Après la guerre, Pierre Ugueux relayait tout naturellement la proposition d'engagement de Sinave et de ses collaborateurs auprès

d'être colorisée pour la parution en album en 1951. Outre l'importance fondatrice du *Don Bosco* de Jijé pour la bande dessinée catholique, l'attachement de la maison d'édition au modèle de sainteté est loin d'être passé inaperçu comme l'a encore récemment montré le choix des auteurs du *Groom vert-de-gris* – Yann et Olivier Schwartz – qui ont choisi de faire figurer dans cet épisode inédit de la jeunesse de Spirou sous l'occupation allemande un volume sur la vie de Don Bosco qui trouve naturellement sa place dans la bibliothèque du héros entre deux fleurons de la littérature populaire bruxelloise, *Bossemans et Coppenole* et *Le mariage de Madame Beulemans [sic]* (Marcinelle, Dupuis, 2009, p. 9, vign. 9).

¹¹⁶ Didier PASAMONIK, « Pourquoi la bande dessinée belge ? », <http://www.mundo-bd.fr/?p=1859> (13 février 2009) ; *Joseph Gillain raconte Jijé, op. cit.*, p. 7.

¹¹⁷ Sur ce sujet, voir Hugues DAYEZ, *Le duel Tintin-Spirou, op. cit.*, p. 12-13 et Jacques PESSIS, *Raymond Leblanc. Le magicien de nos enfances*, Paris, de Fallois, 2006, p. 46-47.

de son ami Georges Rémi¹¹⁸. La participation d'Hergé au mouvement scout jusqu'en 1930, et une affiliation identique chez d'autres rédacteurs du journal, à l'instar de Gérard Liger-Belair, secrétaire de la Fédération des scouts catholiques de Belgique dans les années trente, confirment, par le biais des réseaux de patronage, la parenté étroite entre les réseaux de production et de réception du périodique¹¹⁹.

Il paraît tout aussi vain de nier l'ancrage clérical de la maison Dupuis qui disposait dans son entourage d'un conseiller en la personne du père jésuite Philippe Sonnet qui publiait chez l'éditeur des romans pour la jeunesse, illustrés par Jijé¹²⁰. Afin d'évaluer l'empreinte spirituelle des hebdomadaires, il convient encore de considérer le public des éditorialistes de *Tintin* et *Spirou* qui était prioritairement déterminé par le lectorat des écoles catholiques qui invitaient leurs ouailles à souscrire des abonnements massifs. La rubrique des correspondances adressées à la rédaction de *Tintin* fourmille de référents religieux (« élève à la Mission catholique », « scout », « de religion catholique »...) qui fonctionnent comme autant de « signes d'appartenance et de reconnaissance »¹²¹. L'empreinte chrétienne de *Tintin* a également favorisé sa diffusion massive dans les zones rurales de l'Ouest de la France¹²². Dans ce contexte, il arriva que la rédaction subît les pressions du clergé et des instituts religieux qui réclamaient une « coloration » plus marquée dans la défense de leurs valeurs. L'abbé de Liège demanda expressément en ce sens à Hergé de « restaurer l'esprit chrétien, [de] magnifier nos grands saints et [d']évoquer les traits de vie de missionnaires », considérant que « les héros des histoires [de *Tintin*] étaient toujours des « individus » (...) presque sans famille »¹²³. Fidèles au combat antiphilosophique qui, depuis le XVIII^e siècle, les fédéraient aussi, les instances du monde catholique ont violemment récusé la parution dans le premier numéro de l'hebdomadaire *Tintin*, d'un extrait du *Zadig* de Voltaire, illustré par Edgar P. Jacobs¹²⁴ ! Le texte fit l'objet d'une plainte du Père Meeus, directeur du collège Saint-Louis de Bruxelles, qui contraignit Raymond Leblanc à relire les maquettes suivantes avec plus de soin encore.

Dans mon esprit, [confie-t-il] le journal de *Tintin* était destiné à un public très large, répondant à des affinités chrétiennes, pour ne pas dire catholiques. Or, Voltaire n'était pas vraiment l'auteur le plus recommandé pour séduire les collèves jésuites¹²⁵ !

Le conte rebaptisé *La chienne de la reine et le cheval du roi* n'aurait pas seulement dérogé à l'index des écoles chrétiennes mais aurait pu se lire comme une

¹¹⁸ Dominique MARICQ, *Le Journal de Tintin*, op. cit., p. 6.

¹¹⁹ Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et Cie*, op. cit., p. 36.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹²¹ Bruno RENARD, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, op. cit., p. 57.

¹²² Bruno RENARD, *Clefs pour la bande dessinée*, op. cit., p. 211.

¹²³ Correspondance citée *ibid.*, p. 26.

¹²⁴ « La chienne de la Reine et le Cheval du Roi. (Tiré du *Zadig* de Voltaire) », dans *Tintin*, n° 1, 26 septembre 1946, p. 8. Voir à ce propos, Hugues DAYEZ, *Le duel Tintin-Spirou*, op. cit., p. 13 et Dominique MARICQ, *Le Journal de Tintin*, op. cit., p. 19.

¹²⁵ Entretien cité par Dominique MARICQ, *Le Journal de Tintin*, op. cit., p. 19. On observera la même attitude péjorative à l'égard du calendrier révolutionnaire qui avait gommé les noms de saints et qui sera qualifié « d'aimablement fantaisiste », dans le numéro 636 (voir Bruno RENARD, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, op. cit., p. 53).

satire de la justice « à l'heure d'une épuration contestée »¹²⁶. Suite à cette plainte, les autorités catholiques qui, à l'instar des directeurs des collèges Saint-Pierre, Saint-Boniface et Saint-Michel, avaient accepté de soutenir moralement et financièrement le lancement de *Tintin* n'auront plus trop à se plaindre d'une ligne éditoriale qui, dans sa philosophie, épousa parfaitement le didactisme recherché par la catéchèse moderne¹²⁷. Ce blanc-seing fut délivré avec un aplomb qui réitérait les incohérences de l'institution devant les propriétés intrinsèques de la bande dessinée. En ce sens, Sœur Marie-Émilie salua, en 1948, dans la revue *Opus Christi*, la « manière vivante », « passionnante » avec laquelle les « feuillets » et les « textes en bande » (*sic* !) représentaient un « enseignement », dépourvu « de la moindre apparence d'érudition ». Elle se félicita des « notes complémentaires » qui, « le plus naturellement du monde » (*sic* !), venaient « placer la réalité à côté de la fiction »¹²⁸ ! Cette dichotomie ancienne entre *movere* et *docere*, loin d'être subsumée par des procédés artistiques, subsistait dans une opposition spatiale interne aux planches ou aux récits, selon un procédé qui, en apparence seulement, « supprimait la distinction entre la page instructive que beaucoup d'enfants sautaient, ne fût-ce que parce qu'elle fleurait trop l'école, et les pages amusantes que les jeunes yeux dévoraient »¹²⁹.

L'influence catholique resta prégnante au long des années 1950 durant lesquelles Hergé sacrifia notamment aux milieux bien-pensants le « suicide » de l'ingénieur Wolff dans une aventure de *Tintin* (*On a marché sur la lune*) au prix d'une invraisemblance qu'il regretta par la suite¹³⁰.

Devant l'accumulation de ces éléments, il est donc difficile, comme y invite Luc Courtois, de ne lire en ces traits qu'une « œuvre de moralisation chrétienne », conforme en ses contenus à une idéologie catholique diffuse qui « ne fait pas officiellement profession de catholicisme » et qui « ne s'inscrit pas dans un contexte ecclésiastique »¹³¹. L'on paraît relativement éloigné également des propos tenus par Hergé dans un courrier aux lecteurs dans lequel il prétendait que les objectifs de la publication se cantonnaient à un « divertissement » qui ne ferait pas fi des « aspects moraux et éducatifs » et qui se targuerait d'être « amusant sans être vulgaire, instructif et éducatif sans être ennuyeux »¹³². Hergé prétendait intéresser « tous les enfants, sans en éloigner aucun », les « lecteurs non-croyants » compris, qui auraient vite fini par se lasser des récits pétris d'onction chrétienne :

¹²⁶ Voir Jacques PESSIS, *Raymond Leblanc, op. cit.*, p. 44-46.

¹²⁷ Un second extrait de Voltaire planifié pour la publication de la semaine suivante fut supprimé en hâte par l'imprimeur, alerté par Raymond Leblanc. Il fut, *in extremis*, remplacé par un texte neutre : « L'art de planter un clou » (*ibid.*, p. 46) !

¹²⁸ Sœur MARIE-ÉMILIE, « La grande misère des journaux d'enfants », dans *Opus Christi*, mars 1948, p. 48.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹³⁰ Voir Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et Cie, op. cit.*, p. 39.

¹³¹ Luc COURTOIS, « Les catholiques francophones belges et la bande dessinée », *op. cit.*, p. 176.

¹³² *Tintin*, 4 octobre 1946.

[notre journal], plus modestement, [a] l'ambition de promouvoir une morale honnête, un civisme sain, un esprit de loyauté et de droiture, je pense que ce n'est déjà pas si mal (...) ¹³³.

Le manque d'ancrage ecclésiastique n'est-il pas encore démenti par les critiques qui furent décochées, en 1977, au *Trombone illustré* et qui eurent finalement raison du supplément au journal de *Spirou* ? L'acrimonie de certains lecteurs visait, pour partie, les représentations du personnage de l'évêque épinglé par Franquin en haut des pages titres de chacun des numéros. Jugées irrévérencieuses, ces caricatures cadraient à merveille avec l'esprit frondeur d'une production marginale qui désirait importer en Belgique une nouvelle vague qui misait sur le succès, le style et la veine des trublions français : Gotlib, Brétécher, Reiser, etc. ¹³⁴.

Tintin et *Spirou* se détachent difficilement d'une implantation originellement et profondément catholique. L'illusion d'échapper aux obédiences repose tout au plus sur une « réserve institutionnelle » et un « conformisme moral fédérateur et laconique » qui constituera un « atout de pénétration » au-delà du marché belge ¹³⁵. Si les périodiques sont potentiellement accessibles à des franges très disparates du lectorat, ils ne les atteignent cependant pas toutes sur le plan spirituel et moral avec la même intensité ou selon une intensité d'égale nature.

La Croisade eucharistique et les nouveaux mouvements de christianisation

L'évolution des dévotions et du militantisme catholique, entre les années 1920 et 1960, impliqua pour les publications confessionnelles de considérables changements. Lorsque le culte au Sacré-Cœur s'est essoufflé, il laissa progressivement la place à celui du Christ-Roi qui connut des manifestations connexes vouées au Saint-Sacrement, au Cœur eucharistique de Jésus ou à la célébration de Jésus-hostie. Ces dévotions accompagnaient les nouvelles directives du Vatican sur l'obligation pascale qui prônaient « la communion précoce, fervente et fréquente » ¹³⁶. Le christocentrisme fut longtemps palpable dans la bande dessinée chrétienne et se nourrit dans les années cinquante d'une « réaction puriste » qui animait les classes moyennes et leurs aumôniers en faveur d'une foi moins superstitieuse ou moins « contaminée par le

¹³³ Réponse d'Hergé à l'abbé de Liège, cité par Dominique MARICQ, *Le Journal de Tintin*, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁴ Voir sur ce point Fabrice PREYAT, « La bande dessinée belge francophone au présent », *op. cit.*, p. 16-22. En ce qui concerne la large production de Gotlib et les délires dont les représentations de la vie religieuse ont fait les frais, on mentionnera notamment les albums *Rhââ Lovely* (1977). De la création de Claire Brétécher, on retiendra particulièrement les satiriques *Vie passionnée de Bernadette Soubirous* et *Vie passionnée de Thérèse d'Avila* (1980) qui présente l'intérêt à la fois d'ironiser sur le mysticisme chrétien et sur l'intéressement d'une sainte préoccupée par les questions financières et l'essor de sa carrière littéraire. Dans les années 1980, on retrouvera également dans la culture rock de *Métal hurlant* une référence systématiquement renversée aux stéréotypes propres à la vie catholique (Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et C^{ie}*, *op. cit.*, p. 153 ; Bruno RENARD, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, *op. cit.*, p. 61-71).

¹³⁵ Théo HACHEZ & al., « Bande dessinée et identité culturelle », *op. cit.*, p. 176a.

¹³⁶ Étienne FOUILLOUX, « Le catholicisme », *op. cit.*, p. 189-192.

merveilleux » pour se recentrer sur les textes, les études historiques ou archéologiques qui firent florès dans la foulée de Daniel-Rops¹³⁷. Au sortir de la seconde guerre mondiale, Jijé, Pilamm, Duval et Attanasio, pour ne citer qu'eux, orientèrent majoritairement leur production vers la scénarisation du *Nouveau Testament*¹³⁸. Ce climat suivit celui instauré par les premiers congrès eucharistiques dont était née, dès 1914, la Croisade eucharistique, mouvement de jeunesse spécialisé et soigneusement hiérarchisé suivant les tranches d'âges de ses adhérents. L'illustré amplifiait la dévotion eucharistique en en modifiant non seulement la portée mais également le sens. Le poids de ses publications était prépondérant. Les productions françaises de la Croisade qui tentèrent elles aussi de donner un second souffle aux patronages ciblaient en effet un public élargi. Lorsqu'en 1949, elles furent confiées à l'Apostolat de la prière jésuite, elles fédéraient alors pas moins de plusieurs centaines de milliers d'abonnés¹³⁹. En Belgique, l'organe de diffusion de la Croisade fut institué auprès de l'abbaye d'Averbode qui chapeautait l'édition des premières revues enfantines « cléricales ». Les Prémontrés y rassemblaient des textes de formation et d'entretiens spirituels ainsi qu'une série d'instruments pédagogiques (cartes de conduite, cadrans spirituels, ...) inspirés par l'action catéchétique du Père Vanmaele et du prêtre Edward Poppe¹⁴⁰. *Petits Belges* vint se ranger, en 1920, parmi cette production confessionnelle et opta progressivement pour des formes de communication modernes. En 1924, parurent quelques gags en une page et plusieurs dessins. Un an plus tard, la revue créa la rubrique des *Contes illustrés* et réservait ainsi une place aux histoires dessinées légendées où le langage ne pénétrait pas encore l'espace figural. Progressivement le périodique publia ses premières bandes dessinées avant de faire paraître, en 1935, ses premières séries à épisodes (*Jim et Tim, ...*). L'éditeur entendait contrer le succès des illustrés laïcs parisiens (*La Semaine de Suzette, L'Épatant*) et continuait de renouveler à cette fin la bande dessinée qu'il insérait entre ses pages. À la fin de la guerre, les numéros de *Petits Belges* accueillirent les dessins de Mitacq. Durant les années cinquante, ceux-ci proposèrent toujours une quinzaine d'histoires relevant de la bande dessinée chrétienne parmi lesquelles *Les aventures de Johnny l'Orphelin, La vie du père De Smet* de Renaat Demoen mais aussi une *Vie de saint François Xavier*

¹³⁷ Cette dimension paraît nettement justifier les ambitions des auteurs du récit « En Palestine au temps de Jésus », paru dans *Tintin* en 1962, qui vont même jusqu'à mettre l'accent sur la réalité prosaïque des contemporains du Christ plutôt que sur la figure néotestamentaire, plus ou moins absente (Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et C^{ie}, op. cit.*, p. 144-145). Voir également l'exactitude historique recherchée par le dessinateur chrétien André Le Blanc pour la fresque *La Bible en bandes dessinées (Coccinelle, n° 39, novembre 1993, p. 15)*. On consultera également l'étude critique d'Alain BOILLAT, « Quand les vignettes prolongent les versets. La bande dessinée en quête du Jésus historique », dans *Objectif bulles. Bande dessinée et histoire, op. cit.*, p. 59-84 ; Étienne FOUILLOUX, « Le catholicisme », *op. cit.*, p. 206-210.

¹³⁸ Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et C^{ie}, op. cit.*, p. 74-77.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Voir Rita GHESQUIÈRE et Patricia QUAGHEBEUR (éd.), *Averbode. Een uitgever apart*, Louvain, 2002 (Kadoc Artes, 6), p. 117-134 ; ainsi que la contribution de Patricia Quaghebeur au colloque « Innovations pédagogiques et éducation religieuse de la jeunesse dans les milieux catholiques 1900-1960 » (Louvain, avril 2007), synthétisée par Philippe LESO, dans *Lumen Vitae*, janvier-mars 2008, n° 1, p. 114-115.

par Dino Attanasio. Pour *Petits Belges* et *Tremplin*, François Craenhals créa encore deux cent cinquante planches bibliques¹⁴¹. *Cadet*, qui fit son apparition aux côtés de l'organe de la Croisade en 1932, n'enregistra vraisemblablement qu'un succès relatif avant sa dissolution par l'occupant en septembre 1943. D'autres publications inscrites dans le même courant dévotionnel firent contrepoids au zèle d'Averbode. *Le Croisé*, autre porte-voix de la Croisade eucharistique, fut publié, de 1927 à 1959, par le diocèse de Namur dont l'évêque, M^{gr} Heylen, était un fervent partisan de la dévotion eucharistique¹⁴². Joseph Gillain – alias Jijé – en fut la cheville ouvrière. Il introduisit les aventures dessinées de *Jojo* (1936) auprès de la rédaction qui dut faire face à plusieurs remontrances en vertu du cachet stylistique de cet émule de Tintin¹⁴³. La série fit cependant recette auprès du lectorat et encouragea les éditeurs de *Petits Belges* – dont les tirages s'étaient effondrés – à débaucher Jijé à leur tour¹⁴⁴. Le dessinateur et scénariste créa pour le périodique un personnage parallèle avant de lui proposer la série *Blondin et Cirage* en 1939 qui affirmait sa véritable personnalité de créateur et accéléra son engagement dans les rangs du *Journal de Spirou* la même année¹⁴⁵. Plusieurs publications aujourd'hui sous-estimées connurent à l'époque un engouement certain : le périodique *Tam-Tam*, édité depuis le milieu du XIX^e siècle par les *Annales illustrées de la Sainte-Enfance* à Gand mais aussi *L'enfant de chœur* (1928-1957).

La Croisade eucharistique a su également ménager une place en son sein à la dévotion au culte marial, qui fit alors pendant aux manifestations cultuelles plus viriles, nées des affres de la Grande-Guerre. Ce courant dévotionnel, qui connut son apogée entre 1928 et 1958, témoigna d'une véritable féminisation de l'Église à laquelle l'édition catholique s'était rapidement montrée sensible. En 1914 déjà, la France publiait le titre *Bernadette* avant de produire une série d'illustrés tout aussi clairement sexués. *Cœurs vaillants* se féminisa très tôt en *Âmes vaillantes* tandis que *Stella* (1929) incarnait la déclinaison féminine de *Petits Belges*. La dévotion à l'Immaculée Conception était présente également dans *Line*, revue lancée en mars 1955 à l'initiative de Georges Dargaud et de Raymond Leblanc, soucieux d'offrir un pendant féminin au *Journal de Tintin*. Le « journal des chics filles » reproduisit surtout des bandes anglo-saxonnes mais accueillit aussi à sa création la biographie de Bernadette Soubirous, créée par Jijé et interrompue, semble-t-il à la demande

¹⁴¹ Roland FRANCAERT, *La BD chrétienne, op. cit.*, p. 44 ; Bruno RENARD, *Bandes dessinées et croyances du siècle, op. cit.*, p. 33.

¹⁴² Luc COURTOIS, « Les catholiques francophones belges et la bande dessinée », *op. cit.*, p. 191.

¹⁴³ Des albums cartonnés succéderont aux histoires des périodiques. Ils paraîtront auprès de La Croisade des enfants à partir de 1937 (*Le dévouement de Jojo, Les aventures de Jojo*). Voir Michel BERA, Michel DENNI et Philippe MELLOTT, *Trésors de la bande dessinée*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2008, p. 365.

¹⁴⁴ Le nombre d'exemplaires tirés serait passé progressivement de 25 000 à 15 000. À la suite du succès rencontré par Tintin, cette situation précaire encouragea les éditeurs à publier leur propre bande dessinée. Voir *Joseph Gillain présente Jijé*, Marcinelle, Dupuis, 1983, p. 6.

¹⁴⁵ Roland FRANCAERT, *La BD chrétienne, op. cit.*, p. 44 ; Luc COURTOIS, « Les catholiques francophones belges et la bande dessinée », *op. cit.*, p. 190.

de Dargaud, avant que le périodique ne disparût un peu plus tard, victime de son insuccès¹⁴⁶. Jijé poursuivit « clandestinement » son œuvre hagiographique, qui parut en album en 1979 (Fleurus). Une autre vie de la sainte fut publiée en 1958 dans *Petits Belges* par François Craenhals, avant d'être reprise en album sous un titre qui jouait sur un rapport personnalisé à la foi, allié au sentimentalisme courant dans la presse populaire et féminine : *Sensation à Lourdes*¹⁴⁷ !

Les efforts manifestés par l'Église à la fin du XIX^e siècle afin de « structurer le mouvement catholique en faveur d'un laïc engagé visant à rechristianiser la société sous la conduite de la hiérarchie »¹⁴⁸ menèrent à l'adoption des statuts de l'Association catholique de la jeunesse belge (1921). Entre 1946 et 1948, les méthodes de l'Action catholique pour la jeunesse avaient enfin fait leurs preuves et accompagnaient l'institution du Bureau international catholique de l'enfance, après avoir subi des aménagements importants entraînés par l'apparition de la Jeunesse ouvrière chrétienne, née en Belgique, en 1924, sous l'impulsion de Cardijn. La christianisation menée en fonction des milieux sociaux essaimait auprès des jeunes rurales et scolaires qui venaient grossir les rangs de l'ACJB, et de l'ACJF en France¹⁴⁹, en patronnant une œuvre éditoriale dont les tirages ne concédèrent quasiment aucune place à la bande dessinée. Plusieurs de nos sondages effectués dans le *Blé qui lève* (1930-1940), *Le Blé* (1953-1956), *La jeunesse agricole*, *La jeunesse ouvrière* (1924-1965) montrent un désintérêt complet à l'égard du médium, en dépit parfois d'une illustration recherchée et d'une tolérance timide pour le dessin humoristique.

Parallèlement, plusieurs organes de la presse généraliste se chargèrent de faire paraître des récits chrétiens. Dans les années cinquante, la presse bruxelloise pour adultes, *La Croix* et *La Libre Belgique* accueillirent respectivement les épisodes du *Jésus de Nazareth* de Pétillet, publié précédemment en France à la Bonne Presse, et la *Vie de Jésus* de l'Américain Marasco, avant de populariser une biographie de Pie XII, dessinée par Uderzo. En France, la BD chrétienne trouva également une tribune de choix dans le quotidien *L'Aurore* ou dans le périodique *France-Soir* qui, dans les années 1950 et 1960, publia une *Bible* en images légendées.

Une lente érosion, une ambivalente renaissance

Les années 1960, puis la décennie des années 1970, amorcèrent ou la débâcle, ou des remembrements importants, avant une nette reprise éditoriale à l'aube des années 1980. Le discours abstrait ou intellectuel qui s'empara de la catéchèse dans la foulée de Vatican II n'épargna pas, en effet, la BD chrétienne qui pâtit d'une désaffection générale ressentie à l'égard de l'image imprimée. L'Église souffrait également de l'effritement des mouvements d'Action catholique. Sommée de s'adapter à la sécularisation de la société et aux réformes de l'enseignement, tout en ressentant de plein fouet les

¹⁴⁶ Dominique MARICQ, *Le Journal de Tintin*, op. cit., p. 38.

¹⁴⁷ François CRAENHALS, *Sensation à Lourdes. La vie de sainte Bernadette*, Altiora – Averbode, 1958 ; Dominique MARICQ, *Le Journal de Tintin*, op. cit., p. 38 ; Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et C^o*, op. cit., p. 83.

¹⁴⁸ Luc COURTOIS, « Les catholiques francophones belges et la bande dessinée », op. cit., p. 192.

¹⁴⁹ Étienne FOUILLOUX, « Le catholicisme », op. cit., p. 227.

effets de l'autonomisation du champ de la bande dessinée, la production catholique fut contrainte à repenser ses stratégies commerciales et éditoriales. L'autonomie croissante du champ de la bande dessinée fut la résultante de l'apparition d'une nouvelle génération d'auteurs, majoritairement issus des classes moyennes dont la scolarité s'était étendue. Détenteurs désormais d'un capital culturel plus important, en vertu des biens culturels transmis par l'école, ces agents occupaient toujours une position de dominés au cœur des hiérarchies sociales mais firent valoir leurs attentes à travers un mouvement de subversion politique et culturel face auquel l'Église se trouvait en porte-à-faux. À ces facteurs d'effacement de la BD catholique s'ajoutèrent plus tard la viabilité compromise des périodiques de bande dessinée classique. La fin des années 1960 a clos l'âge d'or des revues chrétiennes qui avaient popularisé la bande dessinée religieuse. *Petits Belges*, également sous le coup des progrès de la pédagogie enfantine, disparut à cette époque pour laisser la place aux titres *Bonjour* et *Tremplin* qui visaient deux classes d'âge successives. Cette politique de division en fonction de l'évolution de l'enfant engendra par la suite les titres *Dorémi* (1964), *Dauphin* (1966) puis *Dopido* (1973) et *iD* (1991). Même les titres nouveaux, comme *Grand Cœur*, qui naquirent de la fusion des revues *Pat* (Fédération nationale des patronages belges), *Le Croisé*, *Tam-Tam* et *L'Acolyte*, adoptèrent des stratégies pour le moins timorées. *Grand Cœur* se contenta de reprendre à son compte les parties jugées les plus convaincantes parues dans plusieurs illustrés français et italiens, quitte à multiplier conseils pieux et récits naïfs¹⁵⁰. Le marché éditorial français s'apparentait clairement à celui de la Belgique. Certes, plusieurs titres de périodiques se maintinrent en France : *Le Pèlerin* qui paraissait sous l'égide de la Bonne Presse depuis 1873, continua de publier, entre 1963 et 1974, les *Aventures du Frère Boileau, détective*. Pour d'autres publications en revanche, les métamorphoses se succédèrent : *L'écho de Noël*, devenu *Bayard* dans les années 1930, changea de nom en 1962 pour s'intituler *Record*, et disparaître au milieu des années 1970 en ne subsistant plus que sous le titre *Dossier Record* dans lequel la bande dessinée n'avait plus sa place. De même *Bernadette*, qui interrompit sa parution après trente et un numéros et qui connut une renaissance à partir de 1924, troqua son titre en 1964 contre celui de *Nade*, du nom de l'une de ses héroïnes, pour finalement fusionner avec *Lisette* deux ans plus tard. Les transformations de format, l'apparition du procédé *off-set* et la modification de la pagination qui accompagnaient ces métamorphoses influaient considérablement sur la place et la qualité de la bande dessinée dans les périodiques. Au terme de ces restructurations, le groupe Bayard confia le département des publications enfantines à des « spécialistes de l'image » qui tentèrent de « persuader leurs lecteurs que l'image était autrement plus pédagogique que la bande dessinée ». Ils multiplièrent alors les titres : *Pomme d'Api* (1966), *Okapi* (1971), *Astrapi* (1978), *Je bouquine* (1984) et *Grain de soleil* (1988) « qui n'eurent plus rien de commun avec des revues de bandes dessinées »¹⁵¹. Bayard-Presses fit marche arrière quelque temps plus tard, contraint de suivre la mode qui faisait figurer la BD au sommaire des journaux concurrents. De son

¹⁵⁰ Luc COURTOIS, « Les catholiques francophones belges et la bande dessinée », *op. cit.*, p. 183 ; Roland FRANCAERT, *La BD chrétienne, op. cit.*, p. 45.

¹⁵¹ Henri FILIPPINI & al., *Histoire de la bande dessinée, op. cit.*, p. 139.

côté, Fleurus échangea le titre de *Cœurs vaillants* contre celui de *J2 jeunes* (1963) qui devint *Formule 1*, en 1969, avant de fusionner avec *Djin* qui, à partir de 1974, remplaça le titre *J2 magazine* (1963) qui succédait lui-même à *Âmes vaillantes*. De cette fusion naîtra *Triolo* (1981), remplacé en 1993 par *Infos junior*. Des mânes de *Fripounet et Marisette*, paru dès 1945, naquit le titre abrégé *Fripounet* (1969) qui fut absorbé à son tour par *Infos junior* avant de donner naissance à une pléthore d'illustrés dans ce sillage. *Cœurs vaillants*, qui eut quelques difficultés à reparaître après la Libération en raison de ses positions pro-vichystes, s'intitula un temps *Messages aux Cœurs vaillants* avant de retrouver son titre en 1946. Débarrassé de ses concurrents grâce à la loi de 1949, il publia à cette date des bandes dessinées plus attrayantes. *Perlin et Pinpin* (1955) prit quant à lui la suite des *Messages* puis arrêta sa publication au profit d'*Âmes vaillantes*¹⁵². En 1956, il reprit sa place et connut semblable restructuration en s'intitulant brièvement *Perlin* (1956).

La présence de la bande dessinée chrétienne dans ces publications apparaît de plus en plus en demi-teinte et la création de plus en plus négligée au profit d'épisodes qui ont déjà fait recette ailleurs. La déliquescence progressive du registre religieux des *Histoires de l'oncle Paul*, parues dans *Spirou* à partir de 1951, constitue un indice supplémentaire de la lente décrue que subirent les courts récits immortalisant les grands noms du christianisme, illustrant les récits bibliques ou les légendes chrétiennes, après les années 1960¹⁵³. La série avait pourtant réuni plusieurs noms qui étaient, ou furent, par la suite familiers de la bande dessinée religieuse, tels Dino Attanasio, Pierre José Bielsa ou Guy Mouminoux qui, à la fin des années cinquante, œuvrait simultanément aux éditions Fleurus, en reprenant plusieurs séries parues dans *Cœurs vaillants*, *Fripounet* ou *Formule 1*, tout en collaborant au journal de *Tintin*. La parution dans *Pilote*, au cours des années 1980, d'une quinzaine de *Pilotoramas* à caractère religieux semble enfin sonner le glas de cette déperdition symbolique. L'équipe éditoriale parut prête alors à doter sa production de clairs accents confessionnels¹⁵⁴. Il fallut encore attendre plusieurs années avant que *La Libre Belgique* ne choisît à nouveau de diffuser ce type de création en imprimant la version noir et blanc des planches du Père Defoux (1991), consacrées à la vie de François Xavier (*Xavier raconté par le ménestrel*), publiée dans *Spirou*, en 1953, mais éditées pour la première fois en album en 1990 aux éditions Hélyode puis, en 2002, aux éditions Coccinelle BD. Les rédacteurs laissèrent également une place dans leurs pages au *Tonnerre en Chine*, ou la vie illustrée du Père Vincent Lebbe par Luc Focroulle, Dominique et Pierre Bar (publié en album aux éditions Coccinelle BD en 1993). Des titres plus ouvertement confessionnels

¹⁵² Nous renvoyons ici à l'étude du P. FRANCART, *La BD chrétienne, op. cit.*, p. 46-47. Sur cette épopée de la presse catholique, voir Henri FILIPPINI & al., *Histoire de la bande dessinée, op. cit.*, p. 135a-b.

¹⁵³ Voir Guy LEHIDEUX, « La BD religieuse dans *Les belles histoires de l'oncle Paul* », dans *Coccinelle*, n° 35, mars-avril 1992, p. 6-8 et Michel PIERRE, « Les *Histoires de l'oncle Paul* : mythologie ou mystification ? », dans *Histoire de la bande dessinée. Actes du 20^e colloque international « Éducation et Bande dessinée », La Roque d'Anthéron – février 1979, Aix-en-Provence, 1979, p. 51-58.*

¹⁵⁴ Roland FRANCART, *La BD chrétienne, op. cit.*, p. 47.

continuèrent d'assumer ce rôle de pré-publication, tel *La Vie* qui, en 1994, s'empara de la biographie de l'abbé Pierre par Edmond Baudouin¹⁵⁵.

À partir de 1985, le CRIABD (Centre religieux d'information et d'analyse de la bande dessinée) édita, en Belgique, le fanzine *Coccinelle*, sous-titré *La BD à bon Dieu*, dont le tirage s'arrêta en 1994, faute de moyens et en raison d'une production de bandes dessinées insuffisamment renouvelée. Cette carence justifia d'ailleurs la conversion de son titre en chapeau d'une collection développée auprès des éditions Hélyode avant que le label désigne les éditions « Coccinelle BD » proprement dites. Le CRIABD reprit en 1998, la parution d'un trimestriel d'information et de critique de la BD chrétienne qui existe toujours aujourd'hui : *Gabriel*. Il ne faudrait pas conclure de cette démarche que les associations chrétiennes ont toujours incarné un allié de poids dans la démocratisation de la bande dessinée. Elles ont plutôt très diversement apprécié leur mission de relais dans la diffusion de la production graphique. Pour exemple, en Belgique, les revues *Médiatrices* et *Reine* ont réservé, une fois par mois, dans leurs pages la publicité de quelques planches seulement. La revue trimestrielle *Dossier SEME*, édité par le Service missionnaire des enfants, s'est contentée quant à elle de reproduire plusieurs pages tirées de son homologue française, *Terres lointaines*¹⁵⁶. En France, les éditions Médialogue en lien avec les Orphelins apprentis d'Auteuil comptent quelques albums de BD chrétienne, souvent dus aux soins de dessinateurs et scénaristes qui publient habituellement chez Fleurus. Cette production reste néanmoins succincte. Leur intérêt pour le médium paraît d'autant plus restreint que leur militantisme les a portés à rééditer le désastreux *Emmanuel* de Jijé et Balthasar, en 1987 ! En 1993, le Père Francart ne comptait toujours qu'un investissement extrêmement faible des Paulistes de Paris dans la BD chrétienne, à travers l'enseigne Médiaspaul qui diffuse les éditions Coccinelle et qui a participé à deux coéditions autour des figures de saint François de Sales et de Thérèse d'Avila¹⁵⁷. Le rôle des associations ou des congrégations se définit parfois de manière purement occasionnelle, voire régionaliste ou patrimoniale, à l'instar de l'investissement consenti par l'Institut supérieur de catéchèse et de pastorale et par le Centre diocésain de documentation de Liège qui publièrent, en 1984, lors de la visite de Jean-Paul II en Belgique, l'album de Vink et Dusart, *Pays de Liège, vie d'une Église*.

Ces conjonctures ont évidemment influencé le déplacement des frontières génériques. Au cœur des publications périodiques menées sous l'égide d'Averbode¹⁵⁸, par exemple, la présence de la bande dessinée chrétienne paraît, au fil du temps, en net recul, et ce, malgré un projet d'y insérer un temps les planches du *Yeshoua* de Jean Torton. Dans les journaux comme *Tintin* ou *Spirou*, des thématiques et des figures, qui ont longtemps paru centrales aux yeux de la bande dessinée catholique, se sont émoussées au fil du temps. Dans les bandes dessinées à dimension exotique par exemple, l'action humanitaire du missionnaire s'est progressivement substituée à sa

¹⁵⁵ Edmond BAUDOUIN, Alain ROYET et Georges CARPENTIER, *Abbé Pierre, le défi*, Paris, Emmaüs, Miss-Tom Pousse, Edition N° 1, ACPNAV, 1994 ; Roland FRANCAERT, *La BD chrétienne*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁵⁶ Roland FRANCAERT, *La BD chrétienne*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 44.

charge d'âmes et à la conversion des populations¹⁵⁹. À partir de la fin des années 1960, les bandes chrétiennes ont commencé à s'effacer au profit d'un avatar idéologiquement édulcoré : la « BD à valeurs humaines ». Ce choix éditorial est le signe de l'effritement momentané des croyances, compensé par la défense des valeurs, dites humanistes, et ressenties, ou présentées, comme fondamentalement inhérentes au christianisme. Dispersion, diversification et déperdition du sens religieux semblent dès lors constituer les maîtres mots d'une presse périodique franco-belge en butte avec la reconnaissance de l'institution ecclésiastique dans le monde moderne. Si les périodiques religieux ont favorisé l'éclosion de la bande dessinée chrétienne et ont laissé un nombre foisonnant d'œuvres dont la plupart restent aujourd'hui inédites en album, la progressive décline de leurs tirages a entraîné irrémédiablement un repositionnement de la promotion ou de la diffusion de la BD chrétienne vers la publication, déjà ancienne, mais désormais intensifiée, d'albums brochés ou cartonnés. Anciennement incubatrices de nouvelles séries ou de nouveaux talents, les revues religieuses se satisfont désormais de pré- ou de post-publications d'albums éponymes. Restreinte à des œuvres illustratrices des valeurs humaines, leur fonction publicitaire se démarque de stratégies anciennes pour adopter une vision moins restrictive de la foi. Mais cette option n'obère-t-elle pas dès lors les efforts menés de manière à étoffer avec cohérence les supports d'une évangélisation kérygmatisée, plus que jamais soucieuse de « rivaliser avec les liturgies des nouvelles religions séculières » ? L'édition catholique et les associations qui gravitent autour de l'*establishment* entretiennent en conséquence d'étranges paradoxes qui, en définitive, handicapent encore la reconnaissance symbolique du genre. L'ouverture philosophique aux « valeurs humaines » infléchit en effet la définition de la BD religieuse au point, comme le notent certains critiques que tout « discernement » devient « difficile en la matière » dans la mesure où le médium « n'échappe pas facilement aux influences du Nouvel Âge ou de l'ésotérisme »¹⁶⁰. Le lecteur se trouve dès lors confronté à une christianisation qui peine à dire son nom et qui consiste moins en la promotion transparente des valeurs chrétiennes qu'en la réappropriation voilée de valeurs humanistes ou laïques très largement partagées, indépendamment de tout dogme. Cette orientation de la production trouve un écho tangible dans la construction d'un appareil de consécration dont les ambitions sont tout aussi ambivalentes. La définition même de la bande dessinée religieuse s'avère soluble dans des distinctions aussi diversement connotées que le « prix de la bande dessinée chrétienne »¹⁶¹ ou le prix décerné par le « jury œcuménique pour la bande dessinée » (créé en 1990) – émule du prix du Jury œcuménique pour le cinéma, créé à Cannes en 1974 – qui récompense une BD classique à « valeurs

¹⁵⁹ Voir à ce sujet le récit « Pâques à l'île de Pâques » publié par Tillieux et Mitacq dans *Spirou*, en 1969, et cité par Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et Cie*, op. cit., p. 143-144.

¹⁶⁰ Roland FRANCAERT, *La BD chrétienne*, op. cit., p. 99.

¹⁶¹ Ce prix fut créé par le CRIABD international, en 1985, et progressivement proclamé à la Foire du Livre de Bruxelles. Il fut jumelé par la suite avec le prix décerné parallèlement par la Fédération Chrétiens-Médias, à Angoulême. Sur les péripéties rencontrées lors du décernement des récompenses et la création postérieure du prix « Gabriel » qui couronne la meilleure BD chrétienne en français ou néerlandais, lire Roland FRANCAERT, *La BD chrétienne*, op. cit., p. 83-84 et voir le site www.criabd.over-blog.com/article-12442064.html.

humaines ». Les auteurs maniant, hors des circuits religieux, des problématiques laïques qui partagent la société civile (notamment la coopération nord-sud) se voient ainsi paradoxalement reconnus – pour leur engagement profane et leurs talents – par des instances religieuses dont la visibilité dogmatique ne cesse de s'éroder dans la société contemporaine et qui éprouvent des difficultés à trouver en leur sein des porte-étendards emblématiques des valeurs morales qu'elles revendiquent ou de la foi qu'elles défendent. Paradoxalement, c'est face à la BD classique, qui possède une certaine indépendance et une légitimité plus importante, que le monde chrétien affirme alors avec résolution la valeur d'un moyen d'expression qui ne correspond plus, selon ses termes, à « un art mineur ». Il prétend au contraire par cette ouverture s'intéresser sérieusement aux aspects plastiques des ouvrages en récompensant « parmi l'ensemble des parutions de l'espace francophone européen l'album qui allie à l'élégance du trait la profondeur défendue par ses valeurs humaines et esthétiques »¹⁶². L'Église est ainsi capable de reconnaître les valeurs d'un champ et les règles de fonctionnement d'un marché alors que par une surveillance institutionnelle des auteurs qui mettent leur production au service des textes bibliques (voir ci-dessus Jijé, Crumb), elle parvient à leur faire gommer leur identité de créateur et à leur faire effectuer à rebours le chemin qui a conduit à la progressive autonomie de l'auteur et à la promotion de son *travail en métier*. Le monde catholique ne cesse de confirmer, au détriment de ses propres entreprises éditoriales, la valeur de la loi de Jdanov, selon laquelle « les dominés dans un champ littéraire, artistique, philosophique, sociologique, etc. ont une propension particulièrement grande à l'hétéronomie, c'est-à-dire à se plier aux demandes de l'Église, du parti, de l'État, du roi, alors que les gens les plus consacrés selon les normes spécifiques, les plus reconnus par les pairs, sont ceux qui ont le plus de liberté »¹⁶³. Autour de la bande dessinée catholique se joue toujours une « querelle des images » qui balance entre académisme dévot et modernisme, entre une censure doctrinale et une tentative de contrôle des sensibilités esthétiques. La situation du médium évoque les atermoiements du clergé qui, au moins jusqu'aux années 1990, ont conduit à une « indécision » entre « la tradition iconographique et l'ouverture à la modernité », reflétée depuis les constitutions *Sacrosanctum Concilium* (1963) et *Gaudium et spes* (1965) de Vatican II, jusqu'à la *Lettre aux artistes* de Jean-Paul II, en passant par l'allocution de Paul VI (*L'Église et l'art*, 1964), le nouveau *Code de droit canonique* (1983) et les arrêts du pape et du patriarche de Constantinople célébrant, en 1987, le douzième centenaire du concile de Nicée II¹⁶⁴. Les exemples retenus par le Père Francart évoquent éloquentement la distribution aléatoire des distinctions

¹⁶² Voir le site www.juryoecumenique.free.fr. Notons ici le sens large conféré au terme d'œcuménisme, contrairement à l'acception plus stricte selon laquelle certains magazines ont fonctionné (par exemple *Fripoune* qui, au début des années 1960, comptait parmi ses collaborateurs, à la fois des catholiques et des protestants). Voir Maurice TOCHON, « La BD, une galaxie... », dans *Coccinelle*, n° 11, janvier-février 1987, p. 4.

¹⁶³ Jacques DUBOIS et Pierre BOURDIEU, « Entretien : Champ littéraire et rapports de domination », dans *L'institution littéraire*, éd. Jean-Marie KLINKENBERG (*Textyles*, 15), 1998, p. 16.

¹⁶⁴ Voir Jean PIROTTE, « L'image : une arme dans l'arsenal catéchétique », *op. cit.*, p. 142-143.

catholiques et la tentation « humaniste » de récupération d'un véritable *patchwork* d'œuvres et d'auteurs aux appartenances idéologiques les plus contradictoires.

Depuis 1987, des membres du CRIABD se sont réunis en Belgique puis en France pour discerner des valeurs dans la BD classique, pour porter un regard chrétien sur la production annuelle. Prix « Valeurs humaines » proclamé à la Foire du livre de Bruxelles ou « Prix œcuménique » au salon de la BD d'Angoulême, ces récompenses du jury ont parfois orienté les projecteurs sur des auteurs et des œuvres peu connus. Ainsi Mitacq a-t-il reçu un prix pour la seule fois de sa vie avec le vingt-sixième album de *La patrouille des Castors : L'île du crabe*, qui dénonce la dictature de Haïti. Jean-Pierre Gibrat et Guy Vidal furent récompensés pour le premier album consacré à *Médecins sans frontières : Mission en Afrique*. Coup de cœur aussi pour *Des maux pour le dire* de Lax, *La nuit du chat* de Frank et Bom, *Melmoth (...)* de Marc Renier et Rodolphe, *Grisnoir* de Plessix et Dieter, *Le bar du vieux français (...)* de Stassen et Lapierre, *Le cadeau de Tito*, pour n'en citer que quelques-uns¹⁶⁵.

L'on aurait pu ajouter à cette liste des primés les titres de *La terre sans mal* de Lepage et Gibran (Dupuis, « Aire libre », primé en 2000), *Le chat du rabbin* de Sfar (Dargaud, primé en 2003) ou encore *Le combat ordinaire* de Larcenet (Dargaud, primé en 2005)¹⁶⁶. Devant leurs choix, les responsables catholiques confessent que la haute valeur esthétique échappe à leurs catalogues à plus-value idéologique et que ces bandes « à valeurs humaines » ne grossissent à aucun titre le corpus religieux. La volonté de s'arroger des valeurs indépendantes de l'idéologie chrétienne n'en paraît que plus évidente. Entre la bande religieuse de propagande et la bande profane se dégagent plusieurs intersections au sein desquelles le catholicisme n'a d'autre dimension que celle d'un phénomène culturel, ou moral, diffus. La bande religieuse se situe au terme d'un spectre large où les frontières procèdent par estompement ou renforcement progressifs, avec une porosité dont les instances catholiques pensent tirer profit dans un monde sécularisé. À l'un des extrêmes, une bande profane, univoque, à l'autre une littérature résolument chrétienne avec ses figures, ses lois, ses principes dogmatiques et l'emprise de l'institution cléricale. Entre les deux, une production profane qui s'inspire très librement, voire erronément, de données dogmatiques et historiques, sur lesquelles la fiction ne manque pas de prises et qui servent effectivement un fantastique ésotérique (par exemple *Le Troisième Testament*, Glénat), une bande qui illustre quelques grandes figures humanistes et dont la parution est encouragée par les éditeurs catholiques (par exemple Léo, *Gandhi*) ou qui présente de façon fidèle ou très personnelle des lieux où souffle l'esprit (par exemple Jean-Claude Servais, *Orval*, Dupuis). Comprise globalement cette production témoigne

¹⁶⁵ Roland FRANCAERT, *La BD chrétienne, op. cit.*, p. 36. Plus loin, l'auteur précise néanmoins que la catégorie « BD à valeurs humaines » n'est aucunement synonyme de « BD religieuse » ou de « BD chrétienne », et en appelle à la place de la référence scripturaire comme étalon d'appartenance au genre : « (...) certaines BD d'aventures seront animées d'un esprit chrétien explicite, dépassant les simples valeurs humaines assez abondantes dans les BD pour les jeunes. (...) C'est la référence explicite à l'Évangile qui déterminera la place de cet album en BD chrétienne de fiction (...) » (*ibid.*, p. 42-43).

¹⁶⁶ Voir le site www.criabd.over-blog.com/pages/BD_Primees_Jury_oeumenique-104778.html.

d'une religiosité à géométrie extrêmement variable qui en définitive ne sert pas nécessairement l'institution¹⁶⁷ :

(...) le Fantastique a récupéré des *sentiments* religieux qui, dans un monde rationalisé et sécularisé, n'avaient plus de cadre pour s'exprimer. Il est révélateur de constater que lorsqu'un stéréotype religieux est associé à un stéréotype fantastique, c'est ce dernier qui domine : une église et un crâne, une croix sur une cagoule, un calvaire breton entouré de petites étoiles magiques flottant dans l'air. Dans tout cela, ce n'est pas le christianisme qui est évoqué mais, successivement, l'inquiétude, la peur, la féerie¹⁶⁸.

Le système des pré- ou des post-publications d'albums par les revues aura au moins l'avantage de laisser la place à des extraits d'œuvres complètes plus longues, plus fouillées et mieux construites en fonction d'un espace qui reste malgré tout cantonné au fameux format 48cc. Il évite de la sorte les comparaisons entre les récits complets longs (en albums) et les récits complets courts (en revues) qui sacrifient souvent à la vraisemblance en situant l'action sur un terrain historiographique flou mais propice à un réinvestissement narratif et fictif qui permet de tirer le meilleur parti des libertés artistiques en un espace aussi réduit. La confrontation qu'a réalisée Philippe Delisle entre le *Monsieur Vincent* de Raymond Reding et le *Monsieur Vincent* publié par Attanasio et Tacq dans le cadre étroit des *Histoires de l'Oncle Paul* a clairement fait état d'un resserrement qui a privilégié les scènes les plus spectaculaires au détriment du contexte dévotionnel. Ces choix s'accompagnent parfois d'un basculement regrettable dans la *Légende dorée*, comme le montre un récit de Jean Graton consacré aux frères Crépin et Crépinien, patrons des cordonniers, publié dans *Spirou* en 1953, où les prodiges sont présentés comme des faits historiques avérés et accompagnés d'une rhétorique douteuse assénant la véracité du récit¹⁶⁹.

Ces effets de contraste accentuent évidemment la disparité de la production. Il serait toutefois vain de croire que la création en album soit tout à fait dénuée de tares nuisibles au genre. Certaines dénigrent les acquis hérités d'œuvres fortes et personnelles, à l'instar des albums d'un Jijé ou d'un Pilamm. Les arguments qui ont mené à la refonte des périodiques chrétiens n'ont pas forcément, en effet, conduit à la confection ou la redéfinition de collections censées fédérer la publication d'albums qui permet toujours à l'édition chrétienne de faire œuvre pastorale au départ d'un médium qui reste malgré tout « moins coûteux et plus souple que d'autres »¹⁷⁰. Farouchement déterminée à étendre son influence, tout au moins morale, auprès d'un lectorat sans cesse plus vaste, l'édition catholique a également tenté d'assurer par ce biais, et de manière quelque peu anarchique, la croissance ou la survie financière d'une industrie culturelle selon une politique où les principes artistiques n'interviennent souvent qu'en second lieu. Les fusions des maisons d'édition et la variété de leurs catalogues a mené au montage de collections pour le moins hétérogènes où se côtoient à la fois des genres narratifs mais aussi des styles extrêmement hétéroclites. En 1984, comme

¹⁶⁷ Albert BARRERA-VIDAL, « Présence du religieux dans la bande dessinée », *op. cit.*, p. 81.

¹⁶⁸ Bruno RENARD, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶⁹ Voir Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et C^{ie}*, *op. cit.*, p. 54-57.

¹⁷⁰ Roland FRANCCART, *La BD chrétienne*, *op. cit.*, p. 10.

le rappelle le père Francart, la maison d'édition Univers-Média, fondée par l'abbé René Berthier à la demande des évêques et de la Fédération des offices catholiques de communication sociale (FOCS, future Fédération chrétiens-médias), fusionna avec Fleurus. Sa production était essentiellement tournée vers la transposition graphique des *Évangiles* mais aussi vers les récits biographiques ou hagiographiques des grands acteurs du christianisme avec une série de quatre-vingts albums rassemblés sous le chapeau : « Les grandes heures des chrétiens ». Le catalogue de Fleurus qui comptait une centaine de titres parmi la collection « Belles histoires et belles vies », échelonnés entre 1947 et 1971, parut pouvoir absorber cette production aux mains de dessinateurs employés pour la plupart à *Cœurs vaillants*. La collection incarnait le lieu propice à l'uniformisation des deux productions. Entretemps, en 1976, Fleurus a cependant créé une nouvelle série – « Vivants témoins » – qui a conservé l'esprit de la collection précédente. Elle accueillit notamment le *Saint François d'Assise* de Dino Battaglia. Ce regroupement mêlait lui aussi récits bibliques et hagiographiques. Plusieurs commandes étaient exécutées par le studio espagnol *Recreo*, ce qui ne renforça guère l'unité stylistique du catalogue français. En 1986, après vingt et un titres parus, la série s'arrêta. L'abbé Berthier, devenu entretemps directeur de Fleurus-Religion, morcela alors un ensemble similaire de récits en trois nouvelles collections composées d'albums entrecoupés de textes ou enrichis de dossiers documentaires : « Les grandes heures de l'Église », évoquant l'histoire des diocèses de France, « Croyants de tous pays » et « Chrétiens dans le monde ».

Les séries censées composer des suites plus homogènes n'échappent pas non plus à ce grief d'hétérogénéité. L'une des plus célèbres, mise en avant par les éditions Larousse, tentait de reproduire au niveau de la fresque biblique le travail entrepris quelques années plus tôt autour des événements fondateurs de l'histoire de France. En 1983 et 1984, la même équipe de dessinateurs se mit en branle pour servir au mieux les scénarios visés par Étienne Dahler, licencié en théologie et cofondateur de la Communauté du Lion de Juda, avec la collaboration de F. M. Du Buit, o.p., ancien professeur à l'École biblique de Jérusalem, et de R. Tamisier, ancien professeur d'exégèse au séminaire Saint-Sulpice. L'autorité des garants de l'orthodoxie n'a cependant guère été contrebalancée par l'expérience des artistes. Parmi les dessinateurs retenus, certains avaient pratiqué de longue date la BD chrétienne. C'était le cas de Pierre Frisano, de Raphaël Marcello et de Victor de la Fuente. Raymond Poïvet et Pierre José Bielsa en revanche étaient moins familiers avec le genre. Le premier est d'ailleurs un transfuge de l'hebdomadaire des jeunes communistes, *Vaillant !* Que dire, enfin, de l'œuvre de Paolo-Eleuteri Serpieri dont le style s'est imposé à travers les chairs rebondies du personnage de Druuna qui a donné naissance à une série éponyme d'*erotic fantasy*. La variété des styles n'a pas manqué de nuire à la cohérence de l'ensemble, par ailleurs financièrement mal monté par les éditeurs. Ironie du sort en effet, si cette édition qui se prévalait de son *nihil obstat* et de son *imprimatur*, a pu voir le jour, c'est avant tout grâce à l'avance matérielle accordée par des éditeurs japonais en vue de sa traduction et de son importation, renversant ainsi le sens habituel de l'évangélisation de l'Orient vers l'Occident. Le pape, à qui Georges

Dargaud présenta lui-même cette édition, avait-il connaissance de cet heureux mais rocambolesque dénouement¹⁷¹ ?

Le manque d'intérêt suscité par les propriétés matérielles du livre illustré religieux complique encore son identification. Comme le souligne Roland Francart, la couverture de *La robe sans couture. Les hérauts de la foi et de l'unité* (co-éd. Miss, ACNAV, SNUDC, DHC Hachette, 1993) n'incite pas à classer l'ouvrage parmi la bande dessinée, tandis que les albums de Floris (éd. du Serviteur et des Béatitudes) se trouvent généralement rangés parmi les livres, en raison de leur format de poche¹⁷². Les regroupements parfaitement aléatoires en termes esthétiques ou génériques qui sont présents dans ces ensembles se trouvent parfois mis en abyme au cœur d'un même album. Certains ouvrages, conçus selon les modalités du recueil, témoignent d'un manque absolu de cohérence esthétique. Le constat n'est pas anodin dans la mesure où l'horizon d'attente de ces albums devient difficilement déterminable en dehors du seul message philosophique qu'ils véhiculent. Ils correspondent à un public fédéré, soit autour d'un message religieux explicite, soit autour d'un message à portée humaniste qui n'est plus directement pris en charge par les instances de relais propres au monde du livre, en ce compris la librairie religieuse, ni même par les grandes surfaces, mais qui est distribué selon des circuits parallèles, essentiellement paroissiaux et scolaires¹⁷³. Cette production clairement sectorialisée en termes de classes d'âge ne l'est aucunement en termes de propriétés ou de sensibilités esthétiques, comme c'est plus largement le cas sur le marché de la bande dessinée profane ou comme il est d'usage pour les formes légitimées de la littérature catholique. La réception du livre est, dans ce cas, déterminée par le message chrétien qu'elle reproduit et qu'elle diffuse, sans que l'objet livre, instrumentalisé, bénéficie du statut symbolique dont il jouit ailleurs et qui l'apparente à une œuvre – ou à une œuvre d'art – selon une conformité qui reposerait sur un subtil accord entretenu entre eux par l'expression, la forme, et le contenu philosophique, fût-il encore strictement catéchétique¹⁷⁴. Le passage de la bande dessinée du statut d'illustration de presse

¹⁷¹ Roland FRANCART, *La BD chrétienne, op. cit.*, p. 74 et 77 ; Bruno RENARD, *Bandes dessinées et croyances du siècle, op. cit.*, p. 33 ; Frank ANDRIAT et Arnaud DE LA CROIX, « BD et religion », *op. cit.*, p. 86.

¹⁷² Roland FRANCART, *La BD chrétienne, op. cit.*, p. 100-101.

¹⁷³ Roland Francart note qu'à partir de 1983, l'abondance d'albums de bandes dessinées chrétiennes signalée dès 1975 ne cesse de s'intensifier. Sur « 409 nouvelles BD chrétiennes, avec un maximum de 54 parutions en 1986 contre 15 seulement en 1993 », seule « une dizaine d'albums chaque année » pénètre en librairie religieuse (*ibid.*, p. 69). Même constat devant l'écoulement de la production des éditions Centurion pré-publiée dans *Astrapi* ou *Grain de soleil* (*ibid.*, p. 72).

¹⁷⁴ On trouvera un appel à la reconnaissance artistique dans les propos de Gabriel M. Nissim qui plaide pour une concertation plus grande au sein de l'Église entre les instances chargées des médias et celles responsables des moyens éducatifs : « Cette conception pour tout dire « utilitariste » ou « instrumentalisante » des médias, fort répandue dans les milieux chrétiens, est une grave erreur. Car les médias, surtout les médias audiovisuels (...), sont en fait non pas une technique ni un outil, mais un véritable langage, partie prenante d'une nouvelle culture. L'Église se trouve alors par rapport à cette nouvelle culture dans une situation de type « missionnaire » » (« Éduquer aux médias : une tâche urgente », dans *Lumen Vitae*, t. 49,

Fig. 2. Illustration de couverture du tome 16 *Les chercheurs de Dieu aux côtés des plus démunis* (Paris, Bayard jeunesse, 2009).

Fig. 3. Incipit du récit graphique consacré à Raoul Follereau par Marie-Christine Vidal et Marcelino Truong (dans *Les chercheurs de Dieu aux côtés des plus démunis*, Paris, Bayard jeunesse, 2009, vol. 16, p. 15).

Fig. 4. Incipit du récit graphique consacré à Geneviève de Gaulle par Benoît Marchon et Mathieu Sapin (dans *Les chercheurs de Dieu aux côtés des plus démunis*, Paris, Bayard jeunesse, 2009, vol. 16, p. 8).

à celui de récit en images pour finalement constituer de véritables « livres » ou « œuvres personnelles » est court-circuité par la politique éditoriale des institutions catholiques et des grands groupes industriels qui ont désormais la mainmise sur la production. L'édition d'albums et le soin qui y fut apporté a permis à plusieurs auteurs d'accéder à une reconnaissance de « créateurs ». Elle a longtemps fonctionné comme « l'une des formes internes de sanction ou de consécration »¹⁷⁵. La production anarchique de la BD religieuse contemporaine – qu'elle procède par l'édition d'œuvres collectives ou la promotion de brochures souples – n'encourage absolument pas la reconnaissance d'une identité professionnelle et tend au contraire à rejeter les auteurs vers l'anonymat, comme ce fut le cas pour nombre d'albums catéchétiques distribués dans les années 1970, et plus généralement pour la production classique durant l'état « pré-littéraire » ou « pré-artistique » du champ¹⁷⁶. Ce phénomène, alimenté encore par une utilité pédagogique qui prend le pas sur la « lecture plaisir », conduit tout droit à la dévalorisation symbolique du travail de création. Elle nourrit la relation bien connue entre le producteur « tenu dans un quasi-anonymat » et son public, qui s'établit « presque exclusivement par la médiation du tirage et des chiffres de vente indicateurs du succès commercial de l'œuvre donc de sa « valeur » (aux sens économiques et esthétiques en ce cas largement confondus) »¹⁷⁷. Ce phénomène, dont la BD classique s'est progressivement affranchie, est assurément alimenté par l'opinion rétrograde que l'édition catholique porte sur ses publics, perçus comme enfantins et/ou populaires – soit un « agrégat d'agents qui ont en commun d'être placés en dehors du champ de légitimité culturelle »¹⁷⁸. L'Église ne permet pas dès lors de réduire les antagonismes originels entre « art » et « masses », s'assure d'une valeur marchande et propagandiste qui éclipse toute culture propre au champ et entretient clairement des mécanismes contraires à ceux qui régissent les pratiques légitimes de la littérature ou de la littérature graphique classique. Témoin de ces centons éditoriaux, où la griffe du créateur disparaît derrière le titre, la série, ou la diversité des styles au cœur d'éditions, sinon anonymes, du moins collectives : le seizième tome de la série « Les chercheurs de Dieu aux côtés des plus démunis » (Bayard Jeunesse, 2009), rassemblant les vies engagées de Geneviève de Gaulle, Raoul Follereau, Frédéric Ozanam, Pedro Meca et Denise Brigueu (fig. 2-4). Alors que le prix du Jury œcuménique, nous l'avons vu, était

4, décembre 1994, p. 426). On lira un plaidoyer similaire dans l'intervention de Bernadette Pavy reprenant le texte national pour l'orientation de la catéchèse en France : « Pour une pédagogie d'initiation, la beauté est un chemin et l'art est une médiation particulièrement riche et prometteuse (...). Par la diversité culturelle de formes, ce langage dit la chair que chaque époque a donnée à l'Évangile. Par la variété des expressions de foi qu'il transmet, il donne la consistance au chemin par lequel l'Évangile est venu jusqu'à nous » (« Art et foi – Avec la Bible », dans *Lumen Vitae*, t. 63, 2008, n° 1, p. 87).

¹⁷⁵ Théo HACHEZ & al., « Bande dessinée et identité culturelle en Belgique francophone », *op. cit.*, p. 175b.

¹⁷⁶ Luc BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », *op. cit.*, p. 38 ; Théo HACHEZ & al., « Bande dessinée et identité culturelle en Belgique francophone », *op. cit.*, p. 172b.

¹⁷⁷ Luc BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », *op. cit.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

sensible à la signature d'auteurs contemporains réputés – l'affirmation progressive de la signature en bande dessinée étant l'un des signes de sa canonisation progressive –, l'édition catholique paraît beaucoup moins encline à sauvegarder la griffe de ses représentants. Si l'on peut lire dans cette attitude éditoriale un désinvestissement de la forme artistique au profit d'une perception utilitariste du médium, ne peut-on pas y lire également un désinvestissement auctoral qui considérerait – pour des raisons symétriquement identiques – cette production comme typiquement alimentaire, là où les générations précédentes entrevoyaient déjà la pratique de la bande dessinée comme la résultante d'un choix négatif, l'échec à mener une véritable carrière artistique¹⁷⁹ ? La bande dessinée risquerait ainsi à tout moment de glisser à nouveau vers une définition qui ferait d'elle l'« instrument d'expression symbolique le plus élevé dans l'ordre des légitimités culturelles » auquel certains dessinateurs puissent « raisonnablement aspirer »¹⁸⁰.

Les surprenantes disparates qu'entretiennent ces stratégies éditoriales se répercutent conséquemment au niveau de la librairie. Face au manque d'engouement et au peu d'écho dont la production graphique bénéficie de façon globale dans les médias d'information, les défenseurs d'une bande dessinée chrétienne n'hésitent pas à en appeler à un autre type de promotion basé sur les interactions *objectives* que les thématiques de la bande dessinée chrétienne peuvent offrir avec certains sujets d'actualité ou d'autres médias : une bande dessinée consacrée à l'abbé Pierre¹⁸¹ voisinerait ainsi, en librairie ou en bibliothèque, avec une copie du film de Denis Amar, *Hiver 54. L'abbé Pierre* (1989), des biographies, interviews, photos, sur pareil sujet ou sur une thématique apparentée¹⁸². À première vue cette démarche paraît offrir un décalque à la reconnaissance profane du roman graphique dans la promotion et la diffusion qui l'accompagnent notamment dans certaines officines japonaises ou américaines, et de plus en plus en Europe, où la bande dessinée côtoie, entre autres, livres d'art, romans et essais. À la seule différence que, dans le premier cas, l'offre paraît se réduire à la déclinaison, certes stimulante, d'un dossier pédagogique, alors que dans la seconde option sont mises en avant des « affinités *subjectives* » qui encouragent la coprésence sur les étals de genres à l'autonomie reconnue¹⁸³.

¹⁷⁹ *Ibid.* Les auteurs chrétiens sont nombreux à se rattacher à ce courant. Il serait primordial de s'intéresser d'un point de vue sociologique à la carrière de peintre, illustrateur, tapissier, ... entretenue, par exemple, par un Jijé ou un Pilamm, parallèlement ou en conflit avec leur œuvre de dessinateur de bande dessinée.

¹⁸⁰ Luc BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », *op. cit.*, p. 39.

¹⁸¹ Parmi les illustrations en biographie dessinée de ce « témoin » : voir notamment l'ouvrage d'Edmond Baudouin (*op. cit.*), de Noël GLOESNER et Pierre DHOMBRE, *L'abbé Pierre, l'aventure des Compagnons d'Emmaüs*, Paris, Fleurus, 1986 (« Les grandes heures des chrétiens »), de Léo BÉKER et Benoît MARCHON, *L'abbé Pierre et l'espoir d'Emmaüs*, Paris, Éditions du Centurion-Bayard, 1991 (Astrapi Témoins), de Françoise HUGHES, *L'abbé Pierre*, Durbuy, Coccinelle, 1992, ou le récit de Raymond Reding et Yves Duval, publié dans *Tintin* en 1954.

¹⁸² Voir notamment à ce sujet la proposition du P. FRANCART, *La BD chrétienne*, *op. cit.*, p. 101, 94 et suiv.

¹⁸³ Jean-Louis GAUTHEY, « Éditeurs ou publieurs, la face cachée de la crise », dans *L'état de la bande dessinée. Vive la crise ?*, *op. cit.*, p. 54.

L'information lacunaire des vendeurs – et par conséquent du lecteur – est renforcée par la multiplicité des éditeurs, qui comptent pour la plupart moins de quatre titres chrétiens à leur actif. Une bande dessinée religieuse s'écoule lentement et mobilise donc un investissement spatial et financier non négligeable, en contradiction avec les recettes qu'elle génère. Les éditeurs préfèrent dès lors s'associer avec des organismes religieux ou des congrégations qui leur achètent leur stock en tout ou en partie. La production échappe en conséquence doublement au circuit habituel de diffusion. Seuls les grands groupes qui se sont renforcés sur ce marché dans les années 1970 (Fleurus, les éditions du Signe, la Ligue pour la lecture de la Bible, les éditions du Bosquet) ou les éditeurs de production moyenne (par leur taille ou par leur investissement dans cette catégorie) et qui y sont venus dans la phase récente d'expansion des titres durant les années 1980 (éditions du Centurion-Bayard, Coccinelle, Dargaud) bénéficient dès lors d'une représentativité acceptable¹⁸⁴.

Les institutions chrétiennes, fondamentalement inaptes à reconnaître l'autonomie du médium dans les années qui ont suivi son éclosion, ne paraissent toujours pas prêtes aujourd'hui à s'affranchir de la tutelle d'un didactisme qui confisque toute velléité d'indépendance, y compris dans le langage ou la forme, et ce, en dépit d'un décloisonnement du marché et d'un élargissement de la consommation culturelle qui offrent une juste compensation à l'intensification de la segmentation interne des genres qui s'observe globalement à l'intérieur du médium *bande dessinée*¹⁸⁵. En investissant la BD de telle manière, l'Église doit-elle déplorer l'« apostolat difficile » des libraires religieux « qui ne concerne qu'un trop petit nombre de chrétiens »¹⁸⁶ ou confesser qu'elle rendra leur mission caduque aussi longtemps qu'elle se désintéressera de l'aspect artistique de la production graphique tout en régentant étroitement des modes de reconnaissance qui brouillent les spécificités du genre ? Comme le soulignaient Frank Andriat et Arnaud de La Croix, la bande dessinée religieuse continue de « se définir comme un moyen et non une fin en soi ». De même, une transposition de la *Bible* sera jugée positive « lorsqu'elle fera rêver et réfléchir le lecteur (...) et lui donnera envie, avec ou sans aide catéchétique de venir ou de revenir au texte écrit »¹⁸⁷.

C'est l'extériorité à elle-même qui motive [la bande dessinée religieuse]. Extériorité double : la bande dessinée religieuse s'explicité finalisée par une mission (la promotion des vocations) et commandée par le transcendant radical : Dieu¹⁸⁸.

Les exemples de vocations encouragées par la bande religieuse ne manqueraient d'ailleurs pas. La vocation de l'évêque de Malines-Bruxelles, M^{gr} Rémy Van Cottem, serait en grande partie le fruit de sa lecture du *Don Bosco* de Jijé qui permet, par ailleurs de grossir les rangs des Salésiens¹⁸⁹. Jouant à plein sa mission de conversion, l'efficacité de la bande se mesure à l'aune des effets suggérés dans les siècles passés par

¹⁸⁴ Roland FRANCART, *La BD chrétienne, op. cit.*, p. 100.

¹⁸⁵ Jean-Louis GAUTHEY, « Éditeurs ou publieurs », *op. cit.*, p. 53.

¹⁸⁶ Roland FRANCART, *La BD chrétienne, op. cit.*, p. 99.

¹⁸⁷ Bruno RENARD, *Bandes dessinées et croyances du siècle, op. cit.*, p. 48.

¹⁸⁸ Frank ANDRIAT et Arnaud DE LA CROIX, « BD et religion », *op. cit.*, p. 84.

¹⁸⁹ Joseph Gillain raconte Jijé, *op. cit.*, p. 7.

les *Vies de saints*¹⁹⁰. C'est en ce sens aussi qu'elle suscite plus logiquement l'aménité des autorités chrétiennes.

En dépit du manque de professionnels attachés à cette niche éditoriale, des tares esthétiques et de la promotion étroite qui accompagnent la BD chrétienne francophone, sa situation paraît étonnamment enviable au regard d'autres pays européens. Avec plus de sept cents albums publiés en 1994, le pôle francophone exporte largement ses productions en traductions diverses. Les bibliothèques et les paroisses continuent d'incarner des relais institutionnels forts et recouvrent des débouchés non négligeables que les « pays de jeunes chrétientés » viennent encore étoffer¹⁹¹. Une large diffusion et une relativement grande accessibilité restent les corollaires d'un prosélytisme qui fait trop souvent fi des valeurs artistiques. Vecteur du catholicisme et manière indéniable d'attirer un lectorat jeune, la production contemporaine d'une édition comme Fleurus semble néanmoins se démarquer assez peu, par exemple, de la production religieuse à faible valeur littéraire intrinsèque qui caractérisait les publications, illustrées et romanesques, de Casterman au début du siècle passé¹⁹².

Modalités d'adhésion

Dans ce vaste contexte, le positionnement des auteurs belges en termes confessionnels représente un phénomène complexe, difficilement saisissable et qui se veut la résultante de trois paramètres intimement liés : tout d'abord la mixité des réseaux de production, de conservation et de consécration des bandes dessinées religieuses et classiques ; ensuite, le rapport institutionnel, et parfois extrêmement contradictoire, de l'Église aux auteurs et, enfin, le rapport personnel de l'artiste à la foi.

La mixité des réseaux

L'histoire éditoriale belge justifie en partie l'entremêlement des réseaux de bande dessinée classique et religieuse. Mais les instituts de formation sont, en amont, responsables pour une grande partie de cette confusion et de cet essaimage réticulaire. Jusqu'à la génération actuelle, la plupart des auteurs belges ont en effet été formés dans leur enfance au sein d'écoles catholiques, primaires ou secondaires, et ont rejoint des écoles spécialisées généralement congréganistes. C'est le cas d'Hergé, de Franquin, de Jean-Michel Charlier, de François Craenhals, de Mitacq, de Raymond Reding et de Peyo... qui s'intégrèrent parallèlement aux mouvements de jeunesse sous-tendus par l'« Action catholique », l'ACJB ou la JOC. C'est également dans un cadre catholique que ces auteurs firent l'apprentissage de leur métier d'illustrateur. Jijé, par exemple, entra à quatorze ans à l'école Saint-Joseph de Maredsous où il

¹⁹⁰ Cette équivalence est explicitement notée par Paul-Emmanuel Biron (*Dimanche-Bruxelles*, 24 octobre 2004), cité dans Xavier LÉONARD S.J., « Le CRIABD ou les jésuites dans la bande dessinée », dans *Échos de la compagnie de Jésus*, novembre-décembre 2004, n° 5, dossier spécial, p. D.

¹⁹¹ Roland FRANCAERT, *La BD chrétienne*, op. cit., p. 85 et suiv., 102.

¹⁹² Voir Serge BOUFFANGE, *Pro Deo et Patria*, op. cit., p. 304-305.

apprit les métiers d'art¹⁹³. Mais c'est surtout l'Institut Saint-Luc, dirigé par les Frères des Écoles chrétiennes qui constitua un pôle d'attraction et de formation privilégié. Hergé le fréquenta un temps, aux cours du soir. Franquin et Mitacq s'y inscrivent brièvement. Eddy Paape, qui suppléa Jijé en 1946 pour sa série *Valhardi* et qui illustra conjointement les séquences des *Belles histoires de l'oncle Paul*, y fut formé avant d'y devenir enseignant. Jusqu'au milieu du xx^e siècle, l'institut maintint une formation et une sensibilisation à l'art religieux qui s'estompa par la suite, sans pour autant que le relais avec les protagonistes de récits religieux et les héritiers de cette formation soit totalement perdu. La nouvelle génération, dite de l'« Atelier R » (Schuiten, Sokal, Swolfs,...), bénéficia de l'expérience de son fondateur, Claude Renard, qui illustra à son tour quelques récits des *Belles histoires de l'oncle Paul* et qui prit la relève des enseignements de son maître Eddy Paape, à Saint-Luc. Cette formation catholique relève essentiellement d'une hégémonie institutionnelle précoce du catholicisme sur l'enseignement des métiers de l'image¹⁹⁴. Espace de prise de conscience et véhicule du message biblique, le lieu d'enseignement n'implique cependant pas de conséquences intimes sur la foi des élèves. Au risque de grossir le trait du portrait dressé par Philippe Deslisle, on peut convenir avec lui que « les auteurs ne sont pas, pour la plupart, des intellectuels qui nourrissent une réflexion particulière sur la foi, mais plutôt des artistes formés dans un cadre catholique, qui reproduisent des schémas établis »¹⁹⁵.

Fig. 5. Caricature du Père Roland FRANCART, fondateur du CRIABD, extraite d'une bande de CORTES, parue dans le fanzine *Coccinelle* (n° 25-26, janvier-avril 1990, p. 4).

¹⁹³ Sur les talents polymorphes de Jijé, voir le catalogue accompagnant l'exposition Jacques TOUSSAINT (éd.), *Jijé... Un artiste wallon au service de la bande dessinée*, Anhaive, Centre d'archéologie, d'art et d'histoire de Jambes, 2010.

¹⁹⁴ Aujourd'hui, l'enseignement des écoles de Saint-Luc, à Bruxelles, Liège et Gent, dans le domaine de la bande dessinée est contrebalancé par l'investissement des Académies de Tournai, Saint-Gilles et Bruxelles, par l'École de recherche graphique (ERG), l'École supérieure des arts plastiques et visuels de Mons (ESAPV).

¹⁹⁵ Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et Cie*, op. cit., p. 160-161.

Le cas personnel de Franquin est à cet égard éloquent puisque l'auteur a déclaré s'être déjà émancipé du catholicisme et de toute croyance lors de son apprentissage à Saint-Luc¹⁹⁶. Au niveau éditorial et patrimonial, les réseaux catholiques paraissent en revanche mieux assis et mener une action en accord parfait avec la défense de leurs valeurs. La confluence des réseaux profane et religieux s'est en effet affichée sans vergogne au niveau des instances de consécration et de conservation mises sur pied depuis un peu plus d'une vingtaine d'années. Elle s'est voulue lisible dès la définition de la mission muséale du Centre belge de la bande dessinée (CBBB). La revue *Coccinelle*, éditée par le CRIABD, se félicitait ainsi, en 1989, de l'action menée depuis deux années en synergie avec le musée tout récemment inauguré et entremêlait son logo avec le pictogramme du CBBB (fig. 6). Une telle collaboration présageait un échange heureux et un enrichissement réciproque des collections ou, du moins, des connaissances, relatives à la BD nationale, suite notamment à l'investissement colossal du CRIABD dans la promotion (festivals, expositions, prix), la conservation et le recensement encyclopédique des bandes chrétiennes¹⁹⁷. Au niveau institutionnel, cette collaboration s'est matérialisée également par l'échange de plusieurs acteurs entre les instances de décision des deux organes, toujours situés, peu ou prou, dans la dépendance de l'idéologie catholique. Les rites chrétiens sont pleinement inscrits dans les pratiques institutionnelles du CRIABD : chaque assemblée générale s'ouvre ainsi par une prière à l'Esprit Saint et une action de grâces pour l'année écoulée¹⁹⁸.

Fig. 6. Une interpénétration des réseaux symbolisée par l'association des logos du CRIABD et du CBBB, illustrée par CORTES (*Coccinelle*, n° 25-26, janvier-avril 1990, p. 5).

¹⁹⁶ André FRANQUIN et Numa SADOUL, *Et Franquin créa La Gaffe*, Bruxelles, Distri-BD – Schlirf – Dargaud, 1986, p. 37.

¹⁹⁷ Sur le CRIABD, se reporter à Roland FRANCAERT, *La BD chrétienne*, *op. cit.*, p. 96-98 et Xavier LÉONARD, « Le CRIABD ou les jésuites dans la bande dessinée », *op. cit.*, p. A-H.

¹⁹⁸ Suivant la convocation concernant l'Assemblée générale du CRIABD (samedi 13 mars 2010), adressée par le P. Francart à l'auteur de cet article (Bruxelles, 17 février 2010), f. 1.

Attaché à la coordination au sein de la direction du Centre, Michel Leloup, son directeur actuel, investit un temps le conseil d'administration du CRIABD qui, sur la page de son site officiel, continue de façon univoque à se définir comme un « Centre d'évangélisation par la BD »¹⁹⁹. La petite-fille par alliance d'Edgar P. Jacobs assura également la présidence du Centre. Parmi les membres fondateurs du Centre belge de la bande dessinée, citons, à titre exemplatif, Guy Dessicy qui avait été engagé par Hergé pour collaborer au journal de *Tintin* et qui était membre comme lui, dans les années 1930, de la Communauté chrétienne de Capelle-aux-Champs, animée par des ambitions artistiques et confessionnelles convergentes²⁰⁰. Les rapprochements en termes de réseaux humains paraissent dès lors évidents. L'immixtion d'un réseau profane et d'un puissant réseau chrétien, l'institutionnalisation même du CRIABD au sein de l'Église ne constituent pas pour autant le gage d'une légitimité clarifiée en faveur du médium. Fondé par le frère Roland Francart en 1985, mué en association sans but lucratif en 1986, le CRIABD a été très vite reconnu par la Commission chrétienne des médias et de la culture des diocèses francophones de Belgique qui le finance en partie, grâce aux collectes paroissiales spécifiquement organisées en vue du développement médiatique et de l'information culturelle de l'Église. Il possède des contacts avec son pendant institutionnel flamand ainsi qu'avec l'association française Chrétiens-Médias et la Commission pontificale des médias au Vatican. En Belgique, la Commission chrétienne des médias se ramifie en deux branches : le Bureau interdiocésain de la culture et le Bureau interdiocésain des médias. De manière à nouveau symptomatique, le CRIABD dépend du Bureau interdiocésain de la culture chargé de dynamiser la culture d'un point de vue chrétien et de tenir informés les évêques sur le paysage culturel afin de leur donner la possibilité d'intervenir en fonction de celui-ci. Le Bureau interdiocésain des médias centralise quant à lui le matériel relevant de la communication radiophonique, audio-visuelle, ... et cinématographique. La bande dessinée se retrouve une nouvelle fois mise au ban des médias de l'image.

Une attitude ecclésiastique fluctuante

À ces incohérences structurelles, s'ajoutent des prises de décision contradictoires dans le chef des autorités ecclésiastiques, en dépit du rapport personnel à la foi qu'ont pu afficher les auteurs ou en dépit de l'orthodoxie même de l'œuvre reconnue originellement par les pouvoirs épiscopaux. Le créateur pâtit alors généralement de l'évolution des sensibilités religieuses et de l'agrément tout subjectif des libertés de l'art confrontées à la transposition des textes sacrés. Plusieurs fois poussées aux revirements suite à des pressions internes ou externes à l'institution, l'Église n'a fait en ces cas que renforcer la suspicion jetée sur le médium avant, généralement, de le réhabiliter sous prétexte d'ouverture aux formes d'expression de la modernité. Pierre Lamblot à qui l'on demanda « de dessiner les *Évangiles* à la manière d'Hergé » et qui signa ses *Albums de la Bonne nouvelle* (Casterman, 1948), sous le pseudonyme de Pilamm, fit injustement les frais de plusieurs revirements ecclésiastiques²⁰¹.

¹⁹⁹ Voir le site www.criabd.over-blog.com (consulté encore le 17 mars 2011).

²⁰⁰ Dominique MARICQ, *Le Journal de Tintin*, op. cit., p. 20.

²⁰¹ Roland FRAN CART, *La BD chrétienne*, op. cit., p. 59-61, 64, 86 et 89-90 ; Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et C^{ie}*, op. cit., p. 48-50.

Associé à René Vasut, un dirigeant de patro, qui se chargea de scénariser le message néotestamentaire, Pilamm obtint sans inconvénient, en 1947, l'*imprimatur* de l'archevêché de Lille pour les deux premiers albums (*Le mystère de la grotte*, *Alerte en Palestine*). *La trahison de Judas* et *Le triomphe de la croix* rencontrèrent un accueil tout aussi favorable, bénéficiant de l'*imprimatur*, respectivement en 1949 et en 1950. La même année, les ouvrages furent traduits en anglais et reçurent l'*imprimatur* et le *nihil obstat* de l'archevêque de Boston. Entre 1951 et 1953, Casterman porta au jour une deuxième édition, sous couverture souple, où l'auteur modifia quelques planches jugées trop fantaisistes par l'éditeur. Quatre ans plus tard, curieusement, l'abbé Chavanat déconseilla à Casterman, au nom de l'archevêché de Lille, de se lancer dans une troisième édition. Saisi par des plaintes émanant de Paris et de Lyon, l'archevêché préféra ne pas renouveler le fonds des albums. La Commission catéchétique belge retira alors l'*imprimatur* aux éditeurs (1957). Six mois plus tard, l'Espagne s'empara pourtant de la série sous couvert de l'autorisation de l'archevêque de Barcelone. Dépité, Pilamm abandonna sa carrière de dessinateur de BD chrétienne. Ironie du sort, en 1967, son scénariste, René Vasut, reçut la médaille du mérite de Paul VI pour son action menée auprès des enfants entre 1922 et 1966. Alors qu'elle n'en était plus à une contradiction près, l'Église autorisa à nouveau en 1975 la diffusion de l'*Évangile* par le médium de la bande dessinée. La réhabilitation de Pilamm n'eut cependant lieu qu'en 1979, grâce à un numéro spécial de la revue catéchétique *Lumen Vitæ*. Elle ne fut toutefois pleinement effective que six ans plus tard lorsque le CRIABD entreprit de le faire (re)connaître aux yeux du grand public en exhumant les films des planches originales, un an avant leur réimpression, en 1987, sous les presses de Brepols. Cette nouvelle édition fut cette fois encouragée par M^{gr} Rémy Van Cotte, auxiliaire de Malines-Bruxelles, en charge des médias qui encouragea leur diffusion sous prétexte tout d'abord de la « fidélité aux Évangiles » dont l'auteur n'avait cessé de témoigner, puis, en vertu de son talent qui permet « d'entrevoir une ambiance, une passion de vivre », contribuant « à sa manière » à la « Nouvelle Évangélisation »²⁰². Cet aval signifia la reprise d'activité de Pilamm et l'accouchement de deux ultimes albums. Est-ce le fait du hasard ou de la prudence si *Le secret des chercheurs d'or* (1988) et *L'étoile de Bartimée* (1997) furent alors scénarisés par le théologien Jean-Claude Bouvier ? De telles contradictions ne sont pas rares et reflètent autant de lectures divergentes des textes sacrés et de compréhensions antagonistes de ce qu'est la Tradition. Les réticences catéchétiques et la prudence épiscopale ont également affecté la diffusion de l'œuvre de Vandersteen. Elles constituèrent autant de griefs qui empêchèrent ses *Avonturen van Rudi* – 128 planches qui adaptaient l'*Ancien Testament* – de connaître un équivalent sous forme d'album relié. L'évangélisation par la littérature graphique continue de faire l'objet d'un double assentiment. Alors que l'Église paraît encourager les mises en images des *Évangiles*, le système même de l'*imprimatur* à laquelle les auteurs sont contraints en ce genre les encourage plutôt à se tourner vers une

²⁰² Cité par Roland FRANCART, « Pilamm, le petit prince de la BD chrétienne, a posé ses crayons le 25 août 2005 », <http://www.criabd.over-blog.com/article-13096498-6.html> (lundi 15 octobre 2007) ; *Coccinelle*, n° 16, 1987 (numéro spécial consacré à pilamm) ; Frank ANDRIAT et Arnaud DE LA CROIX, « BD et religion », *op. cit.*, p. 85.

illustration biographique des héros du christianisme. Celle-ci se nourrit de toute une littérature pieuse plus librement diffusée et elle échappe en partie à cette sanction ecclésiastique. Elle laisse du même coup un champ relativement libre à l'imagination ou à une sensibilité plus personnelle qui permet des éclairages subjectifs en marge des thématiques qui sont parfois développées par l'institution à partir des mêmes personnages²⁰³. Comme dans le cas de la transposition biblique, l'image conserve une fonction pédagogique, alliée à une fonction idéologique qui en fait « l'expression d'un courant ou d'un groupe religieux »²⁰⁴ mais elle risque moins de tomber sous le coup d'une « innovation hérétique ». Rien ne garantit, en revanche, qu'elle ne succombe malgré tout à des stéréotypes éculés. Enfin, si l'absence de sanction de l'*imprimatur* paraît favoriser l'exercice du créateur, elle suscite néanmoins la méfiance du lecteur ou du libraire, au point que les autorités religieuses se voient parfois, *in extremis*, appelées à la rescousse de séries aux ambitions tout à fait louables :

Les biographies de Jijé (Dupuis) sont souvent ignorées, on se méfie de la *Fresque biblique* des Éditions Lombard publiée sans *imprimatur* (mais le cardinal Danneels a signé une postface dans le dixième et dernier volume) (...) ²⁰⁵.

La critique catholique était en effet divisée face à la parution de la *Fresque biblique* de Jean Torton. Pour Gabriel Ringlet, les grands chapitres de la fresque témoignaient d'un intéressant montage cinématographique et avait le mérite de « fournir une information précise basée sur les découvertes archéologiques les plus récentes » avec « un souci de fidélité aux données actuelles de la science ». Les ouvrages constituaient à ses yeux une extraordinaire invite à la lecture de la Bible, tant pour les croyants que les non-croyants ou les agnostiques, qui permettaient aussi de reconnaître le caractère littéraire des livres sacrés : « la Bible est aussi, à sa manière, un roman-feuilleton où l'humour, le suspense, la foi et même l'érotisme ne sont pas autrement surpris de se voir embarqués sur la même arche... de Noé ! ». Pour Fabien Deleclos, ofm, les albums affichaient trop de complaisance pour les scènes de violence ou d'érotisme dont pâtissait la « dimension symbolique et spirituelle essentielles à la lecture de la Bible ». Il lut dans cette adaptation une « inspiration « fondamentaliste » », trouva les notes inégales et le « niveau scientifique datant d'il y a vingt ans ». Le jésuite Jean Radermakers déplorait à son tour la disparition de la profondeur spirituelle du texte, critiqua le mauvais goût des images, déplora la « pauvreté symbolique » de l'ensemble et déconseilla cet ouvrage aux enfants et son utilisation en catéchèse²⁰⁶ !

Derrière les maladresses et sur fond d'une légitimation déficitaire, se déroule toujours la même équation à partir du rôle ambigu de l'image et du statut d'une littérature de combat : « le monde de la BD n'apprécie pas la BD chrétienne et le monde religieux n'apprécie pas la BD »²⁰⁷.

²⁰³ Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et Cie*, op. cit., p. 51 et 84-86.

²⁰⁴ Bruno RENARD, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, op. cit., p. 46.

²⁰⁵ Roland FRANCAERT, *La BD chrétienne*, op. cit., p. 100.

²⁰⁶ Sur ces trois articles parus respectivement dans *La Wallonie* (4 juin 1986), *La Libre Belgique* (16 février 1988) et *Le Partage* (n° 78, avril 1988), voir la revue de presse de *Coccinelle*, n° 21, mars 1989, p. 7-8.

²⁰⁷ *Ibid.*

Foi chancelante ou foi conquérante ? Les ambiguïtés de la figure de l'artiste

La foi personnelle des auteurs, située entre une imprégnation culturelle diffuse et un engagement spirituel explicite, se trouve également aux prises avec cette interpénétration des réseaux et l'aval souvent nécessaire des autorités ecclésiastiques qui rendent difficile le partage entre conviction personnelle et stratégie. De façon quelque peu antagoniste, la bande dessinée catholique belge semble s'être dotée d'un maillage social fort et rigidement structuré, en déséquilibre à la fois avec la pratique d'un registre littéraire dévalué et avec les convictions religieuses profondes de ses acteurs.

Si l'ancrage catholique d'Hergé paraît univoque au début de sa carrière, son cheminement spirituel se résume à la fin de sa vie à l'optimisme de quelques principes prosaïques et à un syncrétisme en contradiction ouverte avec l'institution :

[Frédérique De Lys :]

– Croyez-vous en une religion ?

[Hergé :]

– Non, en aucune. Par contre, je crois en une sorte d'Intelligence Supérieure, qui fait que tout, dans l'univers (...) « fonctionne » et continue à fonctionner merveilleusement. (...) De quelle nature est cette intelligence ? Vous pouvez l'appeler Dieu, l'Être Supérieur ou le Tao et vous ne serez toujours pas plus avancé²⁰⁸ !

Ce cheminement individuel de détachement n'épouse pas forcément l'évolution de la production du dessinateur de manière constante et selon une chronologie parfaite et linéaire. Il paraît au contraire s'affirmer à proportion de la reconnaissance de son œuvre auprès du public et d'un « contact plus individualisé » avec le marché, via la production en album²⁰⁹. En 1949, Hergé effectuait toujours des retraites religieuses qui lui permettaient de renforcer ses valeurs. C'est à l'abbaye de Scourmont qu'il eut l'idée d'instituer « L'arbre de Noël », une fête de charité à destination des enfants les plus démunis, organisée avec le parrainage du journal *Tintin*²¹⁰. Dès 1951 pourtant, Hergé s'employa à gommer plusieurs référents chrétiens dont la présence se justifiait lors de la parution notamment de *Jo, Zette et Jocko* dans l'hebdomadaire catholique français *Cœurs vaillants*, mais qui convenaient moins à la version postérieure des albums Casterman accessibles à une audience laïque²¹¹. La stratégie individuelle de l'auteur prima nettement sur l'évolution de ses croyances personnelles. Cette prise d'indépendance pouvait clairement s'exprimer au sein de la production libre en album que le lectorat s'appropriait – hormis les bibliothèques paroissiales – par un biais essentiellement individuel et familial. Au sein de la revue, ce positionnement était contrecarré par les institutions catholiques qui souscrivaient les abonnements et faisaient pression sur la rédaction. Ces deux apports financiers différenciés entretenirent

²⁰⁸ Frédérique DE LYS, *Des hommes derrière des noms*, citée par Dominique Dominique MARICQ, *Hergé par lui-même*, Paris, Moulinsart, 2007, p. 51.

²⁰⁹ Théo HACHEZ & al., « Bande dessinée et identité culturelle en Belgique francophone », *op. cit.*, p. 175a-b.

²¹⁰ Dominique MARICQ, *Le Journal de Tintin*, *op. cit.*, p. 30.

²¹¹ Voir les modifications apportées entre la première parution en épisode du *Stratonef H22* (1937) et l'édition en album (Casterman, 1951) où le Père missionnaire Francœur se mue en ethnologue, le professeur Nielsen (Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et Cie*, *op. cit.*, p. 32).

une tension renforcée par des discours contradictoires dont Hergé désirait visiblement réduire l'écart, à partir du périodique *Tintin*. L'auteur tenta en effet de fondre, via le canal du journal, les deux pans d'une œuvre qui auraient pu rester complémentaires, pour ne laisser émerger qu'une stratégie unique destinée à capturer le lectorat le plus large possible. Hergé s'évertua, en son nom propre, à ramener la dimension religieuse du journal à la seule promotion des valeurs morales tandis que la rédaction s'évertuait, *a contrario*, à consolider l'orthodoxie de ses séries et de sa démarche éditoriale, quitte à infléchir les propos du dessinateur en maintenant une ambiguïté qui parut entendue entre tous les protagonistes du périodique. Franquin connut une évolution spirituelle semblable, bien que beaucoup plus tranchée, qui l'amena à dissocier également sa production en albums de ses créations hebdomadaires dans *Spirou*. Peu à peu, il prit en effet ses distances avec une ligne rédactionnelle qu'il jugeait trop envahissante et n'hésita pas à manifester une opposition ferme à son directeur de publication. Élevé dans le catholicisme, membre un temps de la Croisade eucharistique, le dessinateur a abandonné progressivement ses convictions religieuses pour basculer dans l'anticléricalisme et l'athéisme, sans pourtant rompre complètement avec l'Église²¹². Dans un premier temps, il se soumit aux exigences du très catholique Charles Dupuis et n'hésita pas à introduire dans l'épisode de *Spirou chez les pygmées* une double page célébrant le Noël chrétien (décembre 1949). Lors de la parution en album – *Quatre aventures de Spirou et Fantasio* –, un an plus tard, le dessinateur obtint que ces planches soient retranchées²¹³. D'autres aventures de Spirou, d'inspiration chrétienne, seront quant à elles purement et simplement évincées de la production en albums. Franquin refusa ensuite de soumettre ses dessins aux pantomimes de Pâques et de Noël, réservant aux numéros spéciaux de *Spirou* une célébration tout à fait sécularisée des fêtes chrétiennes²¹⁴. Cet iconoclasme culminera au travers du cynisme décapant des *Idées noires* où la croyance en la Providence divine subira un désaveu complet. Le contexte de cette prise de position n'a rien d'anecdotique dans la mesure où cette production s'oriente vers le marché français issu de la contre-culture soixante-huitarde – le périodique *Fluide glacial*, pour la parution originale – avant sa reprise en album chez le même éditeur. L'ouvrage, dont la couverture représente l'artiste broyant du noir, dans la filiation d'une tradition picturale figurant le peintre broyant ses couleurs, se veut emblématique d'une métaréflexion qui salue l'émancipation progressive dont a bénéficié la figure auctoriale en bande dessinée au cours des décennies 1960-1980. Dans le parcours de Franquin, cette couverture s'impose comme un manifeste et le terme symbolique d'une carrière qui s'émancipa progressivement d'un conformisme ou d'un silence idéologique, de l'anonymat lié à la production industrielle des séries et du carcan d'un lectorat juvénile. À une échelle plus large, cette autoreprésentation peut se lire également comme l'aboutissement institutionnel d'autres tentatives de légitimation de la voix de l'artiste et de son indépendance, déjà amorcées par les autoportraits d'Hergé, éclatés à travers son œuvre.

²¹² André FRANQUIN et Numa SADOUL, *Et Franquin créa Lagaffe*, op. cit., p. 37-38.

²¹³ Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et Cie*, op. cit., p. 41, 35 et 162.

²¹⁴ Yvan DELPORTE, *Les Noël de Franquin*, Marsu productions, 2006, p. 10-20.

À ces stratégies s'opposent catégoriquement la voix des rares illustrateurs nourris au sein de l'Église. L'œuvre du Père Defoux se situe logiquement aux antipodes de ces deux trajectoires. Jeune jésuite, il publia en 1953 dans *Spirou* le récit de vie d'un saint de son ordre, François-Xavier. L'auteur ne signa pas l'hommage dessiné qui parut dans l'anonymat le plus complet. Le père Francart n'a exhumé que récemment ces planches avant d'en proposer la réédition en album aux Éditions Coccinelle et de restituer publiquement l'identité de leur créateur. Autant la démarcation de l'idéologie catholique parut une démarche indispensable à l'émancipation d'une identité artistique légitime, autant les productions étroitement encadrées par l'Église ou par un appareil éditorial confessionnel s'efforcent-elles d'atténuer l'affirmation individuelle du créateur. L'anonymat du P. Defoux manifeste l'intégration d'un ethos d'humilité et le communautarisme d'un apostolat, un abandon à Dieu qui se révèle synonyme d'obédience vis-à-vis de l'institution. Ce choix rend intelligible une abnégation liée au sacerdoce au lieu de transférer le prestige du sacerdoce à la mission du créateur. Entre ces positions se situe une série d'irisations au gré desquelles l'identité de l'auteur de bande dessinée religieuse se veut fluctuante. L'anonymat peut également résulter de l'usage d'un pseudonyme peu déchiffrable, auquel peuvent recourir des auteurs reconnus ailleurs pour leur production classique. Ce dédoublement de l'identité d'auteurs légitimés en fonction de sphères de production différentes tendrait à prouver la difficile cohabitation de styles et de registres divers dans une même œuvre, en d'autres termes, le voisinage de productions reconnues, originales et personnelles avec des œuvres de commande, voire des productions alimentaires. Le passage du pôle confessionnel au pôle profane, et inversement, révélerait dans ce cas une légitimité non capitalisable. Une même identité de plume peut encore être court-circuitée par le parallélisme des circuits commerciaux de diffusion qui oppose la bande classique et la bande religieuse. Dans ce cas, le transfert de capital symbolique n'opère que dans un seul sens. Le lecteur chrétien de la vie de Gandhi, publiée par le Brésilien Léo, aux éditions Bayard (collection « Astrapi-Témoins », 1993) pourra être attiré – à condition encore de reconnaître le trait de l'auteur – par un ouvrage dont il attendra des qualités ou un plaisir sensiblement identiques à ceux trouvés dans la lecture du cycle profane qui a rendu l'auteur célèbre – *Les mondes d'Aldebaran* (Dargaud). Il existe beaucoup moins de chance pour que le lecteur de BD *fantasy* ou de science-fiction se tourne avec inspiration vers le titre *Gandhi. Le pèlerin de la paix*. Non seulement, il prendra difficilement connaissance de l'existence de l'album mais l'ouvrage concentre encore plusieurs griefs constamment reprochés à l'édition religieuse en BD qui ne lui permettra pas de reconnaître le style de son auteur : un didactisme affirmé à outrance, un réalisme documentaire, un ton lénifiant ou une explicitation verbale des leçons de morale recouvrent la promotion des valeurs d'humilité, de dénuement, de pardon, de non-violence et la célébration du message moral de l'*Évangile*. L'ambiguïté que l'Église entretient avec une production non confessionnelle et humaniste s'explique à nouveau clairement ici bien qu'elle se trouve sapée par le manque de valeur intrinsèque au livre. L'album se clôt sur un message œcuménique qui justifie l'« adoption » chrétienne d'un représentant humaniste de foi dissidente, et qui légitime sa présence parmi les autres figures illustrées dans la même collection – Jésus, Pierre et les premiers chrétiens, Marie, saint François d'Assise,

l'abbé Pierre, Mère Teresa, saint Paul, Charles de Foucauld et Martin Luther King. Humanisme et syncrétisme constituent le vernis d'un projet éditorial ponctuel dont les valeurs idéologiques sont constamment lisibles en filigrane.

Je crois que nous pouvons tous être des messagers de Dieu, mais je n'ai eu aucune révélation particulière de Dieu. Ma croyance est qu'il se révèle à tout être humain, mais nous fermons nos oreilles à la petite voix intérieure... Je prétends n'être qu'un humble ouvrier, un humble serviteur de l'Inde et de l'Humanité²¹⁵.

Entre Franquin et le P. Defoux, la trajectoire de Joseph Gillain fait office de charnière, bien que la posture de l'auteur n'apparaisse pas systématiquement avec une clarté évidente. Parangon des dessinateurs qui ont mis leur œuvre au service de la foi, Jijé aurait rejoint au paradis, selon certains critiques catholiques, et en vertu de son talent à éveiller les vocations, les figures hagiographiques qu'il a immortalisées²¹⁶. S'il s'agit là d'un indice positif de reconnaissance, il paraît cependant que l'auteur de *Don Bosco*, de *Blanc Casque*, de *Charles de Foucauld* ou de *Baden-Powell* a ressenti quelques tiraillements entre sa foi personnelle, la légitimité obtenue auprès de l'Église et la diffusion de ses bandes dessinées vers un plus grand public. Les personnages chrétiens mis en scène par Jijé restent marginaux face aux héros qui peuplent les séries classiques qu'a livrées l'auteur : *Jerry Spring*, *Valhardi*, *Tanguy et Laverdure*, *Barbe rouge*... Dans une interview accordée aux *Cahiers de la bande dessinée*, Jijé relativisa son investissement personnel dans les biographies religieuses qui auraient découlé – on l'a vu à propos de *Don Bosco* – d'une commande expresse de la maison Dupuis. L'auteur préféra à cette occasion insister sur les efforts personnels déployés dans ce travail afin d'accroître la légitimité de sa fonction. C'est sur le genre de la biographie, et non sur sa coloration idéologique, qu'il a préféré mettre l'accent, cherchant en cette voie une accroche à la littérature ou à l'enquête historique – toute relative quant à la véracité des faits retenus ou inventés. La pratique générique cristallise donc les tensions qui se jouent entre la légitimation et la soumission idéologique de l'auteur. Selon un exercice autoréflexif, l'agent témoigne de son attachement aux nouvelles valeurs du champ. Il rend compte de la valeur ajoutée à la bande dessinée par l'orientation personnelle qu'il donne à son métier et dénonce, à rebours, les sabotages éditoriaux :

Ça ne me souriait guère parce que d'abord on n'avait jamais fait ce genre de biographie et que pour moi une biographie religieuse était fatalement entachée de bigoterie. Les Dupuis étaient des fans de Don Bosco. Comme dans les grandes familles, il était en quelque sorte le paratonnerre. « Si Dieu nous protège, nous publierons Don Bosco ». (...) c'était une démarche qui voulait prouver qu'avec la bande dessinée on pouvait faire des choses sérieuses. Je pense que l'on peut faire des choses extraordinaires. Je prends pour exemple l'Histoire de France en bande dessinée qui est mal réalisée mais qui montre bien les possibilités de la BD. Pour ma part j'avais pensé très longtemps faire une chose comme ça. C'est dommage de gaspiller des sujets. Prenez l'Oncle Paul. S'il était bien fait ce serait une mine extraordinaire de connaissance.

²¹⁵ LÉO et Benoît MARCHON, *Gandhi. Le pèlerin de la paix*, Bayard-Éditions du Centurion-Astrapi, 1995, p. 45.

²¹⁶ Roland FRANCCART, *La BD chrétienne, op. cit.*, p. 11.

J'ai toujours dit à Dupuis que l'Oncle Paul devait être l'épine dorsale du journal. Mais c'est fait d'une manière abominable, dès qu'un jeune dessinateur débarquait on lui mettait un Oncle Paul dans les pattes pour voir ce qu'il savait faire. C'est terrible de manquer de flair à ce point. Les biographies étaient un type d'histoire où je n'étais pas gêné de faire de la bande dessinée²¹⁷.

La permanence des thématiques chrétiennes dans l'œuvre de Jijé, sa sensibilité au renouvellement de l'ecclésiologie, sa méfiance vis-à-vis du merveilleux et la profondeur de son argumentation, en faveur notamment du renouvellement de l'œuvre missionnaire à partir des années 1950, empêche de conclure à l'effritement des convictions personnelles de l'auteur au profit de stratégies purement littéraires. Les confessions de son disciple – Franquin – ont corroboré cette image d'un « croyant profond » qui s'est aussi matérialisée dans une série d'œuvres sculpturales ou picturales sur des supports variés : un calvaire en béton (1931), des statuettes de saints (1939), une tête du Christ en bois (1942), les fresques de l'église de Corbion (1932), etc. À la fin de sa vie, l'auteur a continué à se déclarer « chrétien de formation profonde », et satisfait d'avoir suscité les vocations²¹⁸. Son investissement littéraire et religieux a tenté de laisser le portrait d'« un artiste chrétien idéal et idéaliste »²¹⁹, l'un des rares qui aurait triomphé des exigences externes à son art en réussissant à allier les exigences de la foi aux nécessités narratives du récit d'action²²⁰. Le déséquilibre entre l'autoportrait de l'auteur et sa pratique est néanmoins palpable. L'usage d'un type de biographie qui apparaît à l'époque beaucoup plus légitime aux yeux de l'Église que des institutions de la vie littéraire étaye le scepticisme de Franquin et des agents qui entendaient détacher leur production de toute emprise morale inconciliable avec une expression artistique libérée. La reconnaissance de l'artiste apparaît derechef en contrepoint exact de son implication idéologique ou de son militantisme :

Bon, moi [Franquin], je ne le disais pas car je ne voulais pas être désagréable, mais je ne comprenais pas cette façon de faire de la bande dessinée, ce qui était finalement assez superficiel de ma part. Je regrettais qu'un dessinateur de cette envergure [Jijé] perdît son temps à des biographies, de saints ou d'autres types, mais toujours avec une intention « de porter la bonne parole ». Car, en fait, à cette époque-là, il y avait une base moralisatrice à tout récit historique²²¹.

Conclusion

Confronté à la bande dessinée, le catholicisme conforte l'équation selon laquelle, plus l'idéologie s'affirme ou plus la proximité du créateur avec l'institution et ses textes de référence s'avère importante, plus son individualité ou sa liberté d'artiste et la reconnaissance de son art s'estompent. Pareille conclusion a été énoncée il y a peu

²¹⁷ Henri FILIPPINI, « Entretien avec Gillain », dans *Cahiers de la bande dessinée*, n° 39, 1979, p. 9.

²¹⁸ Voir Thierry MARTENS, « Introduction », dans *Tout Jijé 1958-1959*, Dupuis, 1994, p. 4 ; Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et Cie*, *op. cit.*, p. 33-34.

²¹⁹ Christophe CANON, « Religion et bande dessinée », *op. cit.*, p. 7 et 12 ; Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et Cie*, *op. cit.*, p. 161, 69 et 86-88.

²²⁰ Philippe DELISLE, *Spirou, Tintin et Cie*, *op. cit.*, p. 132.

²²¹ André FRANQUIN et Numa SADOUL, *Et Franquin créa Lagaffe*, *op. cit.*, p. 37.

pour évaluer l'investissement personnel et la liberté de parole des auteurs qui, sous la houlette de Bayard et de Médiaspaul, ont repris la traduction de la *Bible* :

D'une manière symptomatique, les écrivains qui se sont le plus investis dans la *Bible, nouvelle traduction* (dite la *Bible des écrivains*) (...) sont ceux dont l'œuvre paraît la plus éloignée de la culture biblique. Ce détachement les a autorisés à s'adonner à l'imagination poétique. En revanche, les auteurs dont les écrits sont les plus marqués par la *Bible* se sont tenus à une distance prudente de l'exercice de réécriture, comme paralysés par les canons langagiers et stylistiques. Le détachement institutionnel consenti, il devient possible pour les écrivains de se jouer des mots, des images et des mythes que recèlent les *Évangiles* et d'y puiser les matériaux de romans qui s'inspirent explicitement des référents catholiques sans pour autant chercher à les défendre²²².

La bande religieuse enferme une réalité strictement propagandiste qui empêche, contrairement à l'imprégnation biblique diffuse dans la littérature, de constituer le littéraire en un « lieu de la liberté »²²³. La présence des « exigences institutionnelles », des « dogmes », des « directives », des « discriminations liées à la nécessité des groupes socioreligieux de se constituer une identité » se trouve fortement ancrée dans la bande et renforce la puissance performative du médium. Lorsqu'elle se met « à bavarder en didactisme, à informer, à palabrer en pédagogue », la *bédé* se cantonne en des « missions acculturantes et récupératrices » et révèle « le même genre de confusion qu'entre les propagandes politiques et les publicités » : « unité rhétorique, unité d'action sur le socius »²²⁴. En restant prisonnière des instances catholiques, la bande dessinée déroge au véritable enjeu de l'art moderne qui réside dans « le dépassement de la représentation » – soit « l'aptitude à souligner structurellement ces opérations et paramètres que le régime représentatif, avec sa primauté du message à communiquer, occulte en partie ou totalement »²²⁵. La méprise des milieux catholiques devant le statut professionnel du créateur, devant le statut social et culturel de sa production, devant la matérialité du livre et les canaux de sa diffusion remet également fondamentalement en cause l'appréciation du récepteur en termes de marché et sa définition quantitative qui permettrait de répandre l'idéologie en vendant plus. D'un point de vue interne, cette méprise laisse transparaître la permanence des effets de domination et interroge le rapport intrinsèque de l'institution à la transposition d'un corpus doctrinal et aux modes d'expression de la foi, qui ne peuvent jamais se substituer aux *Évangiles*. Le catholicisme a toujours autorisé une « écriture bourgeonnante ». Cette démarche amplificatrice qui s'est étendue depuis l'*Ancien* et le *Nouveau Testament*, à travers la patrologie et les développements de la mystique, a octroyé une reconnaissance et une valeur sacrée à un ensemble de textes produits, parfois marginaux, et par rapport auxquels s'est largement définie la Tradition

²²² Voir Frédéric GUGELOT, Fabrice PREYAT et Cécile VANDERPELEN-DIAGRE, « Modes de vie, représentations et constructions de l'écrivain catholique », *op. cit.*, p. 13 et Pierre LASSAVE, « Les écrivains de la *Bible. Nouvelle traduction* », *ibid.*, p. 173-181.

²²³ Pierre-Marie BEAUDE, « La Bible en post-modernité. L'exemple de la littérature », dans *Lumen Vitae*, t. 60, 2005, n° 2, p. 226.

²²⁴ Alain REY, *Les spectres*, *op. cit.*, p. 42.

²²⁵ Jan BAETENS, *Formes et politique de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 109-110.

consacrée par l'institution. L'Église contemporaine ne désavoue pas cette nécessité d'ouverture. La réappropriation des bandes dessinées à « valeurs humaines » fait lointainement songer à l'extraordinaire capacité d'assimilation que la patrologie a témoignée dans sa réappropriation d'œuvres profanes antérieures au profit de l'Église. La question cruciale qui se pose concerne plutôt les cadres possibles réservés à l'expression de la croyance dans une Église qui a toujours usé de façon disproportionnée des grands registres de l'*argumentation*, de la *polémique* ou de la *séduction*. Par sa bimédialité, la bande dessinée rompt avec les modalités d'expression originelles du canon. Son versant catholique, bien qu'il soit fortement imprégné d'un discours argumentatif, se range – en grande partie par l'usage de l'image, mais pas seulement – aux côtés des œuvres fictionnelles qui se veulent les plus séduisantes, et donc les plus diffusées, mais aussi les plus ambiguës. La légitimité fragile dont bénéficie la bande dessinée religieuse ou la bande dessinée classique au sein des réseaux religieux a le mérite d'interroger, sous un angle original, la volonté de l'Église à concéder une place de choix à la fiction et à ses vertus cognitives dans l'expansion du dogme et de la morale chrétienne. La « BD » fait ainsi ressortir le malaise de l'institution dans la formation d'une littérature apologétique qui, depuis les Lumières au moins, s'échine à faire dialoguer conte, romans, nouvelles d'une part, avec des ouvrages dogmatiques, d'autre part, qui entretiennent un rapport étroit avec l'écriture fictionnelle de la *Bible*. Le risque non maîtrisé qui affecte cette production recouvre une réception variable qui, sans réellement dissocier croyance esthétique et croyance religieuse, ne peut les assimiler tout à fait alors que la fiction reste très largement assimilée au mensonge. « Transférée dans le domaine de la croyance », l'adhésion à la littérature, qui vise avant tout à « donner une langue à l'imaginaire », entraîne le récit – le récit graphique y compris – à excéder les intensions apologétiques investies par ses auteurs. Plus vraisemblable que les fictions religieuses, le roman mime « la vraisemblance factuelle de l'Histoire » et se voudrait lui-même « allégorie de la croyance »²²⁶. La méfiance du catholicisme qui s'est estompée vis-à-vis de la littérature paraît ne pouvoir se résorber devant l'alliance du textuel et de l'iconique mis en exergue par la littérature graphique. À la confusion symboliquement négative de l'audience et des créateurs de bandes dessinées s'ajoute une volonté de ne pas élever la BD au rang d'une littérature et à une forme d'expression pleinement légitimée ; ce qui reviendrait à délier un médium dangereusement perçu comme ayant, sur le plan qualitatif, plus facilement et plus rapidement accès à la sensibilité du lecteur, et, sur le plan quantitatif, ayant accès à un lectorat foncièrement pluriel, celui des *masses*. Il serait toutefois vain d'essayer de dissocier cet aspect d'une vision conservatrice et élitiste qui n'émet pas d'exigences semblables ou de réserves aussi profondes devant la pratique d'autres genres « sensuels », comme la musique et l'opéra religieux. La transposition de la littérature dévote fluctue selon les interprétations d'une anthropologie chrétienne, tributaires des contextes politiques et doctrinaux. Les jugements de l'Église ne peuvent souvent s'empêcher de s'empêtrer dans une vision rétrograde entretenue par les frontières mouvantes de l'orthodoxie, le durcissement d'une ligne de conduite ou le nécessaire

²²⁶ Voir la contribution de Jean GOLDZINK au volume Jacques WAGNER (éd.), *Roman et religion en France (1713-1866)*, Paris, Champion, 2002.

relâchement d'une évangélisation universaliste. À plusieurs égards, cette évangélisation est condamnée au renouveau perpétuel, à la recherche permanente d'une langue de communion où l'esthétique a pris la place de l'invention oratoire des siècles passés. L'entretien d'une illégitimité surannée – qui fait sourire les tenants d'une bande « indépendante » – continue de creuser l'écart avec une littérature catholique instituée. La difficile transition d'une littérature propagandiste, de témoignage, vers une littérature fictionnelle ou esthétisante conforte l'impossibilité de définir une esthétique catholique spontanée et révèle l'inefficacité de stratégies éditoriales censées faire communier le public dans le langage de l'Église. Une sensibilité extrêmement relative devant la matérialité du médium et la reconnaissance de l'identité des auteurs questionne encore la visibilité et la légitimité d'une littérature surveillée par une institution qui cherche en vain un porte-bannière des valeurs intellectuelles et religieuses : « ces lignes directrices dénoncent l'opposition ou l'enrichissement mutuel existant entre laïcs et clercs et posent la question de leur autonomie respective face à une Église source de certification catholique mais méfiante sur les dangers de l'imagination et de l'esprit critique »²²⁷. La situation paradoxale de la bande dessinée chrétienne rend compte elle aussi de la double logique qui sous-tend une écriture catholique amplificatrice mais perpétuellement préoccupée par la défense de ses origines et la réappropriation de ses racines. Elle fait ressortir le hiatus qui existe entre logique religieuse et logique artistique, sanction doctrinale et bon goût. Elle réactive en quelque sorte l'opposition du *docere* et du *movere*, s'interroge sur la manière de plaire en prouvant. Dans une société largement sécularisée, en prise depuis les années 1970 avec une crise des idéologies, la bande dessinée catholique est restée figée dans une littérature de propagande lors qu'elle aurait eu tout intérêt à se poser en littérature d'engagement. Encore l'engagement ne serait-il nullement le gage d'une littérature graphique considérée comme une fin en soi, mais du moins l'élément fédérateur d'auteurs aptes – et laissés libres – à mener une réflexion sur les rapports de la bande dessinée au politique et sur les moyens spécifiques dont ils disposent pour y inscrire le politique²²⁸.

²²⁷ Voir Frédéric GUGELOT, Fabrice PREYAT et Cécile VANDERPELEN-DIAGRE, « Modes de vie, représentations et constructions de l'écrivain catholique », *op. cit.*, p. 14.

²²⁸ Sur ces questions, nous renvoyons à l'ouvrage de Benoît DENIS, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.

Les catholiques et le cinéma au Québec entre 1930 et 1960

Gwenn SCHEPPLER, avec la collaboration de Sacha LEBEL

Fig. 1. Rigaud, Québec, 1948 : le frère Dollard Charbonneau, csv (en arrière), responsable de la cinémathèque du Conseil du Film de Rigaud, montre à trois pères enseignants, les frères M. Brouillette, J. Edmond et J. E. Robillard, de la confrérie de Saint Viateur, comment utiliser un projecteur 16 mm. Scott, E., juillet 1948, Office National du Film du Canada.

Les catholiques – les clercs comme les laïcs – se sont intéressés de près au cinéma en France et en Belgique, que ce soit pour tenter d'utiliser ce médium comme outil de propagande, ou bien parce qu'ils y voyaient, à travers certains films, l'essence d'une foi potentiellement renouvelée grâce à la modernité. Au Québec, cependant, les relations avec le 7^e art furent peut-être plus tumultueuses qu'ailleurs, notamment en raison d'un contexte géopolitique nord-américain bien différent de ce que l'on trouvait en Europe. L'Église canadienne dominait certes le Québec sur le plan social. Mais passées les limites de la province, dans le reste du Canada et aux États-Unis, son influence était limitée sur le plan social, et mineure sur les plans politique et culturel. L'énorme succès du cinéma dans les villes du Québec¹, l'impossibilité de le combattre efficacement aux niveaux provincial et fédéral rappelèrent promptement à l'Église canadienne sa fragilité. Peut-être perçut-elle plus vite qu'ailleurs que des forces nouvelles (économiques et culturelles) avaient émergé et que sa marge de manœuvre pour les combattre ou les assimiler était très restreinte. Il lui fut par exemple impossible d'interdire les projections le dimanche, tandis que les populations urbaines, supposément soumises à son autorité, restaient sourdes à ses mises en garde.

De ce fait, au début du xx^e siècle, les mouvements d'action catholique du Québec (principalement l'Action Catholique de Jeunesse Canadienne française) se méfiaient du cinéma, considéré comme nocif aux bonnes mœurs, à la religion et, plus grave encore, à l'esprit national du Canada français. Les prêtres-cinéastes, qui apparaissent au milieu des années 1920, adhèrent eux aussi globalement à cette conception, et c'est justement à cause d'elle qu'ils développent leur pratique cinématographique : faire du « bon cinéma » et le diffuser selon leurs propres modalités pour contrer les influences pernicieuses. Il fallut attendre l'essor, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, d'une nouvelle génération d'Action Catholique, les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes (JEC) pour observer des attitudes plus nuancées, voire enthousiastes, par rapport au cinéma, relayant ainsi les directives de l'Office Catholique International du Cinéma (OCIC).

Le cinéma est donc d'abord apparu à l'Église canadienne comme une menace grave, comme le véhicule d'une assimilation linguistique, culturelle et religieuse rapide et brutale. À moins qu'il n'ait été plutôt le symbole trop visible et trop audible de son affaiblissement. Même après le choc initial, qui résonna jusqu'aux années 1930, l'attitude des catholiques québécois vis-à-vis du cinéma fut très partagée jusqu'aux années 1960. On tenta par tous les moyens de le soumettre, de le mettre au service de la société. Cela se traduisit, sur le terrain, par la mise en place d'un grand nombre de stratégies locales d'appropriation, de multiples expériences de médiation du cinéma par la religion, comme si, décidément, l'on ne pouvait baisser les bras face à lui. Mais ce qui est remarquable, c'est qu'il existe des constantes entre tous ces cas. La première, c'est de faire du cinéma une œuvre utile à la société et à la

¹ On trouve ainsi à Montréal, au début de l'année 1907, deux des premiers et plus grands palaces dédiés spécifiquement à la projection cinématographique : le « Nationscope » et le « Ouimetoscope », qui proposent plus de mille places assises chacun. Voir à ce sujet le site « Le cinéma au Québec au temps du muet » (http://www.cinemamuetquebec.ca/content/theme_cap/59?lang=fr) ou Marcel JEAN et Michel COULOMBE, *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 2006 (réédition augmentée), p. 560-561.

chrétienté. La seconde est la volonté de transmettre le cinéma par la parole, de mettre un intermédiaire entre le film et le public.

Nous proposons ici un retour historique sur les formes d'adaptation du médium cinématographique déployées par les milieux catholiques du Québec entre 1930 et 1960. Nous voulons en particulier nous focaliser sur la description de ces formes ainsi que sur les structures qui les mirent en place et les objectifs qu'elles poursuivaient ainsi. Nous présenterons trois grandes formalisations des relations entre le monde catholique et le cinéma au Québec : les réalisations des prêtres-cinéastes ; celles de l'Action Catholique et de l'Office Catholique International du Cinéma et enfin l'œuvre des Jeunesses Étudiantes Chrétiennes et de la Commission Étudiante du Cinéma.

Les prêtres-cinéastes et le Service de Ciné-Photographie

Les prêtres-cinéastes ne sont pas un organisme à proprement parler, mais on peut dire que leur approche a institué des formes originales de diffusion du cinéma qui ont ensuite marqué l'histoire du cinéma au Québec. Ils ne se sont jamais groupés au sein d'une confrérie ou d'un office, et leur mouvement est né des initiatives diverses et personnelles de certains membres du clergé québécois. Leurs pratiques différaient beaucoup les unes des autres. Tandis que certains prêtres-cinéastes réalisaient eux-mêmes leurs films et les projetaient ensuite en prononçant un commentaire en direct (Albert Tessier, de Trois-Rivières), d'autres réalisaient des films mais ne les projetaient pas forcément eux-mêmes (le frère Adrien). De nombreux prêtres projetaient des films « à la manière » des prêtres-cinéastes, c'est-à-dire en les commentant en direct, mais sans en avoir jamais réalisé eux-mêmes. Ce dernier cas est de loin le plus répandu, étant donné qu'en région rurale, la plupart des prêtres et des curés avaient équipé la salle paroissiale ou le sous-sol de l'église d'un projecteur, et parfois d'un système de haut-parleurs. Parmi les prêtres qui réalisaient des films on trouve donc Albert Tessier et le révérend-frère Adrien, mais aussi le révérend Louis-Roger Lafleur, le révérend Philippe Cyr, l'abbé Maurice Proulx ou encore le prêtre Jean-Marie Poitevin.

Quels principes encadrent leur démarche ?

Malgré les disparités, la première motivation des prêtres-cinéastes est de contrer l'influence du cinéma commercial qui présente des tares constitutives : il est étranger aux modèles et aux valeurs canadiennes françaises (la plupart des films viennent des États-Unis et dans une moindre mesure de France) ; il est fictionnel et présente au spectateur des univers oniriques qui l'affaiblissent et lui font perdre le contact avec la réalité. Les premières expériences que mettent en place les prêtres-cinéastes au milieu des années 1930 montrent clairement cette volonté de combattre le « mauvais » cinéma par le « bon ». Ce dernier a plusieurs fonctions : d'une part le respect de la morale et de la culture canadienne française catholique, d'autre part « l'utilité sociale », soit la participation à l'amélioration des conditions matérielles et spirituelles de la population (notamment, donc, grâce au cinéma éducatif et au documentaire)².

² Fonds du Service de Ciné-Photographie de la province de Québec, BANQ, Québec.

Mais il existe d'autres motivations tout aussi importantes. La nouveauté du médium cinématographique, sa modernité, en font un outil fascinant³. Maurice Proulx, l'un des principaux prêtres-cinéastes du Québec, qui est aussi agronome, expliquera qu'il découvrit dès 1934 l'énorme potentiel du film 16 mm accompagné d'une conférence dans une université américaine où il faisait son doctorat. Il prend alors conscience de l'efficacité de la formule auprès d'un large public ; elle rend explicites des enseignements abstraits ou complexes. Le cinéma 16 mm est à ses yeux l'avenir de l'enseignement parce qu'il est particulièrement capable de le faire progresser rapidement. De la sorte, ce médium est aussi l'avenir de la propagande. En tant que moyen de communication, il est le meilleur support de la progression des idéaux chrétiens, comme le rappelle l'encyclique papale *Vigilanti Cura* en 1936 :



Fig. 2. L'abbé Proulx (1902-1988) avec sa caméra
(source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Maurice_Proulx.jpg).

³ *Vigilanti Cura* : 29 juin 1936, extrait (II) : « Par contre, lorsque le cinéma se met au service de l'idéal, combien salutaire n'est pas son influence ! Il délasse et divertit ; il encourage et stimule au bien ; il donne les meilleurs conseils ; il fait connaître les gloires et les actions de toutes les nations ; il propose la vérité et la vertu sous un jour attrayant ; il fait naître et favorise dans les diverses classes de la société, dans les divers pays et les races diverses, le désir d'une meilleure connaissance mutuelle ; il soutient la cause de la justice ; il entraîne tous et chacun à la vertu ; enfin, il collabore de tout son pouvoir à l'élaboration d'un nouveau et meilleur statut de l'humanité. Le caractère collectif du cinéma achève de donner toute leur gravité à ces réflexions. Le film, en effet, ne vise pas l'individu, il vise la communauté et cela à travers des circonstances de temps, de choses et de lieux singulièrement favorables pour enflammer les âmes aussi bien pour le mal que pour le bien. Et ne savons-nous pas encore assez par expérience dans quel sens déplorable peut être entraîné cet enthousiasme collectif ? ».

grâce à sa modernité, le cinéma peut être un adjuvant au catholicisme, l'aider à inscrire l'Église dans le monde moderne⁴.

Une dernière motivation des prêtres-cinéastes, qui projettent eux-mêmes les films, ou les font projeter par d'autres prêtres, c'est la volonté de contrôler d'une manière personnalisée à la fois le « sens perçu » et l'auditoire. La projection escortée d'une conférence, ou d'un sermon (à l'instar de ce que faisait M^{gr} Albert Tessier, l'autre grande figure des prêtres-cinéastes québécois) permet de faire du prêtre l'intermédiaire entre le film et le spectateur, entre l'écran et le public et de la sorte d'imposer son autorité face au cinéma.

Quels organismes encadrent cette activité ?

Les prêtres-cinéastes n'ont jamais constitué un organisme en tant que tel, mais plutôt un ensemble de démarches et d'initiatives personnelles, appuyées par diverses organisations religieuses qui payaient le matériel et les copies (Maurice Proulx a vu sa première caméra Kodak payée par l'École supérieure d'agriculture de la Pocatière, tandis que sa pellicule lui était payée par le ministère de la Colonisation du Québec lorsqu'il filmait les progrès de la mission en Abitibi). Seul le Service de Ciné-Photographie, entre 1941 et 1960, a coordonné les efforts de quelques-uns d'entre eux (notamment Maurice Proulx, le révérend-frère Adrien, le révérend Louis-Roger Lafleur, l'abbé Tessier et l'abbé Philippe Cyr) pour quelques films ou pour l'ensemble de leur production. En fait, soit les prêtres proposaient un projet de film déjà soutenu par un ministère, soit le Service faisait appel à eux pour un sujet commandé par un ministère. Maurice Proulx, leur principal collaborateur, a ainsi réalisé le film *Tabac jaune du Québec* (1951) à la demande expresse du Premier ministre Maurice Duplessis, et le Service de Ciné-Photographie a subventionné le projet de film *Béatification de Mère d'Youville* soumis par Proulx et l'évêché de Montréal directement à Maurice Duplessis⁵.

En revanche, ces prêtres-cinéastes ont institué une culture du cinéma bien particulière au Québec. La grande quantité de films qu'ils ont produits et que détenait le Service de Ciné-Photographie du Québec et d'autres cinémathèques au Canada et aux États-Unis, mais aussi l'important réseau paroissial de projection de films organisé partout à travers le pays, ont banalisé leur conception de la diffusion du cinéma, à savoir l'accompagnement de la projection par la parole.

Quelles formes de projection ?

Les prêtres-cinéastes ont ainsi développé plusieurs formes de cinéma et de diffusion. Elles se traduisaient toutes par un fort contrôle de l'assistance et du sens perçu, grâce à l'encadrement sévère de la discussion : le « ciné-prêche », lorsque le commentaire sur le film s'apparente à un prêche d'église, le film étant projeté dans un sous-sol d'église, une salle paroissiale ou encore en plein air (ce que faisait souvent Albert Tessier) ; la conférence éducative dans les salles d'école, où le film est utilisé pour illustrer une leçon pour des étudiants ; la conférence de propagande, par exemple

⁴ *Le cinéma de Maurice Proulx*, Montréal, Bibliothèque nationale de Québec, 1976.

⁵ Archives des films de Maurice Proulx, BANQ, 1983-04-000 – 60 : 21 et 1983-04-000 – 59 : 5.

lorsque Maurice Proulx montre *En pays neuf* à l'exposition provinciale de Québec en 1937, alternant ses propres interventions en direct et celles qu'il a enregistrées.

L'Action Catholique du Canada et l'Office Catholique International du Cinéma

L'Office Catholique International du Cinéma (OCIC) voit le jour dans l'entre-deux-guerres et vise à encourager les catholiques à s'approprier le cinéma, à en limiter les aspects les plus pernicieux afin de le mettre au service de la société et des idéaux chrétiens. Un premier secrétariat permanent est créé à Bruxelles en 1934, et ses travaux sont avalisés par le Saint-Siège l'année suivante, ce qui aboutit en 1936 à l'encyclique *Vigilanti Cura*. L'idée de départ de l'OCIC est de mettre en place à travers le réseau des structures nationales qui encadrent la diffusion et la consommation du cinéma, tant éducatif que commercial, des cotes morales, la promotion du « bon » cinéma, des bulletins de liaison etc. Cependant, pendant une décennie l'élite cléricale canadienne reste hostile à l'OCIC, jugée trop libérale ; il faudra attendre l'émergence d'un nouveau mouvement d'Action Catholique vers 1945, influencé par les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes, pour que sa mission soit relayée au pays au milieu des années 1950.

Quels sont les principes qui encadrent la démarche de l'Action Catholique du Canada ?

L'attention portée par l'Action Catholique au cinéma concerne davantage la diffusion et les projections que la production, ce qui la distingue au départ des prêtres-cinéastes. Il s'agit d'une approche internationalisée, qui s'inscrit dans une logique qui dépasse le contexte canadien français. Elle postule que le cinéma en tant que médium n'est pas intrinsèquement bon ou mauvais mais qu'il convient de développer des usages bénéfiques pour qu'il se révèle un facteur de démocratisation et de progrès de tout premier ordre, ainsi qu'un propagateur de la foi d'une puissance inégalée. Pour l'Action Catholique, le cinéma est une composante essentielle des sociétés modernes, il fait partie de la culture, qu'il soit de fiction, d'art, ou de type documentaire ou éducatif. Mais pour ce faire, il suppose un engagement proactif des chrétiens. Il est question d'éducation *par* le cinéma (le film comme adjoint de l'enseignement) et d'éducation *au* cinéma (mise en place de cours et d'un discours critique sur le cinéma comme art, avec un langage, une histoire etc.).

L'Action Catholique du Canada va donc porter son action sur deux fronts principaux. Premièrement, elle promet le cinéma éducatif et son utilisation massive auprès des jeunes comme des adultes. Elle coordonne en ce sens les efforts des associations, des organismes gouvernementaux, des associations, des organismes religieux etc. Ce travail, entamé en 1949, n'aboutit qu'en 1957 avec la mise en place d'un relais permanent de l'OCIC : le Centre Catholique du Cinéma, de la Radio et de la Télévision, où siègent des responsables de l'Action Catholique comme Claude Ryan, des clercs comme Émilien Frenette (évêque de Saint-Jérôme) ou Léo Bonneville (clerc et critique de cinéma) et des enseignants, comme Guy Beaugrand-Champagne

(sociologue, Université de Montréal)⁶. Deuxièmement, l'Action Catholique organise à travers tout le Canada francophone la mise en place d'une politique rationnelle de promotion du (bon) cinéma : critiques de film, cotes morales, catalogues, festivals, mise en place d'un réseau de cinémathèques, etc. Elle fédère en ce sens les efforts des divers organismes et associations s'occupant de cinéma. Dans les deux cas, la discussion est vivement encouragée pour intéresser le public et le faire participer.

Les organismes d'encadrement

À la fin de la guerre, l'Office Catholique International du Cinéma se fait pressant auprès du clergé canadien, qui se montre très réticent à participer. M^{gr} Desranleau (évêque de Sherbrooke), représentant du Canada à Rome, refuse même de participer aux réunions et s'emporte contre le caractère « international » de l'organisation, y voyant des relents de socialisme. Le clergé canadien voit au fond dans l'Office Catholique International du Cinéma une ingérence dans ses propres affaires et son rapport au cinéma.

À partir de 1948, les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes du Canada (JEC) commencent à prendre en main la question du cinéma au Canada, et en 1950, des représentants de l'Action Catholique (notamment Claude Ryan et Pierre Juneau) militent en faveur de la mise en place d'un Centre Catholique National du Cinéma à Montréal.

Le Conseil du Film français de Montréal, créé en 1948, est à l'origine de la fondation du Centre Catholique du Cinéma, de la Radio et de la Télévision en 1957. Il relaie les directives de l'Office Catholique International du Cinéma au Canada. Sa mise en place est une initiative conjointe de l'Action Catholique du Canada et de l'Office National du Film du Canada, dont les cadres font souvent partie des deux organisations à la fois (notamment Pierre Juneau). Ils organisent entre 1949 et 1951 une vaste concertation pancanadienne sur la question du cinéma éducatif et de sa diffusion.

L'Office National du Film du Canada avait commencé dès 1940 à s'investir dans le cinéma éducatif, mais avait vu ses activités menacées au Québec par le gouvernement Duplessis à partir de 1945. Les cadres francophones de l'Office National du Film du Canada (Pierre Juneau, Pierre de Bellefeuille, Jean Théo Picard) œuvraient-ils en faveur de l'implantation de l'OCIC au Québec pour contrer l'opposition provinciale à l'organisme fédéral ? En tout état de cause, ils sont exclus des structures définitives qui émergent à la fin des années 1950, notamment le Centre Catholique du Cinéma, de la Radio et de la Télévision.

Quelles formes de projection sont mises en place ?

Elles sont de trois types. La plus courante est le Ciné-Forum : une projection avec présentation des films par un animateur (avec ou sans conférence) qui encourage le public à prendre la parole pour discuter des thèmes abordés par les films. Cette formule correspond à un public nombreux et non préparé en fonction de la séance, que ce soit dans le cadre d'un enseignement, d'informations, d'une campagne de

⁶ Archives de l'Action Catholique de l'Université de Montréal et site web « Communication et Société » : http://www.officecom.qc.ca/historique/histoire_1957.php

publicité ou de sensibilisation à un problème de société. Une période de discussion est réservée en fin de séance. La Ciné-conférence consiste, elle, en la projection d'un film spécialement choisi en fonction d'une conférence. Celle-ci prend une large portion de la séance, et les questions, comme la discussion, sont orientées par le ou les conférenciers et sont soigneusement préparées, contrairement au public. La plupart du temps, la Ciné-conférence porte sur des questions sociales d'actualité (par exemple, les comités mixtes patrons-ouvriers dans les usines pour éviter d'en arriver à la mise en place d'Union syndicales : *Comités conjoints ouvriers-patronaux*, Hawes, 1945). La dernière forme mise en place par l'Action Catholique, surtout après 1950, est le Ciné-club : un présentateur ou un animateur intervient devant un public restreint et préparé pour l'occasion. Le film fait souvent partie d'un cycle thématique. De la documentation est proposée pour encadrer ces séances et les discussions qui y prennent place. La discussion, qui est la composante essentielle du Ciné-club, peut porter sur des questions sociales ou artistiques.

Les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes et les ciné-clubs étudiants

L'Action Catholique du Canada subit dès les années 1940 l'impulsion réformatrice des Jeunesses Étudiantes Chrétiennes et d'autres mouvements similaires (Jeunesses Ouvrières Chrétiennes notamment) qui mettent hors course la vieille Action Catholique de Jeunesse Canadienne française en 1941 et provoquent de la sorte des tensions jusqu'au sein de l'épiscopat canadien.

Les JEC, qui sont apolitiques et rejettent le nationalisme⁷, vont avoir une attitude foncièrement réformatrice vis-à-vis du cinéma, allant plus loin encore que l'Action Catholique dans ce domaine. Militant pour un engagement fort des étudiants chrétiens, qui doivent prendre leur place et leurs responsabilités dans la société contemporaine et l'influencer, les Jeunesses Étudiantes Chrétiennes vont professer une liberté d'esprit et d'initiative pas toujours compatible avec les fondements de l'organisation sociale et culturelle de l'Église au Canada français. En particulier, elles remettent en question les dogmes de la doctrine sociale de l'Église, appelant – avec le soutien de la Faculté des Sciences Sociales de l'Université Laval – à une approche plus rationnelle et réaliste de la société. Elles vont investir massivement le cinéma – et les ciné-clubs – à partir de 1948.

Quels principes ?

Pour les JEC, du moins celles qui s'investissent dans le cinéma, le cinéma représente l'essence de la culture contemporaine, comme la terre et l'agriculture étaient l'essence des sociétés rurales⁸. Elles se placent donc d'emblée dans un paradigme sociopolitique opposé au discours des élites religieuses du Québec qui s'en est toujours défié. Cette volonté de voir dans le cinéma le cœur de leur culture est également un affront pour un pouvoir clérical qui, depuis 1916 au moins, a tout fait pour interdire le cinéma aux jeunes afin de les préserver de ses effets nocifs sur la nation et la religion.

⁷ André-J. BÉLANGER, *Ruptures et constantes, quatre idéologies en éclatement : La Relève, la JEC, Cité Libre, Parti pris*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, p. 36.

⁸ *Découpages. Cahiers d'éducation cinématographique*, n° 3, novembre 1950, p. 17.

Les JEC n'acceptent pas le cinéma en bloc ou passivement. Comme les autres organisations catholiques, elles veulent le mettre au service de la société et de la foi chrétienne. Mais, et c'est là une grande nouveauté, cette foi, cet esprit chrétiens ne résident pas seulement dans l'usage fait du film, dans le cinéma éducatif : ils résident aussi dans la capacité du cinéma à rendre sensibles des réalités spirituelles, dans l'art de certains réalisateurs et auteurs de films, dans les valeurs chrétiennes de films « païens » ou catholiques. Très influencés par les critiques français et les ciné-clubs de la même époque (Henri Agel et Georges Sadoul figurent assez régulièrement dans leurs références), les jeunes des JEC demandent le droit de voir *tout* le cinéma : Rossellini, Hawks, Eisenstein, etc.

Les JEC, pour ce qui est du cinéma comme pour d'autres domaines, veulent mettre en place une approche rationnelle et réaliste de la société, la comprendre sans les artifices de la doctrine sociale de l'Église afin de pouvoir l'orienter dans un deuxième temps. Rejetant les dogmes anciens, ils ont la conviction que le cinéma est pour la jeunesse la condition incontournable de son passage à la modernité. Pour mieux en comprendre les usages sociaux, les significations, les JEC mettent en place de vastes enquêtes sociologiques à travers les collèges, les écoles, les universités, afin de comprendre comment les étudiants conçoivent le cinéma et comment améliorer leur usage de films⁹.

Enfin, en plus de réclamer le droit de tout voir et de se faire un avis par eux-mêmes, les JEC demandent le droit de discuter des films et de leurs sujets, sans la tutelle d'un aumônier ou d'un prêtre, de s'émanciper en d'autres mots des hiérarchies traditionnelles. L'étudiant doit être capable de se former un avis par lui-même, en fonction de sa propre foi, et tout le monde a le droit de prendre la parole et est encouragé à le faire.

Quelles structures ?

En 1948, à l'époque où le premier ciné-club étudiant au Québec voit le jour à l'Université de Montréal, les JEC tentent une première expérience afin de voir comment mettre en place un réseau de ciné-clubs dans les établissements d'enseignement dans la province. Le Ciné-Labo, qui regroupe divers présidents d'associations étudiantes féminines et masculines, jette les bases du fonctionnement d'une organisation : les statuts, les modalités de location de films, les buts du ciné-club, etc. L'année suivante, cette expérience aboutit à la mise en place de la Commission Étudiante du Cinéma (CEC)¹⁰. Basée sur un modèle conforme aux directives de l'OCIC en la matière, cette commission a pour mandat de coordonner le mouvement des ciné-clubs étudiants du Québec et d'éditer une revue trimestrielle : *Découpages*. Elle a par ailleurs la charge d'organiser chaque été des sessions de formation pour animateurs et projectionnistes, de promouvoir l'organisation de ciné-clubs dans les établissements scolaires, et de coordonner les enquêtes sur les habitudes des étudiants en matière de cinéma.

⁹ *Ibid.*, mai 1950, p. 1.

¹⁰ Olivier MÉNARD, « L'implication du clergé et du laïc dans les ciné-clubs étudiants au Québec, 1949-1970 », dans *Société canadienne d'histoire de l'Église catholique. Études d'histoire religieuse*, t. 73, 2007, p. 61-75 (http://schec.cieq.ca/documents_pdf/revue_2007_61-75.pdf).

Découpages est donc la revue de la Commission Étudiante du Cinéma. Il s'agit de la première revue critique de cinéma au Québec (son premier numéro paraît en mars 1950). On y trouve des textes sur l'organisation des ciné-clubs, sur les questionnements de l'étudiant chrétien face au cinéma, sur les techniques, mais aussi des critiques et des articles historiques sur le cinéma et ses genres (le documentaire, la comédie musicale, etc.). Parmi les auteurs réguliers, on peut lire Michel Brault, Jacques Giraldeau et Gilles Sainte-Marie, qui sera l'un des représentants du Canada au congrès annuel de l'OCIC à Madrid en 1952, avec Claude Ryan et Pierre Juneau. Ces deux derniers écrivent régulièrement dans la revue, notamment sur le bilan de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts au Canada (Commission Massey, 1949-1951). À côté d'une profession de foi catholique réitérée à chaque numéro, on découvre la certitude chez les auteurs que même les plus dangereux des films doivent être vus par les spectateurs chrétiens, et ce afin d'éprouver leur foi et de former leur esprit critique. L'étudiant ne peut pas renoncer au cinéma sous le prétexte des excès dont témoignent certains films¹¹. Au milieu des années 1950, la liberté de la tribune, sa revendication du droit à tout regarder, mais aussi ses attaques contre les intellectuels « retardataires » qui ont peur du cinéma¹² aboutiront à son désaveu, ainsi qu'à celui de la CEC, par l'épiscopat canadien.

Quelles formes de projection ?

La principale formule proposée par la CEC et les JEC est évidemment le ciné-club, qui permet de transmettre l'histoire du cinéma et d'analyser son esthétique et ses techniques. La combinaison est également utilisée pour inciter à la discussion sur les thèmes abordés par les films : sociologie, économie, biologie, psychologie, morale. Le but du ciné-club est de « rassembler autour de soi des membres désireux de développer leur culture et approfondir les multiples problèmes soulevés par le spectacle cinématographique (...). Seul (le ciné-club) promet à un auditoire d'analyser les films présentés et d'attirer l'attention sur des questions d'ordre esthétique, sociologique, économique, biologique, psychologique et moral, créés par l'introduction du cinéma dans nos mœurs »¹³. Un ciné-club est une association, il n'est pas le fait d'un ou deux individus « mais d'un groupe social prenant conscience d'un besoin commun »¹⁴. Ce groupe est homogène et démocratique. En dépit du fait que la discussion est orientée et organisée, elle n'en est pas moins obligatoire et ouverte à tous, la figure d'autorité qui impose aux étudiants une interprétation du film aux étudiants est abrogée.

¹¹ *Découpages*. *Cahiers d'éducation cinématographique*, n° 1, mars 1950 ; n° 2, mai 1950 ; n° 3, novembre 1950.

¹² « Certains écrivains répudient le cinéma (...) enfermés dans le passé, ils n'ont vu dans le monde moderne que ce qui blessait les concepts traditionnels. Ils n'ont pas cherché à comprendre leur siècle et l'ont condamné au lieu d'essayer de l'orienter » (*Découpages*. *Cahiers d'éducation cinématographique*, n° 1, mars 1950, p. 21).

¹³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

Conclusion

L'enjeu de ce texte était d'étudier l'évolution du rapport entre catholicisme et cinéma au Québec entre 1930 et 1960, en se focalisant sur les types d'interaction mis en place et les structures qui les ont soutenues. Nous avons en particulier mis l'accent sur l'implication de la parole dans cette interaction, sur la façon dont les catholiques canadiens français ont adapté le cinéma à leur contexte en y réinjectant une parole *in situ* lors des projections. Ce faisant, c'est une forme particulière d'adresse au spectateur qui s'est mise en place, à la projection, bien sûr, mais aussi dans le film lui-même parfois. Ainsi les travaux des prêtres-cinéastes sont pensés en fonction de leur présentation. La bande sonore, quand il y en a une, est élaborée en fonction des réactions du public au film. À l'Office National du Film du Canada par exemple, de nombreux films incluent une sorte d'introduction où un présentateur simule ou suggère un débat autour du film avec des invités. Le choix même du documentaire et du film éducatif connote cette volonté de ménager un temps de parole lors de la projection¹⁵.

Comme nous l'avons vu aussi, cette parole a pris de multiples sens : depuis le prêche visant à encadrer le public et réaffirmer l'autorité du clerc, jusqu'à la discussion libre d'où l'on prend soin d'exclure le prêtre et son discours autoritaire. Mais dans tous les cas de figure, un intermédiaire entre film et public semble nécessaire aux yeux des catholiques pour rendre le cinéma socialement et culturellement acceptable. Cette « intermédiation », où la présence incarnée du présentateur vient en quelque sorte reformer une communauté, ne renvoie-t-elle pas au rôle cultuel et culturel du curé traditionnel dans sa paroisse ? Cette voie est séduisante, mais il faut se garder de conclusions trop hâtives, notamment parce que ce type de projection n'est pas l'apanage des seuls catholiques, et parce que plusieurs des mouvements que nous avons décrits ont des ramifications à l'extérieur du Québec et du Canada français, notamment en France et en Belgique, ainsi que dans leurs anciennes colonies respectives.

¹⁵ Gwenn SCHEPPLER, « Les bonimenteurs de l'Office National du Film », dans Michel ABÉCASSIS (éd.), *Pratiques langagières dans le cinéma francophone, Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne*, n° 12 (http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/numero_12.htm#tele).

TABLE RONDE

Écrire aujourd'hui, sous quelle inspiration¹ ?

Jean-Pol HECQ, Bérengère DEPREZ, Xavier HANOTTE, Luc NORIN
et Colette NYS-MAZURE

Après le colloque *L'écrivain catholique en francophonie (XVII^e-XX^e siècle)*² qui s'est déroulé à l'ULB les 12, 13 et 14 octobre 2006, Jean-Pol Hecq a animé une table ronde réunissant quatre écrivains qui se sont interrogés sur la place de la spiritualité dans la « littérature vivante » et dans leur écriture personnelle. La manière très singulière dont Xavier Hanotte, Colette Nys-Mazure, Bérengère Deprez et Luc Norin intègrent les préoccupations religieuses dans leur univers romanesque et poétique entérine, certes, la rupture avec les canons cléricaux. Mais qu'ils soient croyants ou incroyants, le patrimoine catholique n'a pas cessé de les inspirer. En cela, ils poursuivent une longue tradition tant il semble avéré que cette religion, plus qu'une autre, suscite une « littérature bourgeonnante ».

Jean-Pol Hecq : Luc Norin, je dirais que les maîtres mots, dans votre œuvre, ce sont la nostalgie et le souvenir. Le passé personnel entre également beaucoup dans les ingrédients de ce que vous écrivez et il y a globalement une attention à une des questions philosophiques majeures qui est celle du temps. Peut-être est-ce par là qu'on entre aujourd'hui dans une dimension différente, qu'on peut appeler religieuse, spirituelle, métaphysique, philosophique ?

Luc Norin : Souvenir, oui. Nostalgie, non. Je me suis aperçue avec le temps que le souvenir, ce n'était pas le souvenir. Mais les racines. Ce sont elles qui génèrent la mémoire. C'est vrai pour mon roman *Villa Juliette*, pour mon livre de poèmes *L'heure*

¹ Nous remercions Hélène Vanderpelen qui a eu la gentillesse de retranscrire l'événement. Le résumé des interventions a été écrit par Cécile Vanderpelen-Diagre, qui en assume donc la responsabilité.

² Alain DIERKENS, Frédéric GUGELOT, Fabrice PREYAT et Cécile VANDERPELEN-DIAGRE (éd.), *La Croix et la bannière. L'écrivain catholique en francophonie (XVII^e-XX^e siècles)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2007 (*Problèmes d'histoire des religions*, 17).

inverse. Mais autant notamment, pour *Les songes de la mémoire*, ce récit imaginé à partir de la vie au Rouge-Cloître de Trudy Bos et du peintre Désiré Haine. Alors, c'est oui pour mon attention au temps, et l'entrée, avec lui, dans une dimension différente. Religieuse, sans doute, puisqu'elle est « reliante », oserais-je dire : « relieuse ». C'est donc, me semble-t-il, à partir de mes racines (qui se sont faites sans moi) et du temps qui les transforme, qui les transporte d'une dimension à l'autre, que j'écris et que je parle. Je me demande s'il est possible d'aborder la dimension de littérature spirituelle (comme de toute littérature) sans tenir compte de la problématique des racines.

Je suis née au sein d'une famille chrétienne catholique qui tentait de pratiquer au quotidien une foi de partage, avec des parents actifs dans des œuvres de proximité caritative. Mais des membres ascendants de la famille, et collatéraux, ne partageaient pas, loin s'en faut, les convictions religieuses de mes parents. Mes lectures d'enfance : de la *Bibliothèque rose* aux albums de Tintin en passant par les contes de Grimm et d'Andersen qui nous étaient racontés, à mes frères et sœur, par nos parents, quand ils n'inventaient pas eux-mêmes des récits où s'ébattait en liberté leur propre imaginaire.

Il y avait aussi les textes que j'écrivais moi-même. Les relisant un jour, je m'aperçus qu'il y avait là le noyau de ce que j'ai pu développer plus tard. Ce que nous écrivons, enfants, nous éclaire sur nous-mêmes. Et ces petites choses écrites m'ont amenée ultérieurement aux grandes choses lues, à une attention à toute écriture, attention qui m'a conduite vers la critique.

Je pense que la littérature d'aujourd'hui est entrée dans un nouveau dialogue. La littérature dite catholique qui fut celle des fondateurs des *Scriptores catholici*, dans les années 1930, n'est évidemment plus semblable à celle des *Scriptores christiani* dont j'ai la redoutable chance d'être actuellement présidente. La littérature d'hier qui nous a portés vers celle d'aujourd'hui, nous l'avons transportée ailleurs encore dans la pensée comme dans le temps. Mais ce temps, qui est celui des jeunes d'aujourd'hui, devrait pouvoir nous guider, me semble-t-il vers un autre ailleurs de nos racines. Des racines qui doivent s'étendre, à la verticale, jusqu'aux branchages de l'arbre de l'écriture et de la parole. Si elles ne le font pas, aujourd'hui, elles meurent, et notre temps n'a plus que le feuillage des racines d'hier.

Jean-Pol Hecq : Colette Nys-Mazure, vous écrivez souvent, me semble-t-il, à partir du quotidien. Ce sont souvent des problématiques qui apparemment sont très simples : du vécu, des atmosphères familiales. Il y a aussi comme un leitmotiv constant : le souvenir d'une blessure personnelle très lointaine mais très présente. Il y a un mot qui caractérise, je crois, toute votre écriture, c'est le mot « confiance ». De la confiance dans quelque chose qui nous dépasse, qui est positif et qui ouvre vers un espoir. C'est l'idée qu'il y a dans une autre dimension une présence supérieure, disons majeure, qui fait que l'être humain n'est pas, abandonné, enchaîné sur les rives du fleuve. Il est dans quelque chose de plus grand et il y a un espoir final.

Colette Nys-Mazure : D'où j'écris ? J'écris d'une famille qui était profondément chrétienne. Chrétienne pas en mots seulement, mais en actes, puisque j'en ai bénéficié. J'ai pu grandir, j'ai pu devenir une personne grâce à cette famille qui m'a recueillie à la mort de nos parents quand mon frère, ma sœur et moi, nous avions sept quatre et deux ans. Nous avons été élevés par les oncles et tantes. C'est une expérience fondatrice. Elle vous fait découvrir que l'on peut tout perdre et tout gagner. Un séisme à l'origine

de ma vie et peut-être de mon écriture. Je ne sais pas si j'aurais écrit sans cela. Je pense que oui. J'ai toujours aimé les mots pour eux-mêmes, leur forme, leur couleur, leur musique. Dès que j'ai appris à écrire, j'ai écrit. L'écriture m'a permis de prendre une distance vis-à-vis de ce que je vivais et de rejoindre les autres. L'institutrice lisait volontiers ce que j'écrivais en classe et les enfants venaient à moi : « J'aime bien ce que tu as écrit » au lieu de manifester jalousie, envie ou cruauté.

Cette famille m'a donné une éducation chrétienne. Mon enfance, mon adolescence ont été baignées des textes de la Bible, particulièrement les Psaumes, le Cantique des cantiques, les Évangiles. Mon imaginaire est imprégné de ces images, de ces visions, de ce vocabulaire. À la mort de mes parents, ma famille n'a pas manifesté de révolte. Mes grands-parents étaient terriblement choqués par la mort de leurs enfants mais ne s'en sont jamais pris à Dieu. Dieu n'avait rien à voir là-dedans : c'était un accident de voiture, une maladie. Dieu n'avait rien d'un méchant, indifférent ou pervers. Je n'ai jamais eu une perception faussée de la foi, de l'espérance ou de la charité. C'est important. Sans doute est-ce une des raisons pour lesquelles, à l'âge adulte, j'ai rechoisi librement d'adhérer à ce message de l'Évangile, même s'il m'est parfois bien difficile d'appartenir à l'Église, surtout en tant que femme, ... comme il est parfois difficile d'appartenir à une famille. L'essentiel est cette conscience parfois vive de la présence de Dieu au plus profond de moi, de son amour indéfectible.

Partout, en moi-même d'abord, subsistent des ombres et des obscurités, aussi puissantes que la lumière. Comme Henry Bauchau, j'observe que « le vitrail travaille la lumière, l'écriture l'obscurité intérieure ». L'écriture pour moi, c'est une façon de déplier, de mettre au clair, de rejoindre les ténèbres des autres. Je ne pourrais pas vivre sans écrire. J'ai toujours écrit ; une écriture caméléon dans la mesure où, selon le moment, je passe d'un poème à un récit, d'un récit à un essai. Je vais d'un genre à l'autre. Pour moi les cloisons entre les genres ne sont pas étanches. Ainsi lorsque j'ai écrit *L'enfant neuf*, le récit de la mort de mes parents, j'ai essayé de restituer faits et gestes de la façon la plus sensorielle, la plus sensuelle possible ; a surgi ensuite une partie réflexive mettant à jour ce que cette rupture a produit dans ma vie. Parallèlement j'ai travaillé à *Depuis ce jour*, un récit pour les enfants qui met en lumière à travers des images et un texte simple ce qui nous a empêchés de mourir avec nos parents. J'écris en tous sens.

Tout à l'heure Jean-Pol Hecq parlait de l'intérêt pour les petites choses de la vie. J'avoue mon agacement lorsqu'on parle des petites choses de la vie. Rilke disait : « Il n'y a pas de petites choses, il n'y a que des choses vécues petitement ». Rien n'est insignifiant. Rien. Ni la mort précoce de Papa et Maman, ni le surgissement du printemps, ni l'attentat qui fait dix morts en Irak, ni le premier cri de ma dernière petite-fille vue ce midi. Chaque événement, chaque détail a de l'importance et sollicite mon attention.

Nous avons évoqué la figure de Charles Moeller. J'ai suivi pendant quatre ans ses séminaires et ses conférences à l'Université de Louvain. J'ai lu et relu ses ouvrages. Cet homme m'a entraînée sur un chemin que je n'ai plus quitté : la littérature est essentielle, sacrée, dans la mesure où elle est une dynamique humaine, un chant profond. Il n'y a pas de divorce entre art – en particulier la littérature – et foi. Franz

Weyergans a aussi compté, que ce soit par un essai *Apprendre à lire* ou par ses romans, *L'opération*.

Pour conclure je refuse l'étiquette : « écrivaine chrétienne ». Je suis d'abord une femme. Je n'ai aucun sentiment d'infériorité ni de supériorité à l'égard des hommes. Je suis heureuse d'être une femme parce que c'est bon de porter en soi les enfants, de les mettre au monde et de vieillir en tant que femme. Je suis chrétienne de naissance, d'éducation et par choix. J'écris depuis toujours et je ne pourrais pas m'empêcher d'écrire. Les trois éléments comptent.

Lorsque je vais rencontrer une classe, il arrive que des enfants demandent : « Et tu vas écrire encore combien de livres ? ». Je réponds : « Si je peux, je vais écrire jusqu'à ce que je meure ». À travers l'écriture c'est un questionnement continu à propos de l'être au monde, de la vie parmi les autres, des ombres et des lumières en soi et hors de soi. Une participation à la création et une responsabilité. Une écriture témoin. Pas dans un monde ancien, mais dans ce monde qui est le nôtre.

Jean-Pol Hecq : Colette, j'avais parlé de confiance aussi, qu'est-ce que vous en pensez ?

Colette Nys-Mazure : À Mathieu Galez observant : « Mais, au fond, vous êtes pessimiste », Marguerite Yourcenar a répondu : « Pessimiste, optimiste, pour moi ces mots n'ont pas de sens. Ce qui compte c'est de garder les yeux ouverts ». Autrement dit la lucidité, la conversion au réel.

Lorsque j'ouvre les yeux, qu'est-ce que je vois ? Je vois qu'au début de ma vie j'ai tout perdu et que d'une certaine façon j'ai tout gagné puisque je n'ai pas eu un papa et une maman, mais beaucoup de papas et de mamans. J'ai été accueillie par des êtres qui m'aimaient pour rien, gratuitement, inconditionnellement. J'en ai retiré une confiance extraordinaire, à la fois dans mes propres ressources et dans les ressources des autres. Ce qu'on appelle la résilience, je l'ai vécue dès l'aube. Il n'y a pas de message dans ce que j'écris, mais il se peut que cette expérience initiale soit contagieuse. L'évidence de la force de la vie, de l'amour, de la fécondité. J'ai mesuré combien l'écriture, la peinture, la musique... toute forme de création l'emporte sur la mort. Une confiance invétérée, oui je crois que c'est un mot-clé.

Jean-Pol Hecq : Bérengère, vous venez de sortir un roman qui s'appelle *Kilomètre 7* chez Luce Wilquin. Dans ce roman, on est emporté dans une tout autre direction que l'intrigue de départ. Par petites touches, et à notre insu, arrive un personnage complètement latéral qui traverse le roman. À la fin du roman, on réalise qu'on vient de relire la vie du Christ, on vient de relire un Évangile qui ne dirait pas son nom. Voilà comment peut-être aujourd'hui un écrivain de fiction peut tout d'un coup faire revenir par la fenêtre une thématique qu'on croyait presque impossible dans une littérature de fiction d'aujourd'hui...

Bérengère Deprez : D'abord, je voudrais vous remercier pour cette invitation parce que pour moi ça a été une extraordinaire invitation à réfléchir, à réfléchir dans un monde où on fonctionne de plus en plus souvent par slogans et par identités toutes faites. Comme la mienne est encore en construction, j'ai saisi l'occasion... Je dirais de moi, pour utiliser une comparaison qui n'est pas très élégante mais qui dit bien ce qu'elle veut dire, que je suis tombée dans le christianisme comme Obélix dans la potion magique. Je n'ai pas eu le choix. Je suis née dans une famille catholique, enfin

mon père catholique, ma mère protestante. On ne parlait pas beaucoup de religion à la maison, mais j'ai fait ma scolarité dans des écoles catholiques. J'allais à la messe le dimanche, je chantais à la chorale le samedi et le dimanche. J'allais aux guides. Qu'est-ce qu'il y avait de pas catholique ? Le conservatoire peut-être ? Et donc sincèrement, très sincèrement, jusqu'à l'âge de 17 ans et demi, j'ai cru, j'ai cru que je croyais, j'ai cru en Dieu. À 15 ans je voulais être clarisse. À 17 ans je voulais être cistercienne, et puis, à 17 ans et demi, j'ai perdu la foi, comme d'autres la trouvent. Par révélation, par illumination. Ça s'est passé un mercredi après-midi. Je me souviens très bien de ce qui s'est passé. J'ai vécu une espèce de... c'est un peu comme le jeu de la tour Jenga, quand vous retirez un petit élément il y a tous les autres éléments qui s'écroulent et après cette révélation, ça s'est fait assez progressivement et j'ai vécu ça comme une sorte de libération intellectuelle. Pour moi c'était tout à fait passionnant, ça m'a apporté énormément de choses. Il y a eu Rimbaud, puis il y a eu Nietzsche, puis il y a eu le féminisme. Il y a eu le questionnement de l'autorité paternelle, donc du chef de l'État, donc du flic, donc du professeur, etc. Et puis j'ai vécu ma petite vie.

J'écris depuis l'âge de douze ou treize ans. J'ai publié un petit roman en 1992, puis un recueil de nouvelles, qui était un peu plus ambitieux sur le plan littéraire, *Le vent syrien*, vingt-quatre petites histoires qui sont sorties chez Quorum, en 1996. Pendant la présentation à la librairie Agora, Vincent Engel m'a fait remarquer qu'il y avait une veine religieuse, absolument vivante, étonnante, flagrante, dans les récits que j'écrivais. Je me suis dit : « Tiens » puis je suis retournée voir. J'ai repris chacun des vingt-quatre récits et je me suis dit : « Mais c'est vrai qu'il y a une question constante, il y a des règlements de comptes aussi, des conflits, des images, des espèces de paraboles ». J'ai écrit un deuxième roman, *Le livre des deuils*, sorti chez Luce Wilquin en 2004. Ce livre a connu plusieurs versions : nouvelles, romans, etc. Au début, c'était un truc à la Sagan puis c'est devenu plus métaphysique. La version définitive du roman a été publiée en 2004 mais je l'ai commencé en 1986. Un des titres était *Le rêve de Babel*. La veine « biblique » reparait. Ce roman fonctionne sur une triple analogie : le rapport constant qu'il y a entre le démiurge et la créature, l'écrivain et son personnage, le parent et l'enfant. C'est une relation presque conflictuelle à la base malgré le potentiel très riche qui la constitue.

Puis est sorti *Kilomètre 7*. J'assume tout à fait volontairement une veine évangélique dans la mesure où ce roman devait être au départ quatre nouvelles, prenant chacune pour point de départ un personnage mineur d'un des quatre Évangiles. J'avais déjà choisi les personnages et l'idée était qu'ils soient au premier plan, et le Christ, de passage dans l'intrigue en quelque sorte, devenait le fil conducteur, assez ténu finalement, Jean-Pol Hecq a dit « latéral » tout à l'heure, qui donnait à ces personnages une espèce d'unité. Puis, ces quatre nouvelles sont devenues un roman quand j'ai compris que je pouvais connecter les personnages entre eux. J'aime bien ce que Jean-Pol a dit tout à l'heure : « on a évacué la religion de la fiction et elle est rentrée par la fenêtre ». J'ai l'impression que c'est un peu ce qui s'est passé dans mon expérience littéraire. Je suis très attentive à la théologie et à ce qu'on peut en faire. Bon, la théologie – je ne vais pas faire une définition révolutionnaire – c'est le discours de l'homme sur le divin et sur la divinité dont le pendant – pour ceux qui croient – est la révélation : ce que Dieu dit à l'homme de lui-même, de ce qu'est l'homme et de ce

qu'est le monde. Il est évident que pour moi, qui ne suis pas croyante, la révélation n'est qu'une partie de la théologie. Je trouve très important que la parole ne soit pas figée, ne soit pas confisquée. Elle doit circuler librement, y compris dans la fiction. Il ne faut pas laisser la théologie aux seuls prêtres. Les écrivains, les citoyens, les êtres humains doivent s'emparer de ce discours. C'est une des manières, fragiles et toujours à recommencer, de refuser le dogmatisme et la parole figée.

Colette Nys-Mazure : Est-ce que tu établis une comparaison avec ce qui se passe entre mystique et poésie ? Il me semble qu'une partie de la poésie rejoint la veine mystique.

Bérenghère Deprez : Je ne vois pas forcément plus de mysticisme dans la poésie que dans le reste du discours fictionnel, de la production de la fiction. Ce qui pourrait faire penser qu'il y a davantage de mysticisme dans la poésie, c'est que la poésie est volontiers plus hermétique que la fiction dite réaliste, du genre « bon gros roman narratif » comme l'est *Kilomètre 7*. Je pense qu'il y a, par exemple, du mysticisme dans *Kilomètre 7*. Il y a énormément de dimensions dans *Kilomètre 7*, dont une dimension évangélique, spiritualiste, religieuse. Ce n'est pas d'ailleurs limité au christianisme puisqu'on se trouve dans un pays sous le joug d'une religion monothéiste qui peut être l'Islam, le Judaïsme, le Christianisme et c'est toute la manière dont les êtres se débattent dans leurs relations avec cette religion qui forme la dimension religieuse du roman.

Jean-Pol Hecq : Ce roman se termine mal. Quand on est écrivain, est-ce que c'est une question métaphysique de première importance de savoir si on va écrire une histoire qui se termine bien ou mal ?

Bérenghère Deprez : Dieu merci (!), je ne sais pas comment va se terminer une histoire quand je la commence. J'aime beaucoup moi aussi la phrase de Marguerite Yourcenar qui dit que pessimisme ou optimisme, ce qui compte c'est d'avoir les yeux ouverts. C'est ce que je m'efforce d'avoir. C'est vrai que peut-être que les formes que ça prend sont plus noires, sont plus tristes, plus tragiques. Mais, non, je ne suis pas pessimiste par choix, par plaisir, non !

Jean-Pol Hecq : Xavier Hanotte, dans vos romans, je pense notamment à *Derrière la colline*, *Manière Noire* ou *Un goût de biscuit au gingembre*, on voit au départ d'une situation romanesque souvent sur fond de guerre, tout d'un coup, des pans s'ouvrir dans la réalité, dans le continuum de l'espace-temps. C'est le propre probablement du fantastique. On voit aussi tout d'un coup une autre dimension, proprement magique, qui peut intervenir dans le déroulement. On ne sent pas la présence d'une entité supérieure, d'une espèce de vision d'un principe supérieur, mais plutôt la nostalgie, dans la rêverie. Intervient une distorsion de l'espace-temps qui laisse supposer qu'il y a d'autres dimensions. L'introspection est très présente dans votre écriture. Xavier Hanotte, d'où parle-t-il ? De son enfance, de...

Xavier Hanotte : Eh bien ça, c'est une question qu'on me pose plutôt que je ne me la pose. C'est amusant parce qu'il y a quelques années, un critique du nom de Jean-Pol Hecq m'avait invité à participer à un débat dont le titre m'avait surpris : « Écrivains catholiques aujourd'hui. » Je m'étais posé la question : « Pourquoi me demande-t-il de venir ? ». C'est que je n'ai pas pour habitude d'afficher l'essence de ce que je suis ailleurs que dans mes romans. J'en ai déduit qu'il m'avait lu attentivement, ce

qui est assez rare, même chez les critiques. La question une fois posée, j'ai bien dû me rendre compte qu'effectivement, du religieux « dépassait » toujours dans mes écrits. J'entends par là mon être profond. En fait, que je le veuille ou non, dans tout ce que j'écris, je fais de l'autobiographie déguisée. De là peut-être la manie que j'ai de m'approprier certains genres pour les pervertir, comme par exemple la convention policière. Je me « confesse » beaucoup. Ce qui m'amène à dire qu'en fait, pour moi, le christianisme est quelque chose qui va de soi, c'est une question que je ne me pose plus. Il fait partie de ce que je suis mais n'en forme pas moins une réalité que je n'ai pas l'habitude d'afficher ni même de partager. La majorité de mes amis sont des gens qui ne croient pas, et c'est très bien ainsi. Moi, il n'y a rien à faire, c'est un héritage qui vient de mon enfance, de ma formation, de ma nature.

Je suis fondamentalement un rêveur. Pour moi, l'écriture, c'est une manière de faire quelque chose de ces rêves qui me constituent. Dans mon deuxième roman, *De secrètes injustices*, un des personnages dit à l'autre : « Ne te fais pas moins catho que tu n'es ». Et l'autre lui répond : « Ça se voit donc tant que ça ? ». Il est lui-même surpris. Comme je peux l'être moi-même. Car je déteste le prosélytisme, qu'il soit religieux, politique ou autre. C'est une attitude dans laquelle je ne me reconnais pas. Sachant que j'allais devoir prendre la parole à ce propos, je me suis dit : « Tiens, ce serait peut-être le moment de voir ce qu'il y a de chrétien dans ce que j'écris ? ». Et j'ai réalisé que ce sont généralement de légers affleurements. Dans *Un goût de biscuit de gingembre*, le personnage principal se réfugie dans une église au lendemain de la Nuit de Cristal. « Avant de reprendre mon avant-projet, raconte-t-il, j'avais gagné l'église Saint-Pierre, de l'autre côté de la rue. Sa pénombre quiète m'avait fait du bien. Il y avait longtemps que je ne priais plus. Le silence de Dieu m'angoissait moins que le bruit des hommes. J'avais allumé un cierge puis j'étais sorti ». Je crois que cela représente bien le type de foi que je peux avoir. Elle n'a rien d'ecclésial. Si je dois me définir, je dois bien me dire catholique. Mais il y a plus de vingt ans que je ne vais plus à la messe et je n'en souffre pas. Par contre, dès que j'entre dans une église, je n'y trouve pas qu'un plaisir esthétique : j'y trouve *autre chose* que je serais bien en peine de définir. Comme écrivain, je professe souvent l'opinion que le roman n'est pas le lieu de l'intelligence ni de l'explication. C'est le lieu de l'émotion, du rêve et du dépassement. Pour moi, écrire, c'est ouvrir des fenêtres et vivre davantage. Ma foi chrétienne, c'est peut-être aussi comme cela que je la vis, d'une manière un peu égoïste.

Jean-Pol Hecq : Il y a une question que je voudrais vous poser concernant le fantastique. On entre dans la dimension fantastique parce qu'il y a une faille, parfois c'est une faille dans une rue entre deux maisons. Chez vous, cette faille-là elle existe au propre comme au figuré. On y entre vraiment... Il y a une faille dans le continuum espace-temps, vraiment flagrant. Est-ce que ce n'est pas là, dans cette faille-là, que se situe pour vous l'irruption d'une autre dimension ?

Xavier Hanotte : Il y a aussi une certaine imagerie qui vient de l'enfance. Si on prend mon roman *Derrière la colline*, on y trouve une espèce de parabole sur l'au-delà. Oui, il y a probablement des restes d'enfance. Sans doute que je laisse ouverte la possibilité de l'irruption d'*autre chose*, qu'il m'importe peu de nommer. On peut y voir la conséquence d'une façon d'être assez contemplative. Je suis probablement

dans l'attente de *quelque chose* sans espérer nécessairement que cette attente donne lieu à un avènement.

Colette Nys-Mazure : Presque à ton insu...

Xavier Hanotte : À moitié. Je n'aime pas tracer une frontière nette entre réalité et fiction. Je prends plaisir à brouiller les pistes, parfois de manière consciente. De toute façon, on est toujours dépassé par ce qu'on écrit. Quand j'ai commencé *Un goût de biscuit au gingembre*, je disposais d'une donnée historique et d'un réseau de références qui me faisaient croire que j'écrivais une fiction pour une fois fort détachée de ce que j'étais. Des amis m'ont mis le nez dans ce que ce texte contenait d'intime. Je crois donc que l'écriture telle que je la conçois n'est pas quelque chose qui se contrôle.

Colette Nys-Mazure : Je crois qu'on n'écrit pas différemment si on est chrétien ou pas chrétien. C'est une lumière particulière, comme lorsqu'on est amoureux. On ne mange pas différemment, on ne s'habille pas différemment, mais on est habité par quelque chose qui donne...

Jean-Pol Hecq : Mais les aliments ont un autre goût...

Colette Nys-Mazure : Oui c'est ça, oui.

Jean-Pol Hecq : Colette, le mot célébration revient beaucoup dans ce que vous écrivez, dans les titres...

Colette Nys-Mazure : Alors là, je sais très très bien d'où vient cette manière d'être au monde. D'une part de cette femme qui m'a élevée, elle avait 40 ans quand mes parents sont morts. Elle est morte à 97 ans. C'était une religieuse. Je n'ai jamais vu personne d'aussi libre qu'elle. Elle me répétait : « Les poètes, ce sont ceux par qui chante la création ». Elle me donnait de la poésie cette vision extrêmement large, cosmique, allègre. La création dans les cris de l'accouchement aussi bien que dans l'exaltation. D'autre part, quand Claudel est mort, je venais de subir une intervention chirurgicale et j'ai suivi à la radio l'hommage à Claudel ; une phrase m'a frappée : « Il me sera doux quand je serai sur mon lit de mort de penser que mes livres n'ont pas ajouté à l'épouvantable somme de ténèbres, de doutes et d'impureté qui afflige l'humanité, mais que ceux qui les lisent n'ont pu y trouver que des raisons de croire et d'espérer ». Ce sont deux flammes à la lumière desquelles j'écris.

Luc Norin : Nous voyons comment Colette Nys-Mazure célèbre chaque jour cette réalité. Je voudrais parler aussi d'un Jean-Claude Renard, entré dans la mystique par la poésie. À travers la poésie, il s'est interrogé sur la mystique. Il suffit de reprendre un de ses recueils, *Qui ou Quoi ?*, pour rencontrer les grandes questions qui l'ont secoué à propos de Dieu. Qui est-il ? Et nous ? Cet écrivain majeur est à relire dans notre aujourd'hui. Comme aussi un André Schmitz, dans ses effleurements du quotidien qu'il relie à l'évangile, sans rien imposer. Il serait urgent également de relire Teilhard de Chardin : *Le milieu divin*. Poésie vaste, philosophie vaste où le Christ nous est vaste aux yeux et au cœur, et nous avec lui. Ce milieu divin constitue de la très haute réalité.

Xavier Hanotte : On peut être contemplatif sans être mystique

Colette Nys-Mazure : Tu peux peut-être redéfinir ce que tu entends par mysticisme.

Xavier Hanotte : Disons que ce qui me caractérise dans le rapport que je peux avoir à la religion, au divin, c'est l'idée de silence. Si on prend tous mes livres pour en extraire les lignes qui portent directement sur cette interrogation-là, je crois qu'on obtiendrait à peine une page. Mais alors, le mot *silence* revient tout le temps. En effet,

je crois profondément que Dieu est inconnaissable. Je n'attends pas de réponse, je ne cherche pas de maître. Je suis, par tempérament, quelqu'un de contemplatif. Mauriac disait : « Je ne suis pas un romancier catholique, je suis un catholique qui écrit des romans ». Cette position me convient tout à fait. La perception que j'ai de la religion ou du transcendant n'est ni tranchée ni définitive. Elle ne prétend pas l'être d'ailleurs. Je serais donc vraiment mal inspiré de me baptiser *romancier catholique*, non que cela me répugnerait, mais simplement parce que ce n'est pas vrai.

Luc Norin : Je voulais ajouter une toute petite chose parce que ce que dit Xavier me fait souvenir d'un bout de poème de Roger Bodart qui écrivait :

« Dieu se tait
 ancienne habitude
 Dieu se tait
 comme il le fit toujours
 ou bien est-ce nous
 nous qui sommes sourds ? »

Liste des auteurs

Astrid DE HONTHEIM, anthropologue, enseigne à l'Université de Mons, à l'HELBA à Bruxelles et à l'Université d'Ottawa. Elle s'intéresse au contenu invisible de l'objet d'art, aux rituels liés à la prise de psychédéliques et à l'exorcisme dans un contexte missionnaire. Elle est notamment l'auteur de *Chasseurs de diables et collecteurs d'art : tentatives de conversion des Asmat par les missionnaires pionniers protestants et catholiques* (PIE-Peter Lang, 2008) et a édité un numéro spécial de *Asia-Pacific Forum* intitulé *Christian Polymorphism in Oceania* (vol. 48, 2010).

Nancy DELHALLE, chargée de cours à l'Université de Liège, enseigne l'histoire et l'analyse du théâtre. Ses objets de recherche sont le théâtre contemporain, les écritures dramatiques et la sociologie du théâtre. Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Alternatives théâtrales* et du Groupe de recherche du projet européen *Prospero*. Auteure de *Vers un théâtre politique. Belgique francophone 1960-2000* (Le Cri/CIEL-ULB-ULg, 2006), elle a codirigé avec Jacques Dubois et Jean-Marie Klinkenberg l'ouvrage *Le Tournant des années 1970. Liège en effervescence* (Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010).

Bérendère DEPREZ, docteure en lettres (UCL), partage aujourd'hui ses activités entre l'édition scientifique, l'édition littéraire, la recherche en littérature et l'écriture. Elle est spécialiste de l'œuvre de Marguerite Yourcenar (*Marguerite Yourcenar. Écriture, maternité, démiurgie*, 2003 ; *Marguerite Yourcenar and the USA. From Prophecy to Protest*, 2009). Elle est également romancière (*Jusqu'à preuve du contraire*, 1992 ; *Le livre des deuils*, 2004 ; *Kilomètre 7*, 2006 ; *Le sablier du jour*, 2008) et nouvelliste (*Le vent syrien*, 1996). Bérendère Deprez figure aussi parmi les sept fondateurs des

Éditions Quadrature, qui publient exclusivement des nouvelles au rythme de quatre recueils par an (<http://www.berengere-deprez.net>).

Alain DIERKENS, historien et archéologue, est professeur d'Histoire du Moyen Âge à l'Université libre de Bruxelles. Ancien secrétaire de l'Institut d'études des religions et de la laïcité, il est, depuis 1991, éditeur scientifique des *Problèmes d'histoire des religions*. Il s'intéresse particulièrement à l'histoire, à l'art et à l'archéologie du Haut Moyen Âge occidental, à l'histoire religieuse médiévale et à l'histoire des principautés « belges » du Moyen Âge.

Céline DRÈZE est musicologue (UCL). Aspirante du FRS-FNRS, elle prépare une thèse de doctorat sur les jésuites et la musique dans les provinces gallo- et flandro-belges (XVI^e-XVIII^e siècles). Elle étudie également la vie et les œuvres du compositeur jésuite Louis Le Quoynte (1652-1717), appréhende les réalités de son activité musicale au sein de la Compagnie et envisage sa production dans le paysage musical de l'époque.

Xavier HANOTTE est germaniste. Il a traduit des auteurs flamands (Lampo, Elsschot, Ruyslinck, Van den Broeck) et néerlandais ('t Hart, D. Meijssing), puis s'est intéressé à l'œuvre du grand poète anglais Wilfred Owen. Depuis 1995, il a publié chez Belfond sept romans et un recueil de nouvelles, ainsi qu'un recueil de poèmes au Castor astral. Nombre de ses écrits portent le sceau d'un réalisme magique original, aux résonances poétiques et humaines marquées. Dernier roman paru en 2010 : *Des feux fragiles dans la nuit qui vient*. Il est membre fondateur de l'Association Wilfred Owen France depuis 2005.

Jean-Pol HECQ est journaliste et producteur radio à la Radio télévision belge francophone (RTBF), spécialisé en histoire, culture et religions. Il est producteur en chef de l'émission *Et Dieu dans tout ça ?*

Sacha LEBEL, maître en étude cinématographique à l'Université de Montréal, a soutenu son mémoire intitulé *Vulgaire ! Pervers ! Dégradant ! : le film d'exploitation et le cinéma québécois* à l'automne 2009. Il amorce actuellement un doctorat en études cinématographiques à l'Université de Montréal sur l'histoire du cinéma populaire québécois et est auxiliaire dans l'équipe de recherche Cinéma et Oralité dirigée par Germain Lacasse. Ses intérêts de recherches portent sur la culture populaire, le cinéma populaire, le cinéma d'exploitation américain et le cinéma québécois.

Luc NORIN, diplômée de l'Institut pour journalistes de Belgique, poursuit depuis longtemps une carrière de journaliste et de critique culturelles, de conférencière, essayiste, poète et traductrice. Elle a travaillé au *Journal les Beaux-Arts*, *Le Phare Dimanche*, *Le Soir*, *Pourquoi Pas ?* et est actuellement critique littéraire à la *Libre Belgique*. Elle est membre de l'Association des écrivains belges, du conseil d'administration du Pen Club, et du bureau de l'association internationale de la Critique littéraire. Elle est aussi présidente des *Scriptores Christiani*.

Colette NYS-MAZURE, longtemps professeur de lettres, collabore à différentes revues et aime faire connaître la littérature de son pays au-delà des frontières. Poète (*Feux dans la nuit*, La Renaissance du Livre), nouvelliste (*Tu n'es pas seul*, Albin Michel), essayiste (*Célébration du quotidien*, Desclée de Brouwer), romancière (*Perdre pied*, Desclée de Brouwer), elle écrit aussi pour le théâtre et la jeunesse ; parfois en correspondance avec des artistes. Ses textes sont traduits en plusieurs langues.

Sylvie PEPPERSTRAETE est professeure assistante à l'Université libre de Bruxelles, membre du Centre interdisciplinaire d'études des religions et de la laïcité (ULB) et secrétaire de la Société des américanistes de Belgique. Ses recherches portent sur les sociétés complexes de l'Amérique préhispanique et leurs systèmes de pensée. Elle s'intéresse particulièrement à l'art et aux religions du Mexique ancien au postclassique récent (ca. 1200-1521).

Fabrice PREYAT est chercheur qualifié auprès du FNRS et maître d'enseignement à l'Université libre de Bruxelles. Ses travaux envisagent les rapports entre mécénat religieux, littérature, histoire et théologie. Il est l'auteur d'une thèse de doctorat consacrée au *Petit Concile de Bossuet et à la christianisation des mœurs et des pratiques littéraires sous Louis XIV* (Berlin, LitVerlag, 2007). Il mène actuellement des recherches sur l'émergence de la figure sociale de l'écrivain catholique à travers la littérature apologétique des Lumières. Il a publié en collaboration plusieurs volumes centrés sur cette problématique (*La croix et la bannière. L'écrivain catholique en francophonie (XVII^e-XXI^e siècles)*, éd. Fr. GUGELOT, F. PREYAT et C. VANDERPELEN-DIAGRE, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2007 ; *Fortunes d'Érasme. Réception et traduction de la Renaissance à nos jours*, éd. M. BRACOPS et F. PREYAT, Bruxelles, Éditions du Hazard, sous presse). Depuis peu, il s'intéresse également à la bande dessinée et aux questions liées à l'intermédialité. En collaboration avec Björn-Olav Dozo, il a fait paraître, en 2010, un ouvrage consacré à *La bande dessinée contemporaine* (Bruxelles, Le Cri).

Jean-Marie SANSTERRE est historien médiéviste, professeur ordinaire à l'Université libre de Bruxelles. Depuis une quinzaine d'années, il consacre une part croissante de ses recherches aux attitudes et croyances à l'égard des images religieuses. Ses nombreux articles dans le domaine portent surtout sur les textes dont ils montrent l'apport considérable pour l'histoire des images dans les sociétés médiévales. Il souhaite à présent ajouter une large dimension diachronique aux perspectives comparatistes des études consacrées au Moyen Âge.

Gwenn SCHEPPLER est stagiaire postdoctoral au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, site Université Laval. Ses recherches portent sur les formes alternatives de distribution du cinéma au Québec entre 1930 et 1960, dans une perspective sociohistorique. Il est aussi chercheur associé de l'équipe Cinéma et Oralité de l'Université de Montréal. Il a complété en 2009 un doctorat en cotutelle entre l'Université Lyon 2 et l'Université de Montréal, analysant les liens entre l'œuvre du cinéaste Pierre Perrault et le contexte socioculturel québécois pendant la Révolution

tranquille. Il a codirigé avec Germain Lacasse et Vincent Bouchard un numéro spécial de la revue CINÉMAS : *Cinéma et Oralité, le bonimenteurs et ses avatars*.

Cécile VANDERPELEN-DIAGRE, historienne, est première assistante à l'Université libre de Bruxelles. Membre du Centre interdisciplinaire d'études des religions et de la laïcité (ULB), elle s'intéresse aux liens entre la religion et les arts aux XIX^e et XX^e siècles et à l'histoire des institutions culturelles dans le monde francophone, dans une perspective comparatiste.

Table des matières

Note de l'éditeur de la collection	
Alain DIERKENS	7
Religion et Art. Quelques réflexions sociologiques	
Sylvie PEPPERSTRAETE et Cécile VANDERPELEN-DIAGRE	9
La statue vivante en Grèce ancienne : de la représentation symbolique au réceptacle de la divinité	
Irini-Fotini VILTANIOTI.....	17
Quelques avatars antiques de la conscience et de ses projections artistiques en Occident	
Baudouin DECHARNEUX	31
<i>In toltecatl</i> : l'artiste et son œuvre dans la tradition religieuse aztèque	
Sylvie PEPPERSTRAETE	41
« Chanter avec les Esprits Bien-heureux les loüanges de Dieu »	
Louis Le Quoynte, s.j. et ses <i>Airs spirituels nouveaux</i> (1696)	
Céline DRÈZE	55
Les excès d'une dévotion mal réglée	
L'utilisation des images religieuses et leur culte selon L. A. Muratori	
Jean-Marie SANSTERRE.....	75
La chasse aux têtes postcoloniale : de l'objet-ancêtre à l'objet d'art	
Astrid DE HONTHEIM.....	91

Un art embarrassant ? La littérature et le catholicisme au Québec (1920-1960). Retour sur une recherche Cécile VANDERPELEN-DIAGRE.....	103
Le mal, la vérité et le sacrifice Analyse des structures du religieux dans le théâtre du xx ^e siècle Nancy DELHALLE.....	115
La bande dessinée catholique en francophonie Une légitimité recherchée, une illégitimité entretenue Fabrice PREYAT.....	129
Les catholiques et le cinéma au Québec entre 1930 et 1960 Gwenn SCHEPPLER, avec la collaboration de Sacha LEBEL.....	199
Écrire aujourd'hui, sous quelle inspiration ? Jean-Pol HECQ, Bérengère DEPREZ, Xavier HANOTTE, Luc NORIN et Colette NYS-MAZURE	211
Liste des auteurs.....	221
Table des matières.....	225

Fondées en 1972, les Editions de l'Université de Bruxelles sont un département de l'Université libre de Bruxelles (Belgique). Elles publient des ouvrages de recherche et des manuels universitaires d'auteurs issus de l'Union européenne.

Principales collections et directeurs de collection

- Commentaire J. Mégret (Comité de rédaction : Marianne Dony (directeur), Emmanuelle Bribosia (secrétaire de rédaction), Claude Blumann, Jacques Bourgeois, Laurence Idot, Jean-Paul Jacqué, Henry Labayle, Fabrice Picod)
- Aménagement du territoire et environnement (Christian Vandermotten)
- Economie (Henri Capron)
- Education (Françoise Thys-Clément)
- Etudes européennes (Marianne Dony)
- Histoire (Eliane Gubin et Kenneth Bertrams)
- Philosophie et société (Jean-Marc Ferry et Nathalie Zaccai-Reyners)
- Quête de sens (Manuel Couvreur et Marie-Soleil Frère)
- Religion, laïcité et société (Monique Weis)
- Science politique (Pascal Delwit)
- Sociologie et anthropologie (Mateo Alaluf et Pierre Desmarez)
- Statistique et mathématiques appliquées
- UBlire (collection de poche)

Elles éditent trois séries thématiques, les *Problèmes d'histoire des religions* (direction : Alain Dierkens), les *Etudes sur le XVIII^e siècle* (direction : Bruno Bernard et Manuel Couvreur) et *Sextant* (direction : Eliane Gubin et Valérie Piette).

Des ouvrages des Editions de l'Université de Bruxelles figurent sur le site de la Digithèque de l'ULB. Ils sont aussi accessibles via le site des Editions.

Founded in 1972, Editions de l'Université de Bruxelles is a department of the Université libre de Bruxelles (Belgium). It publishes textbooks, university level and research oriented books in law, political science, economics, sociology, history, philosophy, ...

Editions de l'Université de Bruxelles, avenue Paul Héger 26 - CPI 163, 1000 Bruxelles, Belgique

EDITIONS@ulb.ac.be

<http://www.editions-universite-bruxelles.be>

Fax +32 (0) 2 650 37 94

Direction, droits étrangers : Michèle Mat.

Diffusion/distribution : Interforum Benelux (Belgique, Pays-Bas et grand-duché de Luxembourg) ; SODIS/ToThèmes (France) ; Servidis (Suisse) ; Somabec (Canada).

Quels que soient le lieu ou la civilisation que l'on explore, des relations profondes entre religion et art se décèlent. L'art traduit volontiers les aspects des fonctions religieuses, soit dans le cadre organisé d'un rituel, soit plus spontanément, dans l'expression de la foi personnelle ou collective. Les religions font appel aux artistes pour rendre apparent et intelligible l'invisible mais se heurtent souvent à eux en leur imposant des formes. Mais si bien des civilisations ont fait l'objet d'études fouillées sur la manière dont elles articulaient l'art et la religion, force est de constater que très peu de chercheurs se sont attelés à une vue transversale de ces notions. Cet ouvrage s'inscrit dès lors dans une perspective comparative ayant pour but de souligner les diachronies et les spécificités religieuses.

TABLE DES MATIERES

ALAIN DIERKENS, Note de l'éditeur de la collection

SYLVIE PEPESTRATE ET CECILE VANDERPELEN-DIAGRE, Religion et Art. Quelques réflexions sociologiques

IRINI-FOTINI VILTANIOTI, La statue vivante en Grèce ancienne. De la représentation symbolique au réceptacle de la divinité

BAUDOUIIN DECHARNEUX, Quelques avatars antiques de la conscience et de ses projections artistiques en Occident

SYLVIE PEPESTRATE, *In toltecatl* : l'artiste et son œuvre dans la tradition religieuse aztèque

CELINE DREZE, « Chanter avec les Esprits Bien-heureux les louanges de Dieu ». Louis Le Quoynte, s.j. et ses *Airs spirituels nouveaux* (1696)

JEAN-MARIE SANSTERRE, Les excès d'une dévotion mal réglée. L'utilisation des images religieuses et leur culte selon L. A. Muratori

ASTRID DE HONTHEIM, La chasse aux têtes postcoloniale : de l'objet-ancêtre à l'objet d'art

CECILE VANDERPELEN-DIAGRE, Un art embarrassant. La littérature et le catholicisme au Québec (1920-1960). Retour sur une recherche

NANCY DELHALLE, Le mal, la vérité et le sacrifice. Analyse des structures du religieux dans le théâtre du XX^e siècle

FABRICE PREYAT, La bande dessinée catholique en francophonie. Une légitimité recherchée, une illégitimité entretenue

GWENN SCHEPPLER ET SACHA LABEL, Les catholiques et le cinéma au Québec entre 1930 et 1960

JEAN-POL HECQ, BERENGERE DEPREZ, XAVIER HANOTTE, LUC NORIN ET COLETTE NYS-MAZURE, Table ronde : la littérature et le sacré



9 782800 415017