

# Introduction

Le 7 mai 1964, lors d'une allocution prononcée après la promulgation de la Constitution sur la liturgie du concile de Vatican II, le pape Paul VI invitait à renouer les liens d'amitié entre l'Église et les artistes. Renouer, car, reconnaissait-il, « ce n'est pas que l'amitié ait jamais été rompue réellement<sup>1</sup> », mais « nos relations se sont un peu gâtées<sup>2</sup> ». Dans le contexte de l'*aggiornamento* conciliaire, et alors que la « querelle de l'art sacré<sup>3</sup> » et l'Instruction du Saint-Office de 1952 étaient encore présentes dans les mémoires, cet appel à l'amitié s'accompagnait d'une forme de déclaration de repentance : « Nous vous avons parfois imposé une chape de plomb, on peut bien le dire ; pardonnez-le-nous ! [...] Nous irons jusqu'au bout de notre *mea culpa*, nous vous avons offensés<sup>4</sup>... » Ce second aspect n'est guère cité lorsqu'à l'heure actuelle certains relèvent les excuses publiques de l'Église ; le premier au contraire a connu une fortune croissante.

Cette prise de position n'est pas restée isolée. Si elle ne fut d'abord explicitement reprise que dans *La Lettre aux artistes* de Jean-Paul II en 1999<sup>5</sup>, un écho plus grand lui a été donné par la suite. Benoît XVI a tenu, dix ans après, à s'inscrire ici dans les traces de son prédécesseur et n'a pas manqué de reprendre ses mots afin « d'exprimer et de renouveler l'amitié de l'Église avec le monde de l'art<sup>6</sup> ». Depuis, qu'il s'agisse d'évoquer le programme culturel du Collège des Bernardins à Paris ou de réunir un colloque sur l'art et la liturgie<sup>7</sup> en Italie, revient la référence à ce lien d'« amitié », dont le sens profond évoque l'évangile de Jean<sup>8</sup> (15, 15). Une telle proximité, en dépit des tensions qui peuvent exister entre l'art contemporain et les thématiques religieuses, a pu paraître aller de soi en pays de tradition catholique majoritaire où il apparaît évident, qu'il s'agisse du marquage du territoire par les édifices religieux ou des

thèmes dominants dans l'art occidental au moins jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, que le christianisme a inspiré les arts. Qu'une affirmation aussi claire intervienne, alors que ce rôle pour la période contemporaine comprise au sens large (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle) s'est considérablement amoindri, semble en faire une position d'autant plus importante à rappeler que sa valeur d'évidence s'amenuise et se trouve confrontée à la thématique tout aussi récurrente du divorce entre l'art et l'Église.

Quoi qu'il en soit d'un décalage potentiel entre les textes officiels et la diversité des usages, les propos de Paul VI, puis de ses successeurs, invitent à être relus à la lumière d'une longue tradition de textes magistériels sur les arts, comme à être croisés avec d'autres écrits et témoignages de cette relation particulière. Il n'est pas anodin qu'une tradition spirituelle éprouve le besoin d'une telle proclamation. Nombreuses sont les religions dans lesquelles les arts sont présents et valorisés sans qu'un lien d'amitié soit explicitement affirmé. Le poids de la parole pontificale dans le catholicisme confère à cette prise de position une forte visibilité, liée à la spécificité de l'Église romaine. Quelle que soit la place reconnue aux arts dans les diverses composantes du protestantisme<sup>9</sup>, une telle déclaration ne pourrait être émise en valeur générale par une autorité commune. Dans le monde orthodoxe, il serait réducteur de présenter le rôle de l'icône comme l'expression d'un lien d'amitié avec les artistes. Cette simple comparaison précise la particularité du parti pris catholique.

Original à bien des égards, le discours de 1964 s'inscrit toutefois dans une tradition<sup>10</sup> et, s'il s'en éloigne par certains aspects, il approfondit l'assertion posée par Pie XII, en 1952, d'une « affinité intrinsèque de l'art avec la religion<sup>11</sup> ». Sans examiner à ce stade la définition particulière que le pape

donne des artistes, ou la permanence d'un thème philosophique sous-jacent dans l'association du « beau et du bien », il faut souligner à nouveau le choix du terme « art » employé sans les qualificatifs de sacré, religieux ou chrétien. Certes, la Constitution sur la liturgie ne manque pas d'ajouter après avoir posé « les beaux-arts » parmi les plus nobles activités de l'esprit humain : « surtout l'art religieux et ce qui en est le sommet, l'art sacré<sup>12</sup> ». Il reste qu'il s'agit dans ces textes pontificaux ou conciliaires de l'« art » en tant que concept distinct de la culture de l'*imago*<sup>13</sup> ou des processus artisanaux, de l'art « en tant que tel<sup>14</sup> ». Le principe d'une déclaration d'amitié, qui suppose deux partenaires distincts, en est la preuve : le contexte est celui d'un monde sécularisé où les champs du religieux et du culturel sont dissociés. Il est possible de s'interroger sur les origines de ce processus et ses limites<sup>15</sup>, mais il est indéniable que le rapport à l'art dans ces écrits du magistère n'est pas exactement du même ordre que dans ceux qui traitent de la licéité des images ou des motifs iconographiques autorisés, bien que ces textes soient d'ordinaire classés dans un même ensemble.

Pour rester dans l'univers des « beaux-arts » auquel se limitera cette étude – en s'attachant principalement aux œuvres susceptibles de prendre place dans l'espace ecclésial et non à l'architecture<sup>16</sup> –, cette mutation a été magistralement mise en évidence dans les travaux d'Hans Belting<sup>17</sup> et de Victor Stoichita<sup>18</sup> notamment. La prise de conscience de ce que la notion d'« œuvre d'art » peut avoir de relativement récent ou, à tout le moins, d'inégalement construit<sup>19</sup> selon les époques et les lieux, est désormais acquise dans une histoire de l'art qui intègre les réflexions philosophiques, sociologiques et anthropologiques<sup>20</sup> sur le statut des œuvres. Si les analyses peuvent varier, les repères chronologiques s'accordent pour situer cette évolution du statut de l'image au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, sous les effets convergents de facteurs d'ordre esthétique (diffusion depuis la Renaissance d'une nouvelle peinture et d'un rapport à la perspective qui bouleverse la vision du monde), théologique (effets de la querelle des images et du concile de Trente) et socio-économique (développement du collectionnisme favorisé par les conséquences de l'iconoclasme, en particulier l'incitation à réserver les tableaux à la sphère domestique et la mise sur le marché d'œuvres autrefois cultuelles). Ces différents facteurs sont liés et coïncident, comme l'a notamment souligné Olivier Christin<sup>21</sup>, avec l'importance accrue de lieux consacrés à la délectation esthétique tels que les cabinets d'amateur et les musées. Cette métamorphose de l'*imago* médiévale en œuvre d'art et ce passage de l'église au musée se sont accompagnés au fil du temps de phénomènes de

transferts de sacralité renforcés par la vision romantique de l'artiste prophète et médiateur avec le divin, reprise ensuite à fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans les propos liés à l'ésotérisme de la Rose-Croix puis dans les discours des avant-gardes. La naissance d'une « religion de l'art » comme religion de substitution de la modernité a été mise en évidence tant dans la perspective nietzschéenne<sup>22</sup> que dans celle d'une sociologie de l'art et intéresse également les sociologues du religieux qui explorent certains parallèles entre expérience esthétique et expérience religieuse.

En d'autres termes, lorsque l'Église se veut amie des arts, elle se trouverait de fait en dialogue non pas seulement avec un langage spécifique susceptible de faire résonner les mystères de la foi<sup>23</sup>, comme l'espèrent les textes pontificaux, mais d'une certaine manière avec un système de sens concurrent ayant ses propres valeurs et, pour conduire à l'extrême la métaphore religieuse, son propre clergé (la critique), ses saints ou ses héros (les artistes). Cette lecture du monde de l'art, sous une forme parfois parodique ou excessive, pourrait n'avoir pas d'incidence directe sur notre propos, mais elle se trouve croiser un autre phénomène parallèle, le rapport au patrimoine<sup>24</sup>, objet d'une forme de sacralisation progressive au cours du dernier siècle<sup>25</sup>.

Au sein d'un processus de substitution du culturel au cultuel, dont il faudrait interroger la portée<sup>26</sup>, la situation des lieux de culte semble révélatrice : en partie délaissés par la pratique dominicale, ils demeurent visités pour leur architecture ou pour les œuvres qui y sont conservées. Ce contraste est actuellement perçu avec une acuité particulière alors que se pose en France, comme dans bien d'autres pays dont la structuration religieuse était majoritairement catholique, à l'instar de la Belgique ou du Québec<sup>27</sup>, la question de la conservation des édifices cultuels<sup>28</sup>. Relevé par les sociologues comme un signe de patrimonialisation<sup>29</sup> du religieux, il est parfois lu comme une réduction à l'esthétique non pas seulement du rapport à l'œuvre d'art religieux, mais plus généralement de la place du catholicisme.

Apparemment indépendant de la question initiale « l'Église amie des arts », ce mouvement s'est développé de façon concomitante au cours des deux derniers siècles. Or, l'une des premières références explicites à l'art en tant qu'« art<sup>30</sup> » dans les écrits pontificaux semble bien liée au souci de conservation de ce qu'on appellerait aujourd'hui patrimoine. Si l'intérêt pour les antiquités romaines était présent de longue date au sein du Vatican, ce sont notamment les spoliations napoléoniennes qui vont susciter une réflexion plus organisée sur le recensement, la préservation puis l'exposition des « chefs-d'œuvre de l'art<sup>31</sup> ». Pie VII

charge Antonio Canova, nommé en 1802 inspecteur général des Beaux-Arts et antiquités, puis le cardinal camerlingue Pacca en 1820, de mettre en place des normes qui concernent tant les œuvres antiques que les modernes ou même celles d'artistes vivants. Cet exemple témoigne de l'ancienneté des préoccupations qui devaient conduire à l'inauguration de la Pinacothèque vaticane par Pie XI en 1932, afin de rassembler une partie de ces œuvres, puis à une collection d'art religieux moderne en 1973, à l'initiative de Paul VI. La place des œuvres dans les musées du Vatican interroge de manière emblématique la distinction posée dans l'ouverture du *Musée imaginaire* de Malraux : « Un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la *Madone* de Cimabue n'était pas d'abord un tableau, même l'*Athéna* de Phidias n'était pas d'abord une statue<sup>32</sup>. »

Toutefois le passage de l'œuvre culturelle à l'objet d'art et la mutation du regard qui l'accompagne sont loin de constituer un processus univoque, irréversible et accompli de la même manière en tout lieu au cours de la période moderne. Une interprétation excessive de la thèse de Belting ou, d'une autre manière, des théories de la sécularisation peut conduire à voir une substitution directe de la valeur d'art à la valeur culturelle<sup>33</sup> et surtout une antinomie entre deux options plus étroitement mêlées qu'il n'y paraît.

Or, une telle position doit être nuancée<sup>34</sup> sur plusieurs plans. Il faut au préalable rappeler que s'il n'y a pas de « théorie médiévale des beaux-arts<sup>35</sup> », ce que nous entendons sous ce terme étant au Moyen Âge comme dans l'Antiquité dispersé entre plusieurs « arts », il n'en reste pas moins que les productions artistiques médiévales suscitaient des appréciations critiques de leur valeur et une forme d'émotion esthétique<sup>36</sup>, pour reprendre la discussion lancée en son temps par Meyer Schapiro et poursuivie par les médiévistes qui rappellent que si l'artiste n'y est pas distinct de l'artisan, les créateurs médiévaux sont moins souvent anonymes qu'on ne le croit<sup>37</sup>. À l'inverse, l'usage dévotionnel des œuvres n'a pas subitement disparu dans le monde catholique au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>38</sup>, sa part s'amenuise au terme d'un processus complexe, susceptible d'aller et retours. La naissance du jugement esthétique s'accompagne d'une concurrence entre divers points de vue et usages des œuvres dont on trouve trace notamment dans les écrits de Vasari. Sa *Vie des plus excellents peintres...* (1550) s'ouvre par le récit de la procession d'une Madone qu'il attribue à Cimabue pour l'église Santa Maria Novella : « Cette œuvre parut tellement merveilleuse aux yeux de la population, qui n'avait encore rien vu de mieux, qu'elle fut portée, en procession solennelle, de la maison de Cimabue à l'église, au milieu d'une grande fête et au son

des trompettes<sup>39</sup> », procession qui est ici un triomphe à la romaine tout profane autour de l'œuvre à sujet religieux. Les contemporains eux-mêmes furent conscients de ces enjeux et le double aspect d'une image à la fois œuvre d'art et objet de culte, que les chercheurs tentent de distinguer, était loin de leur avoir échappé. Les propos de Gabriele Paleotti dans son *Discours sur les images sacrées et profanes* (1582) sont éclairants : « Il est possible qu'une image [...] compte au nombre des images saintes tout en étant rangée par le spectateur dans une autre classe [...] voire soit considérée par certains insensés comme art profane qui ne sert que de passe-temps [...]. Ainsi une seule et même image se présente très différemment selon les conceptions que les spectateurs en ont<sup>40</sup>. »

Les témoignages d'une appréciation esthétique sur des œuvres liturgiques, y compris dans les comptes rendus de visites épiscopales<sup>41</sup>, sont multiples. Voir dans ces exemples la seule preuve d'une sécularisation interne du regard religieux sur les œuvres présentes dans le sanctuaire serait méconnaître l'imbrication profonde de ces deux dimensions. La façon dont les penseurs de la Réforme catholique ont encouragé l'art afin de susciter les émotions et d'inciter à des pratiques chrétiennes les ont amenés également à une réflexion sur les styles propres à frapper l'imagination<sup>42</sup>.

Ce bref rappel des conditions d'autonomie de l'art éclaire en partie les usages actuels. À cet égard, les craintes de ceux qui redoutent une patrimonialisation du religieux au détriment des pratiques et des croyances, si elles s'inscrivent dans un contexte contemporain qui demande à être précisé, reposent parfois sur une vision idéalisée d'un pur rapport à l'œuvre religieuse, indépendant de tout plaisir esthétique ou jugement de valeur, qu'un parcours historique met à mal. Avec humour, un conservateur rappelait, lors d'un colloque de l'École du Louvre, qu'il avait chaque année l'occasion d'entendre en chaire un célébrant tonner : « Notre église n'est pas un musée ! », et s'interrogeait : « Seraient-ce de si mauvais lieux<sup>43</sup> ? »

S'intéresser aujourd'hui au rapport du catholicisme à l'art met en évidence deux aspects : d'une part, une revendication de proximité avec l'art et les artistes, en dépit de réticences devant certaines manifestations de l'art contemporain ; d'autre part, une position ambiguë face à la patrimonialisation des édifices et des œuvres. Entre l'appel aux artistes lancé par Paul VI et *La Grande Pitié des églises de France* dénoncée par Barrès (1914), à l'origine d'un ample mouvement de soutien, il n'y a guère de liens. Gageons pourtant que prendre au sérieux l'affirmation « amie des arts » et chercher ce qui se dit du catholicisme à travers

une telle position invite à confronter ces deux aspects et à dégager la façon dont ils font système dans une relation d'échange qui dépasse et englobe la question de l'accueil ou du refus de l'art actuel. Ce double mouvement d'émancipation de l'art et du jugement esthétique, d'une part, et de dialogue ecclésial avec les artistes, d'autre part, se déploie en croisant tant les évolutions de l'Église romaine que les bouleversements de l'art contemporain. C'est pourtant sur les deux derniers siècles que portera le regard, sans ignorer les profondes différences qui s'y manifestent, mais en posant là encore que la confrontation peut se révéler féconde. Associer XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle, selon la conception historique de la période contemporaine, se justifie ici par l'objet particulier de l'étude. Examiner le rapport du catholicisme à l'art « en tant qu'art » trouve un point d'entrée particulièrement approprié au début du XIX<sup>e</sup> siècle après les bouleversements suscités par la Révolution. La dispersion des œuvres d'Église, d'un côté, le développement d'un intérêt spécifique pour les beautés de la religion (Chateaubriand) et pour une histoire de l'« art chrétien » alors naissante de l'autre, sont des éléments majeurs de la relation entre les deux pôles de cette recherche. La suite s'écrit souvent comme un long divorce entre l'Église et l'art d'avant-garde. Un temps de décadence d'où émergent quelques phares : les œuvres de Delacroix ou Ingres ; le réveil, vite jugé trop timide, avec Maurice Denis et les Ateliers d'art sacré ; l'appel aux génies avec le père Couturier ; les suites de la Querelle de l'art sacré ; les conséquences de la réforme liturgique de Vatican II ; le renouveau actuel marqué par la présence diverse de l'art contemporain dans les églises, due également à la spécificité française d'une commande publique destinée aux monuments historiques.

Le propos n'est pas de retracer une histoire de l'art religieux sur deux siècles ; la bibliographie en est abondante<sup>44</sup> depuis que les travaux de Bruno Foucart ont notamment permis de redécouvrir cette dimension de la période contemporaine au sens large. Il s'agit d'examiner les modalités de construction de cette histoire et la façon dont elle rend compte d'une lecture catholique de l'art, ainsi que des tentatives de définition qui l'accompagnent, que ce soit dans des expressions valorisées au fil du temps ou dans celles qui apparaissent *a posteriori* les plus novatrices et fécondes. Les deux siècles considérés sont en effet ceux au cours desquels s'est écrite une « histoire de l'art chrétien » dans un mouvement parallèle et distinct de celui qui a vu s'affirmer la discipline de l'histoire de l'art<sup>45</sup>. S'interroger sur la place faite au domaine artistique dans la pensée catholique impose de prendre également en compte une histoire du goût,

qui là encore n'est certes pas indépendante des évolutions générales<sup>46</sup>, mais s'affirme avec une spécificité propre dès le début du XIX<sup>e</sup> autour de thématiques qui irriguent encore largement la réflexion sur ces sujets à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle (qu'il s'agisse de la distinction entre sujet et thème chrétien, de la foi de l'artiste, de la place des commandes d'État dans le sanctuaire, de la formation du clergé, du rapport entre jugement esthétique et valeur religieuse...).

Ni histoire des artistes ni histoire des commandes, la démarche, située à la croisée d'une histoire de la réception et des théories de l'art religieux, prend celle d'une histoire des regards, confrontant les discours sur les œuvres aux attentes et ambitions de ceux qui tentent de définir l'art en relation avec l'Église. Ces approches catholiques de l'art sont faites d'un ensemble multiple dans lequel dominant sans doute, par leur importance en nombre et leur volonté d'imposer une norme, les visions des grands défenseurs d'une cause : l'art chrétien, puis l'art sacré notamment... Mais elles ne doivent pas masquer les multiples facettes d'une réception plus complexe qui ne suit guère les recommandations autorisées. En parallèle s'édifie un discours savant sur l'art religieux, son iconographie et son archéologie, recherches auxquels le clergé comme les auteurs catholiques n'ont pas peu contribué. Dans cet ensemble, la parole pontificale n'apparaît que tardivement, mais s'intensifie de façon notable dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Ces positions de différentes natures, celles des clercs ne formant qu'une partie de cet univers, se révèlent également dans les textes d'écrivains ou penseurs faisant figure de chefs de file du mouvement catholique, comme dans les revues et ouvrages sur l'art chrétien, sans oublier une abondante littérature, de qualité diverse, qui vulgarise les thèses les plus en vue à destination des séminaires ou du public cultivé. L'ampleur du parcours est telle qu'il ne saurait s'agir d'un dépouillement exhaustif ; si les épisodes majeurs s'imposent en référence aux grands tournants de l'art religieux, le choix des effets révélateurs s'attache aux œuvres ayant suscité un débat au cours des diverses crises de l'art religieux qui traversent la période<sup>47</sup>. Le propos, pour conserver sa cohérence, sera centré sur la compréhension interne du monde catholique. Aussi est-ce à partir d'une lecture des sources et des usages de ces notions que seront définis, au fil de l'exposé, les termes d'art sacré, d'art religieux ou d'art chrétien – dont l'emploi aujourd'hui semble parfois indifférencié, qu'il s'agisse d'y recourir ou d'en contester la pertinence –, et non dans une vue générale visant à en proposer une définition *a priori* ou normative. En cela, l'approche privilégie les débats publics et les œuvres publiées susceptibles d'avoir

influencé l'opinion. Elle se situe à la croisée de l'histoire de l'art, de l'histoire religieuse et de l'histoire culturelle, et ne relève pas de la philosophie ou de la théologie<sup>48</sup> dont les positions ne seront prises en compte que lorsqu'elles interviennent directement dans les exemples abordés, alors qu'elles demanderaient bien d'autres investigations qui leur donneraient une place propre et pour lesquelles d'autres enquêtes restent à mener.

De la même manière, le choix de comprendre les relations du monde catholique à l'art à l'ère de son autonomisation ouvre largement sur la variété des facettes de cet univers, mais laisse de côté la question, certes essentielle, du spirituel dans l'art contemporain qui relève d'une autre perspective<sup>49</sup>. La dimension mystique de l'art hors des limites confessionnelles et institutionnelles n'intervient ici qu'à la marge, c'est-à-dire non comme objet d'étude propre, mais dans la mesure où elle est indispensable à la compréhension des positions en jeu et interfère à l'évidence avec les débats contemporains sur l'art et la religion.

L'enquête située à la rencontre de trois questionnements sur la relation de l'Église à l'art, la confrontation entre valeur esthétique et valeur religieuse en cours dans le processus de patrimonialisation du religieux, l'histoire du goût dans le monde catholique, touche à bien des aspects sur lesquels les acquis de la recherche sont fort importants. C'est en raison de ces avancées – d'inégale richesse toutefois selon les périodes – qu'il a semblé nécessaire de conserver une perspective ample sur deux siècles afin de faire apparaître en parallèle ou en filigrane des points déjà connus, les lignes de continuité ou de rupture, les échos et les traces au fil d'une histoire dont les repères majeurs sont certes déjà balisés. Dans ce parcours, quête de l'art chrétien, invention du patrimoine et rencontre de l'art contemporain indiquent trois tendances majeures mais ne définissent pas ici trois parties distinctes. Tout au contraire, il a semblé que l'imbrication de ces trois dimensions forme l'originalité de ces regards catholiques sur l'art dont on a cherché à scander les étapes autour de quatre temps : les tentatives pour délimiter les contours d'un idéal de l'art chrétien (I), la confrontation de cette vision romantique avec la constitution d'un savoir érudit sur l'art religieux qui va de pair avec la mise en place de la protection du patrimoine (II), la diversité des tendances et des styles qui s'exprime tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et place les questions d'art chrétien, religieux ou sacré au cœur des débats avec de premières polémiques dès les années vingt (III), la tension dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle entre l'accueil de l'art contemporain dans les églises et les relectures diverses du

patrimoine (IV). Ces quatre temps correspondent en partie seulement au rythme chronologique des quatre demi-siècles étudiés, avec des effets de recoupements et des enjambements ponctuels entre les décennies. Ainsi, des questions transversales telles qu'une forme de méfiance à l'égard de l'art ou la référence idéalisée à la Bible des illettrés font-elles éclater le cloisonnement des époques et invitent à reprendre, sur quelques points précis, l'enchaînement des lectures à travers les générations successives.

## Notes

1. PAUL VI, « L'Église et l'art », *Insegnamenti di Paolo VI*, II, Rome, 1964, 312-318, trad. fr. La Documentation catholique, n° 61, 1964, p. 683-688, repris dans D. MENOZZI, *Les Images. L'Église et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991, p. 278-282 (p. 280).
2. *Ibid.* p. 280.
3. Pour reprendre le titre qui lui fut donné à l'époque, voir P. RÉGAMEY, « La Querelle de l'art sacré », Paris, éd. du Cerf, 1952; M. OCHSÉ, *La nouvelle querelle des images*, Paris, Le Centurion, 1953.
4. PAUL VI, « L'Église et l'art », *op. cit.*, p. 281. Même si le pape relève également l'éloignement des artistes.
5. « Lettre aux artistes », 4 avril 1999, *Actes du Pape Jean-Paul II* – 16 mai 1999, *La Documentation Catholique* n° 2204.
6. BENOÎT XVI, « Discours aux artistes », 21 novembre 2009, *La Documentation catholique*, n° 2436, 20 décembre 2009, p. 1116-1120.
7. Colloque organisé à Bose, 3-5 juin 2010, G. BOSELLI (dir.), *Liturgia e arte. La sfida della contemporaneità*, Edizioni Qiqajon, 2011.
8. « Je vous appelle amis parce que tout ce que j'ai entendu auprès de mon Père, je vous l'ai fait connaître. » (Jn 15, 15).
9. On ne reviendra pas sur la question de l'iconoclasme et la valeur des images diversement reçues selon les tendances des réformateurs, parmi une abondante bibliographie, voir notamment O. CHRISTIN, *Une révolution symbolique, l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, éd. de Minuit, 1991. J. COTTIN, *Le Regard et la Parole : une théologie protestante de l'image*, Genève, Labor et Fides, 1994.
10. Tradition des Discours aux artistes (voir 1950, Pie XII), et institution des semaines d'Art sacré par Jean XXIII.
11. Discours aux artistes, 8 avril 1952, trad. dans D. MENOZZI, *op. cit.*, p. 268.
12. *Sacrosanctum Concilium*, Constitution sur la liturgie, 1963, VII, § 122, et voir F. BESPFLUG, « Art et liturgie : l'art chrétien du XXI<sup>e</sup> siècle à la lumière de Sacrosanctum concilium », *Revue des Sciences religieuses*, 78-2, 2004, p. 161-181.
13. Voir J.-C. SCHMITT, « La culture de l'imgo », *Annales, Histoire, Sciences sociales*, 1996, vol. 51/1, p. 3-36.
14. Voir la Lettre aux artistes de JEAN-PAUL II, *op. cit.*, § 10.
15. Pour les débats sur ce point, renouvelés autour du centenaire de la Loi de Séparation, voir J.-C. MONOD, *La querelle de la sécularisation de Hegel à Blumenberg*, Paris, Vrin, 2002; J.-P. WILLAIME,

- « La sécularisation : une exception européenne? Retour sur un concept et sa discussion en sociologie des religions », *Revue française de sociologie*, n° 47, 2006/4, p. 755-783.
16. Voir entre autres la synthèse de P.-L. Rinuy sur l'architecture religieuse du XX<sup>e</sup> siècle, MONUM, à paraître.
  17. H. BELTING, *Bild und Kult, eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990, trad. fr. Frank Muller, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998.
  18. V. STOICHITA, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris, Méridiens, Klincksieck, 1993.
  19. En complément des exemples cités, voir pour le statut de l'artiste, N. HEINICH, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éd. de Minuit, 1993.
  20. Relations interdisciplinaires parfois présentées sur le mode du « cannibalisme », voir L. BERTRAND-DORLÉAC, « L'histoire de l'art et les cannibales », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 45, 1995, p. 99-108 et Th. DUFRÈNE et A.-Ch. TAYLOR (dir.), *Cannibalisme disciplinaire. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, INHA, musée du Quai Branly, 2009.
  21. Voir O. CHRISTIN, « Du culte chrétien au culte de l'art : la transformation du statut de l'image (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49-3, juillet-septembre 2002, p. 176-194.
  22. « L'art lève la tête quand les religions perdent du terrain », voir F. NIETZSCHE, *Humain trop humain* (1878), dans *Œuvres* (trad. H. Albert), Paris, Robert Laffont, 1993, t. II, p. 528.
  23. Pour reprendre des termes analogues à la Lettre de Jean-Paul II qui sera examinée à la fin de ce parcours.
  24. Voir J.-P. BABELON et A. CHASTEL, *La notion de patrimoine*, Paris, L. Lévi, 1994; A. DESVALLÉES, « À l'origine du mot "patrimoine" », dans D. POULOT (dir.), *Patrimoine et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 98; et A. DESVALLÉES, F. MAIRESSE, B. DELOCHE, « Patrimoine », *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, A. DESVALLÉES, F. MAIRESSE (dir.), Paris, A. Colin, 2011, p. 421-452.
  25. Parmi la bibliographie sur cet aspect, voir F. CHOAY, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Le Seuil, 1992; J.-Y. ANDRIEUX, *Patrimoine et histoire*, Paris, Belin, 1997; J.-Y. ANDRIEUX (dir.), *Patrimoine et société*, Rennes, PUR, 1998; F. BERCÉ, *Des monuments historiques au patrimoine, du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours, ou les égarements du cœur et de l'esprit*, Paris, Flammarion, 2000; J.-M. LENIAUD, *L'Utopie française. Essai sur le patrimoine*, Paris, Mengès, 1997, *Droit de cité pour le patrimoine. Cent ans de protection. 1913-2013*, Presses de l'université du Québec, 2013.
  26. Voir C. FALTRAUER, Ph. MARTIN, L. OBADIA (dir.), *Patrimoine religieux. Désacralisation, requalification, réappropriation*, Paris, Riveneuve éditions, 2013.
  27. L. TURGEON (dir.), *Le patrimoine religieux du Québec: entre le culturel et le culturel*, Québec, Presses de l'université Laval, 2005; K. MORISSET, L. NOPPEN et Th. COOMANS (dir.), *Quel avenir pour quelles églises?/What Future for Which Churches?*, Québec (Canada), Presses de l'Université du Québec, 2006; S. LEFEBVRE (dir.), *Le patrimoine religieux du Québec. Éducation et transmission du sens*, Presses de l'université de Laval, 2009.
  28. Voir les actes des colloques organisé par l'association Art d'église et le Comité national d'art sacré, parus dans la collection « Culte et culture » chez Desclée; le colloque « Églises des villes, églises rurales. Un héritage en partage », organisé les 26 et 17 juin 2008 par le Comité du Patrimoine culturel sous la direction de B. FOUCART.
  29. Voir D. HERVIEU-LÉGER, « Patrimonialisation », dans R. AZRIA et D. HERVIEU-LÉGER (dir.), *Dictionnaire critique des faits religieux*, Paris, PUF, 2010, 2010, p. 861-864.
  30. Dans sa conception moderne, telle qu'elle se précise à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir la définition kantienne « l'art comme finalité sans fin », *Critique de la faculté de juger*, (1790) § 43, même si c'est par extension que l'on peut l'appliquer aux « beaux-arts », la position kantienne ne limite pas l'art au beau.
  31. « Edito dell'em. mo rev. mo cardinal Pacca... Sopra le antiquita e scavi, pubblicato il 7 aprile 1820 », dans C. COSTANTINI, « La legislazione ecclesiastica sull'arte », *Fede e arte*, 5, 1957, p. 411-415, cite dans D. MENOZZI, *op. cit.*, p. 229.
  32. A. MALRAUX, *Le Musée imaginaire* (1947) repris dans *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, [1951], éd. 1965, t. I, p. 9.
  33. Voir les positions de W. BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'ère de la reproduction technique* (1936) et notamment leur discussion par D. ARASSE, *Les Visions de Raphaël*, Paris, L. Lévi, 2003.
  34. Voir O. CHRISTIN, art. cit. ainsi que les remarques d'A. STOCK sur l'ouvrage de Belting dans *Bilderfragen. Theologische Gesichtspunkte*, Paderborn, München, Wien, Zürich, F. Schöningh Verlag, 2004.
  35. Voir O. BOULNOIS, « La beauté d'avant l'art. D'Umberto Eco à Saint Thomas d'Aquin, et retour », *Le Souci du passage, mélanges offerts à Jean Greisch*, Paris, Cerf, 2004, p. 414-442.
  36. Voir l'article fondateur de M. SCHAPIRO, « On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art », publié en 1947 et repris dans *Selected paper*, New York G. Braziller, 1977 et la discussion de certains aspects dans E. DEUBER-PAULI et D. GAMBONI, « Suger, Théophile, "Le guide du pèlerin". Éléments de théorie de l'art au XII<sup>e</sup> siècle », *Études de lettres*, vol. 3, n° 2, 1980, p. 43-91; J.-C. BONNE, « Pensée de l'art et pensée théologique dans les écrits de Suger », dans Ch. DESCAMPS (éd.), *Artistes et philosophes: éducateurs?*, Paris, Centre Pompidou 1994, p. 13-50.
  37. J. BASCHET, *L'Iconographie médiévale*, Paris, PUF, 2008, p. 16.
  38. D. FREEDBERG, *Le Pouvoir des images*, [1989] Paris, G. Monfort, 1998, reproche à Belting de négliger la dimension anthropologique, remarque qui doit être prise en compte même si l'approche de Freedberg fait également débat chez les anthropologues pour sa tendance à essentialiser le pouvoir de l'image. Voir pour le débat histoire de l'art et anthropologie et un compte rendu de cet ouvrage par B. PRÉVOST, *L'Homme*, n° 165, mars, 2003, p. 275-282.
  39. Anecdote mise en exergue par E. POMMIER, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007, l'auteur précise que le tableau en question, la Madonna Rucellai, a été peint effectivement pour l'église Santa Maria Novella, mais commandée en 1285 à Duccio di Buoninsegna, ce que Vasari ne pouvait savoir.
  40. Cité par O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Seuil, 2008, p. 439.
  41. Voir J.-P. BABELON et A. CHASTEL, *op. cit.*
  42. Voir F. COUSINIÉ, *Le peintre chrétien. Théories et pratiques de l'image religieuse dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.
  43. Voir F. BERGOT, « Présentation des œuvres religieuses dans les collections publiques », dans D. PONNAU (dir.), *Forme et Sens. Colloque sur la formation à la dimension religieuse du patrimoine*

- culturel, Paris, 18-19 avril 1996, organisé par la Commission pour la sauvegarde et l'enrichissement du patrimoine culturel et l'École du Louvre, Paris, La Documentation française, 1997, p. 98-102 (p. 98); voir également R. POUSSEUR, *Les Églises seront-elles des musées?*, Paris, éd. de l'Atelier, 1999.
44. Parmi les principaux ouvrages qui balisent ce parcours voir B. FOUCART, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France: 1800-1860*, Paris, Arthena, 1987, et pour le XX<sup>e</sup> siècle, voir notamment la synthèse établie par P.-L. RINUUY, « L'art et l'Église en France au XX<sup>e</sup> siècle, de Maurice Denis à Jan Dibbets », *Studiolo* 2, 2003, p. 277-292.
45. L. THERRIEN, *L'Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, Éd. du CTHS, 1998.
46. F. HASKELL, *La Norme et le caprice. Redécouvertes en art. Aspects du goût de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1986 (éd. or. *Rediscoveries in Art*, Londres, 1976).
47. Voir O. CHRISTIN et D. GAMBONI (dir.), *Crises de l'image religieuse*, Éd. de la Maison des Sciences de l'homme, 2000.
48. Voir pour une approche méthodologique J.-D. DURAND (dir.), *Histoire et théologie*, Paris, Beauchesne, 1994.
49. Voir I. SAINT-MARTIN, « Du spirituel dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle », *Archives de Sciences sociales des religions*, 2008/4, p. 125-139, point bibliographique développé autour de l'exposition *Traces du sacré*, cat. sous la dir. de M. ALIZART, Paris, Beaubourg, 2008; J. COTTIN, *La mystique de l'art. Art et christianisme de 1900 à nos jours*, Paris, Cerf, 2007. J. COTTIN, W. GRAB, B. SCHALLER (éd.), *Spiritualité contemporaine de l'art. Approches théologiques, philosophiques et pratique*, Genève, Labor et Fides, 2012.