

Rémanence de formes chrétiennes dans l'art contemporain.

Je commencerai par dire quelques mots du titre de cette conférence.

Rémanence de formes chrétiennes dans l'art contemporain.

Par *rémanence* il faut entendre à la fois persistance et retour. Persistance parce que l'héritage chrétien n'a évidemment pas cessé d'influencer l'art, même si la modernité l'a fortement discuté, voire nié. Rémanence parce que nous verrons, selon la thèse de Catherine Grenier dont je parlerai plus loin, que certains artistes ont, dans les 20 dernières années, assumé d'une manière nouvelle à la fois l'anthropologie chrétienne et sa traduction ou du moins son écho dans l'art.

Par *formes* il faut donc comprendre au sens large, à la fois une conception chrétienne du monde, une anthropologie chrétienne, et les formes que celle-ci peut et a pu prendre dans l'expression artistique, visuelle en ce qui nous concerne ce soir.

Comment définir, enfin, *l'art contemporain* ? Disons que c'est l'art qui nous est contemporain, celui qui est né et naît à notre époque. J'évoquerai des œuvres des années 1990 à nos jours sous le vocable art contemporain. Pour les œuvres plus anciennes, notamment celles défendues par la revue L'Art Sacré, il est plus juste de parler d'art moderne.

Introduction

Nous sommes réunis dans le cadre d'une manifestation artistique qui a pour lieu des chapelles et des églises et qui – si j'ai bien compris – est née à l'initiative de paroissiens.

Je voudrais donc dire ici en quelques mots l'importance de l'image dans la tradition chrétienne, puisque l'acception chrétienne de l'image est nécessairement en arrière plan de cette conférence.

En utilisant une forme de raccourci, l'on peut dire que christianisme substitue l'image à l'idole. Il ne s'agit plus en régime chrétien d'adorer des idoles, mais de reconnaître Dieu dans son image, littéralement donnée à voir dans la personne du Christ.

Le Christ non seulement est à l'image de Dieu, mais il est l'image de Dieu. Il est la Vraie image. Ce qui met au coeur du christianisme la question de l'apparaître.

Dieu se révèle sur le mode de l'apparaître, c'est à dire du réel enfin visible, débarrassé de la tromperie des apparences, autrement dit révélé.

Jésus Christ est *donné à voir*. C'est là une différence essentielle par rapport au judaïsme dans lequel Yahvé demeure caché, ne se révèle que dans le retrait (de dos à Moïse, dans la brise légère à Jérémie ...).

Les récits néo-testamentaires sont eux autant de scènes que l'on pourrait aussi appeler des tableaux, qu'il s'agisse de l'humble naissance dans une étable, ou de la théophanie de la Transfiguration, ces apparitions ne poseront plus tard aux peintres, aux sculpteurs aucune difficulté de représentation. Elles seront même pour eux une source d'inspiration inépuisable.

Au passage il est intéressant de rappeler que Jésus lui-même rend aux aveugles la vue. Autrement dit qu'il ouvre les yeux. Le récit des Evangiles est d'ailleurs construit comme une montée au visible connaissant son paroxysme dans les apparitions de Jésus ressuscité. Il est bien question d'un dévoilement progressif de la personne divine du Christ. Cette montée au visible, qui se dit en grec esthétique ... fonde l'esthétique occidentale.

Le christianisme dès son origine se présente comme une mise en forme du réel par la visuel. Et il affirme l'efficacité de l'image. On pourrait parler d'une dimension presque sacramentaire du visible. Cela s'explique certainement par son enracinement dans la tradition juive qui fait de Dieu un créateur. Le monde est compris dans la tradition judéo-chrétienne comme la création de Dieu. Autrement dit comme son œuvre.

L'efficacité de la Parole créatrice se transmet dans le monde donné à voir comme l'efficacité de la parole du prêtre se traduit dans la forme visible du sacrement. Cette efficacité du visible sert d'ailleurs d'argument aussi bien pour les iconophyles que pour les iconoclastes dans les conflits qui les opposent. Les premiers affirmant le rôle d'intercession des images quand les seconds entendent contrôler la dilapidation de cette efficacité dans des pratiques perçues comme idolâtres.

Si le christianisme substitue l'image à l'idole, on peut dire que le catholicisme substitue à son tour l'image à l'icône.

En régime catholique, l'icône se déleste de sa charge de présence réelle qu'elle conserve dans l'orthodoxie. Elle perd sa dimension sacrée. L'image devient reproductible, multiple, elle devient une re-présentation. Elle intègre ainsi l'écart par rapport au modèle, elle se charge d'une différence. Je dirais même d'une perte. Pour utiliser un vocabulaire psychanalytique, l'on peut dire que l'image en régime catholique consent à la perte. Cette dimension de perte travaille l'art de tradition catholique, mais aussi, nous le verrons, c'est par elle que l'on peut notamment parler d'une permanence – ou d'une rémanence de formes chrétiennes dans l'art d'aujourd'hui. L'art de tradition catholique est travaillé par la mélancolie, qui est l'ombre portée de l'objet perdu.

J'ajouterais que dans cet écart entre le modèle et sa représentation quelque chose de fondamental se loge, c'est la possibilité de l'artiste et du style.

Pourtant – et en apparence paradoxalement, le développement de la théologie catholique – et la tradition chrétienne dans son entier, ne vont pas sans une méfiance quant au visible. Cela s'énonce dans la distinction entre l'incarnation, c'est-à-dire la réception du monde visible comme la création de Dieu et un certain mépris du sensible, perçu, dans une tradition néo-platonicienne, comme suspect. Cette méfiance vis à vis de ce qu'il est coutume d'appeler le monde, c'est-à-dire le monde sensible, ou la sensualité du monde, permet en partie de comprendre la méfiance de l'Église vis à vis de l'art moderne qui se construit notamment par l'investigation de l'œuvre dans sa matérialité. L'incarnation en effet entend spiritualiser ce que la sensualité livre brut. Et ce « livrer brut » est certainement une pierre d'achoppement dans la relation millénaire entre l'Église et l'art. C'est ce que je vous propose d'aborder dans la partie qui vient.

L'Art sacré

Traiter de la question des liens possibles entre art contemporain et formes chrétiennes peut donner lieu à un malentendu. Certains parmi vous s'attendent peut-être à ce que je présente des démarches d'artistes chrétiens, ou des œuvres au service de la liturgie. Ce n'est pourtant pas l'objet de ma proposition. Ou plutôt ça ne l'était pas jusqu'à ce que je me penche sur la question de L'Art sacré. Il m'a semblé difficile en effet de faire l'impasse sur ce pan important des relations entre l'Église comme institution et certains artistes majeurs de la modernité.

Je me propose donc de commencer par reprendre certains des enjeux de ce qui a donné lieu à une efflorescence exceptionnelle d'œuvres en contexte chrétien – la dernière

jusqu'à aujourd'hui me semble-t-il. J'aborderai ensuite un événement dont la portée marque, sans doute symboliquement plus qu'historiquement, le divorce entre l'art moderne et l'Église : le retrait du Christ de Germaine Richier de l'église d'Assy en 1951.

Il me faut commencer par re-situer rapidement la revue L'Art sacré. Fondée en 1935 par Joseph Pichard, gérée par les éditions du Cerf deux ans plus tard. Cette revue a été pour une grande partie le fruit du travail de deux Dominicains : les Pères Marie-Alain Couturier et Pie-Raymond Régamey. La revue cesse de paraître en 1969, période qui correspond au lendemain de concile vatican II, mais qui fait également suite au événement de mai 1968.

J'ajoute - fierté locale – que la revue et ses fondateurs ont entretenu avec la commission d'art sacré de Besançon des liens étroits qui ont débouché sur les créations d'une grande importance que sont les vitraux de Manessier au Bréseux, l'Église d'Audincourt de Novarina et la chapelle Notre Dame de Haut de Le Corbusier à Ronchamp.

Dans l'article de la revue L'Art sacré dédié Picasso en 1938, Le Père Couturier fait un constat sévère après une tournée en France « la situation de l'art chrétien dans le monde moderne est précaire et comme désespérée (...) l'énorme masse des gens (fidèles et curés) n'ont l'idée ni le goût de rien. Les quelques bons résultats sont toujours (il souligne) des réussites du hasard. »

Ce constat sévère est confirmé par le Père Régamey dans un article du N° 7- 8 de la revue L'Art sacré intitulé joliment « Ni snobisme, ni démagogie » daté de mars-avril 1952 qui détaille les raisons du « divorce » entre l'Église et l'art de son temps :

- « les conceptions et états de sensibilité des milieux religieusement *habitués* sont inassimilables aux créateurs de l'art vivant. » Autrement dit, artistes modernes et milieux ecclésiastiques parlent deux langues différentes.
- les œuvres en lesquelles s'expriment la religiosité chrétienne qualifiées par le Père Régamey de « bondieuseries Saint-Sulpice » ou navets commis par la foule de médiocres artistes « modernes » ou non (...) composent à l'Église un masque horrible, un masque tel que les meilleurs parmi les hommes qui ne connaissent pas son vrai visage la prennent en haine. »

Il est intéressant de noter ici que la revue voit dans la médiocrité de la production artistique chrétienne une raison majeure de l'incompréhension entre les artistes modernes et la masse des fidèles mais aussi les milieux chrétiens plus avertis.

Pourtant il semble que la masse des fidèles se soit profondément attachée à ces formes médiocres au point qu'elles ne sont plus dissociables de l'expression même de la foi du plus grand nombre.

Cela conduit le Père Régamey à cette conclusion étonnante : « loin d'accepter qu'on y tranche, c'est parce que nous comprenons la nécessité de ménager (ces formes) que nous ne croyons pas à la possibilité d'un art digne de l'Église qui ait une large base ».

Cette position se résout dans le titre même de ce numéro de la revue.

La démagogie consisterait à considérer que le peuple des croyants ne peut se satisfaire que de formes médiocres, les bondieuseries dont parle le père Régamey, quand seul un petit nombre de chrétiens éclairés et avertis pourrait comprendre et apprécier les formes nouvelles de l'art de son temps. Ce serait un snobisme insupportable pour les dominicains fondateurs de la revue. Certains prônent donc ce que le Père Régamey nomme « un juste milieu » mais qui ne le satisfait pas et qu'il entend dépasser par une position médiane

certes mais qui tient en une forme de pragmatisme : « on peut trouver une solution, toute particulière, à chacun des cas ». Et l'on voit ici que ces hommes d'Eglise engagés sont aussi des hommes de terrain, conscient que leur conception de l'Eglise s'enracine dans un terreau, dans des territoires. Ce pragmatisme est la condition pour permettre « la naissance d'oeuvres valables ». Il est intéressant de noter ici que le terreau dont il est question est souvent – notamment en Franche-Comté – celui du milieu ouvrier.

Les conditions d'émergence de ces oeuvres s'expriment ainsi : si une oeuvre ne peut être sacrée sans satisfaire aux exigences de la foi catholique, « il ne s'agit pas d'intimer à l'artiste ces exigences à l'état de formules de catéchisme (...) La question est de savoir comment ces exigences seront vie en lui, dans le mouvement même de sa création et comment les fidèles reconnaitrons dans ses oeuvres les propositions de leur foi, à la façon dont ils les conçoivent, les sentent et en vivent ; comment ces oeuvres pourront être le langage sincère de leur prière. »

Qu'est-ce qui fait d'une oeuvre une oeuvre d'art sacrée ? La bénédiction et l'usage liturgique ! Il ne s'agit nullement d'intervenir sur l'intention de l'artiste ou de s'assurer sa foi.

Plus que d'un art intentionnellement chrétien, il s'agit donc de permettre une rencontre entre les fidèles et l'oeuvre. Cette rencontre ne peut en rien être considérée comme résultant d'un programme chrétien. Les auteurs de l'article nomment d'ailleurs « état de sensibilité » et non pas foi la capacité à recevoir les oeuvres vivantes. La divergence entre les chrétiens et le monde artistique de leur temps n'est à leurs yeux pas une nouveauté. Elle remonte au siècle précédent et trahit une crise plus profonde, qui n'est pas esthétique mais spirituelle. La sensibilité en effet, dit Paul Régamey, « engage le spirituel ». C'est là la thèse profonde défendue par la rédacteurs de la revue. Ce qui est en cause à leurs yeux ce sont les valeurs spirituelles de la plupart des fidèles devenus incapables d'accueillir les oeuvres vivantes. La force de l'habitude aux formes doucereuses que revêt la dévotion commune, aux « bondieuseries », empêche à la fois l'accès à ces oeuvres et le développement spirituel. « Qu'un artiste propose une oeuvre vivante, on la refuse, ou, acceptée, elle scandalise les chrétiens habitués. »

Ici le ton du père Régamey prend un couleur plus incisive encore, lorsqu'il poursuit en affirmant que la Liturgie et les Ecritures « demeurent souvent aussi étrangères aux bons fidèles qu'une oeuvre d'art sensible et créée. Et n'est-ce pas une pierre de touche assez effrayante que les privilégiés du Christ, c'est-à-dire les hommes les plus déshérités du monde, les prolétaires (... ne puissent) retrouver leur climat dans les assemblées chrétiennes ? L'atmosphère y est pour eux irrespirable ».

Dans le fil de ce paragraphe, le Père Regamey en vient donc à affirmer que la force de l'habitude, soutenue et confortée par des formes affadies et qui ne dérangent plus, non seulement, ne permet plus l'accès aux oeuvres vivantes, non seulement n'offre plus les conditions d'un développement spirituel, mais constitue une véritable pierre d'achoppement à la mission de l'Eglise en la détournant des « privilégiés du Christ », ceux qu'il nomme les prolétaires.

Ni snobisme, ni démagogie, mais une attention accrue aux oeuvres, à la manière dont elles s'adressent aux sensibilités, en tel lieu, sur tel territoire. Telle est la mission de l'art sacré, envisagé comme un art vivant, nécessairement de son temps, en son temps.

Vous comprendrez donc qu'il était difficile de proposer ce soir une réflexion sur la relation entre art et christianisme – qui est me semble-t-il le projet de l'Art dans les chapelles, sans prendre le temps de renouer avec la période passionnante couverte par la revue L'Art sacré.



Audincourt, Eglise du Sacré Coeur, Novarina, 1951



Les Bréseux, vitrail de l'église, Manessier, 1950

Ce programme va toutefois s'affronter à une vive opposition à l'occasion d'une querelle autour d'une œuvre. Cette querelle peut être considérée, symboliquement du moins, comme le point de rupture entre l'Eglise et l'art issu de la modernité.

L'œuvre enjeu de ce tensions est le Christ de Germaine Richier, crée pour l'église d'Assy, en Savoie.

Cette église est consacrée le 4 août 1950. De grands artistes modernes y ont travaillé, Bazaine, Léger notamment. La presse internationale y fait écho. Pourtant dès janvier 1951 le chanoine Devémy qui est à l'origine de sa construction est pris à parti par un groupe « d'intégristes » qui voient dans cette église une « infâme profanation ». Cette attaque vise surtout le Christ de l'autel, sculpture en bronze de Germaine Richier. Assailli de plaintes l'évêque d'Annecy demande que cette sculpture soit retirée de l'église.



S'ensuivent des réactions des partisans de l'oeuvre comme des détracteurs de celle-ci. Dans Paris-Match on peut lire « Les fidèles d'Assy subissent injustement les résultats des critiques faites par des visiteurs pressés et qui ne paraissent pas plus informés des choses de la religion que de celles de l'art ».

On retrouve ici énoncé un point essentiel défendu par les rédacteurs de la revue L 'Art sacré qui veut que sensibilité à l'art vivant et sensibilité chrétienne éclairée sont indissociables.

Le 25 juin de la même année, la chapelle de dominicains de Vence – dont le chemin de Croix est de Matisse - est consacrée. Comme l'Église d'Assy elle est très médiatisée et visitée, ce que regrettent les rédacteurs de la revue qui déplorent un tumulte peu propice à apprécier « ces œuvres nées d'une longue contemplation, faites pour être, à leur tour, contemplées dans (une) ambiance de solitude et de recueillement ».

Le malentendu dont font l'objet la chapelle de Vence et le Christ de Richier serait donc né d'une méconnaissance des conditions exigeantes de spiritualité dans lesquelles elles doivent être appréciées. Il semble en effet que dans l'esprit de L'Art sacré le travail de

l'artiste et l'élan spirituel du croyant ne peuvent se rencontrer que dans les conditions particulières d'une contemplation.

La querelle connaît un écho considérable à Rome où Mgr Constantini, qui préside la Commission pontificale centrale pour l'art sacré, félicite l'évêque d'Annecy d'avoir retiré de l'église « une image caricaturale qu'on veut faire passer pour un crucifix », « une insulte à la majesté de Dieu, un scandale pour la piété des fidèles ».

Le discours réprobateur associe de façon attendue « le combat pour la beauté », les errances des religieux qui cèdent « aux exagérations » du mouvement moderne », « la défense des valeurs », « le retour aux peintures préhistoriques », « les nouveautés barbares, qui ne respectent ni la décence ni la beauté (...) et produisent des effets néfastes tant sur le terrain artistique que sur le terrain de la foi ».

Evidemment à aucun moment l'idée de « beauté » n'est interrogée, pas plus que le recours à la tradition dont se réclament les forces réactionnaires au sein de l'église.

La réponse de L'Art sacré est modérée et revoie à une juste compréhension de l'oeuvre : « la véritable expression de ce crucifix, en tant que représentation du Christ, ne saurait être perçue qu'à la faveur d'une suffisante compréhension du langage plastique employé par l'artiste ».

Il n'est donc question ici ni de valeurs, ni de beauté, ni même de foi, mais de langage plastique. Ramener à un langage ce que les tenants d'une supposée tradition appellent une « déformation sacrilège » permet une approche dépassionnée de l'œuvre dont on peut enfin, tout simplement, discuter.

Cet épisode, tel que saisi dans le numéro 9-10 de la revue L'Art sacré datée de mai-juin 1952 me paraît significatif de l'écart devenu irréconciliable entre l'Église institutionnelle et les formes artistiques issues des avant-gardes du début du XX^{ème} siècle. D'un côté l'on recourt à la tradition et l'on convoque la beauté, de l'autre on cherche à rompre avec les formes héritées du passé pour inventer un langage nouveau.

Je voudrais terminer cette première partie en redonnant la citation bien connue de Paul Claudel tonnante contre ce qu'il appelle à propos de la frilosité de ses coreligionnaires « le goût du fade ».

« Si le sel perd sa saveur, avec quoi salera-t-on ? Les catholiques répondent en chœur : avec du sucre ! ».

Si le Christ de Richier a effectivement retrouvé l'église d'Assy, force est de constater que le divorce entre l'Église et les arts vivants fut consommé dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle.

L'effort des rédacteurs de la revue L'Art sacré a donné lieu à des productions d'une richesse et d'une qualité exceptionnelles, mais qui ne se sont pas poursuivies. L'écart s'est creusé entre les artistes et l'Église. L'héritage religieux – et singulièrement l'héritage chrétien – s'est trouvé rejeté et la référence religieuse est devenue dès les années 1960 un véritable anachronisme.

Dès les avant-gardes du début du XX^{ème} siècle, la religion est perçue comme un acteur essentiel de la société bourgeoise rejetée.

Les formes artistiques naissantes, et notamment l'abstraction, ne peuvent s'accommoder d'une culture de la figuration. Cette méfiance vis à vis de la représentation vient s'affronter

à un constituant essentiel du christianisme qui veut que le monde visible soit perçu comme la création de Dieu.

La rupture avec les canons classiques est complète et l'éloignement par rapport à la portée spirituelle des œuvres paraît irrémédiable.

Les œuvres produites à partir de cette période ne sont certes pas dénuées de référence au religieux, elles peuvent même prendre une forme qui semble directement issue de références chrétiennes, pourtant elles ne sont plus travaillées par une anthropologie chrétienne dont la société dans son entier s'est éloignée.

La sécularisation de la société va contribuer à couper une génération de la culture chrétienne. Ce qui est vrai du quidam né dans les années 1970, l'est également des artistes.

Rémanence de formes chrétiennes ? La thèse de Catherine Grenier

La seconde partie de cette conférence prendra une forme différente.

Je me suis largement inspiré, pour la rédiger, de l'ouvrage de Catherine Grenier paru en 2003, intitulé *L'art contemporain est-il chrétien ?*, aux éditions Jacqueline Chambon.

Certes cet ouvrage date un peu, mais il me semble que la thèse défendue par l'auteure garde tout son intérêt aujourd'hui.

Elle y défend l'idée que nombre de créateurs contemporains développent une œuvre qui, pour n'être pas chrétienne, n'en est pas moins travaillée par des questionnements et des formes issues du christianisme, tant dans leur aspect iconographique que dans leur dimension anthropologique et même spirituelle.

Après une brève introduction, je vous propose donc un parcours au sein d'un groupement d'œuvres qui peuvent faire écho à cette thèse.

Ce groupement n'est pas nécessairement tiré du corpus établi par Catherine Grenier dans son livre et je dois avouer qu'il tient beaucoup à ma propre subjectivité. De même, l'interprétation des œuvres que je propose s'appuie d'avantage sur ma sensibilité que sur des données objectives. Bref ce qui suit est nécessairement discutable et sera, je l'espère, discuté.

La thèse défendue par Catherine Grenier dans son livre est qu'après la rupture entre l'art et l'héritage chrétien, rupture initiée par les avant-gardes et largement entérinée à partir des années 1960, la vision chrétienne du monde travaille à nouveau l'œuvre d'un certain nombre d'artistes aujourd'hui.

Non que ceux-ci revendiquent une foi chrétienne, encore que ce soit le cas pour certains, mais ces artistes développent une œuvre travaillée par l'iconographie, mais aussi l'anthropologie chrétienne. La question de l'incarnation, un certain rapport à la mort, une conception de l'humanité qui peut s'identifier au Christ souffrant témoignent d'un renversement des modèles de l'art qui renoue avec l'héritage chrétien rejeté au cours du XX^{ème} siècle.

Il ne s'agit absolument pas pour Catherine Grenier de traiter de l'art sacré aujourd'hui, il ne s'agit pas non plus de traiter de la résurgence de l'iconographie chrétienne – qui n'a d'ailleurs jamais disparu – mais de faire « apparaître une onde de fond qui touche l'art au travers de ses formes et de ses médias les plus divers, un nouveau souffle dont l'un des vecteurs principaux est le réinvestissement de la conception chrétienne de l'homme et du monde, de la vie et de la mort ».

Le thèse de l'auteure s'appuie sur la constatation paradoxale que la perte d'impact du christianisme dans notre société « est un agent favorable à cette réappropriation par l'art d'un héritage chrétien en grande partie refoulé ». Elle ajoute que pour nombre d'artistes « la mémoire de la parole chrétienne a perdu de sa netteté. » Ce que les artistes conservent du christianisme « est le reliquat d'une transmission lacunaire, principalement centrée sur les figures essentielles, en particulier sur la vie et les représentations du Christ ».

Mais le livre de C. Grenier éclaire non seulement les formes que prennent certaines œuvres aujourd'hui, mais également la figure de l'artiste qu'elle situe, dans une belle formule, entre « clown et Christ ». A travers des œuvres comme celles d'Hugo Rondinone ou Maurizio Cattelan notamment, elle aborde la figure de l'artiste comme une présence empathique qui démystifie l'art en s'offrant au sarcasme et à la dérision. Si l'artiste peut s'identifier au clown c'est au clown triste dont Georges Rouault a magnifié la figure tragique en écho à celle du Christ peint comme un « sauveur dérisoire ».

Ainsi certaines œuvres contemporaines jugées profondément ironiques et parfois blasphématoires relèveraient d'avantage d'un sens aigu du tragique. Si l'artiste se situe entre clown et Christ, c'est assurément d'un clown triste qu'il s'agit et d'un Christ dérisoire, outragé mais touchant, profondément incarné et humain..

C. Grenier cite Jean Starobinski dans un livre intitulé *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, « le clown apparaît comme un trouble-fête ; mais l'élément de désordre qu'il introduit dans le monde est la médication correctrice dont le monde a besoin pour retrouver son ordre vrai ».

(thèse de Catherine Grenier) Même dans une société sécularisée, la référence au christianisme n'est pas uniquement formelle. La réinterprétation de canons de l'image religieuse ne peut pas être neutre et dénuée de toute sacralité. La sensibilité à certains thèmes, dont la fragilité de l'homme, le scandale de la mort amène certains artistes à rencontrer un modèle religieux qu'il n'ont plus de raisons idéologiques ou politiques de rejeter. Nous assistons au ressurgissement d'une anthropologie chrétienne, d'une conception chrétienne de l'homme à travers le travail d'artistes profondément travaillés par la mélancolie « comme la condition existentielle la plus profonde de l'homme qui souffre de son éloignement de Dieu ».



David LaChapelle

Pour initier ce parcours à travers quelques œuvres contemporaines, je voudrais commencer par un exemple qui me semble poser d'emblée et de façon tout à fait intéressante la question d'une actualisation de l'iconographie chrétienne. Il s'agit de la série *Jesus is my homeboy*, du photographe **David LaChapelle** dont je dois vous avouer tout de suite qu'elle me semble ne pas parvenir à toucher son but.

Cette série se présente comme une représentation du Christ aujourd'hui, difficulté redoublée dans le cas de David LaChapelle par le fait qu'il s'agit de photographie. Si la photographie peut être considérée depuis Roland Barthes comme une émanation du modèle photographié cette affirmation paraît difficilement soutenable concernant Jésus Christ.

Pour échapper à cette difficulté, David LaChapelle fait le choix d'un Christ « standard », occidental et jeune, largement inspiré de l'iconographie chrétienne renaissante mâtinée de quelques relents sulpiciens. Il assume ainsi d'emblée l'anachronisme et l'installe dans un décor qui, je le concède, au premier abord, fait la force et l'efficacité de ses images : on se régale de voir Jésus au milieu des rapeurs et les blondes peroxydées.

Mais, l'actualisation des scènes bibliques que propose David La Chapelle, me paraît manquer son but à force de vouloir « coller » à l'iconographie, coller à l'histoire de la peinture religieuse (étrange accoutrement du Christ anachronique), coller à l'actualité (la grande ville supposément décadente, les gangs, les prostituées). Il me semble essentiel en effet que la figure du Christ échappe à toute assignation à l'image, au risque de tomber dans la plus plate illustration – la bondieuserie dont parlait tout à l'heure le Père Régamey.

Bref, au risque de vous surprendre, je trouve que les images de LaChapelle manquent de scandale, au sens grec où le *scandalon* est ce qui fait trébucher, ce qui fait achopper la pensée, dépasser une représentation. La re-présentation qu'offre David LaChapelle séduit, sécurise, n'échappe pas à la littéralité. C'est une image qui ne se discute pas, qui ne requiert finalement de la part du spectateur que de la passivité.



Eric Poitevin 2010



2006

Est-ce que cela signifie que l'image photographique et le christianisme soient incompatibles ? Non.

Je voudrais vous proposer comme alternative à littéralité de David LaChapelle le travail du photographe **Eric poitevin**, qui me paraît avoir une approche différente, profondément méditative et ouverte à la spiritualité.

Les photographies que j'ai choisi de vous montrer, toutes contemporaines, ont en commun une certaine frontalité. Ce sont des images dépouillées, silencieuses, mais surtout, ouvertes à de multiples interprétations.

A priori, **Eric Poitevin** ne les charge d'aucune signification chrétienne, mais je ne peux m'empêcher d'y voir une réflexion non seulement sur l'histoire de la peinture occidentale (à travers les genres de la vanité, de la nature morte, du portrait), mais aussi sur la façon dont l'art peut atteindre une dimension de tragique qui rejoint des questionnements essentiels. Ici pas d'illustration, mais un silence qui ne plie pas le regard, mais s'impose à travers la force de la composition et réserve une part importante au vide. Si les images d'Eric Poitevin sont méditatives, elles le sont précisément parce qu'elles ne sont porteuses d'aucune signification a priori mais convoquent derrière elles une histoire de l'art qui s'est construite dans une proximité telle avec le christianisme que l'on ne peut les comprendre indépendamment de cette double référence.

Une série est à ce sujet emblématique, du travail de l'artiste, celle réalisée lorsqu'il était pensionnaire de la Villa Médicis à Rome, constituée d'un ensemble portraits de religieuses. On y retrouve la singularité de son regard, à une distance juste, sans voyeurisme ni froideur.

La fragilité humaine et le doute sont fondamentalement inscrits dans les photographies d'Eric Poitevin mettant en scène le corps, notamment dans une très belle série de nus. « Les limites du corps ne sont pas vécues et représentées par l'artiste comme un obstacle à dépasser mais comme le vecteur d'une prise de conscience de la véritable dimension humaine » (C. Grenier).



Eric Poitevin 2010



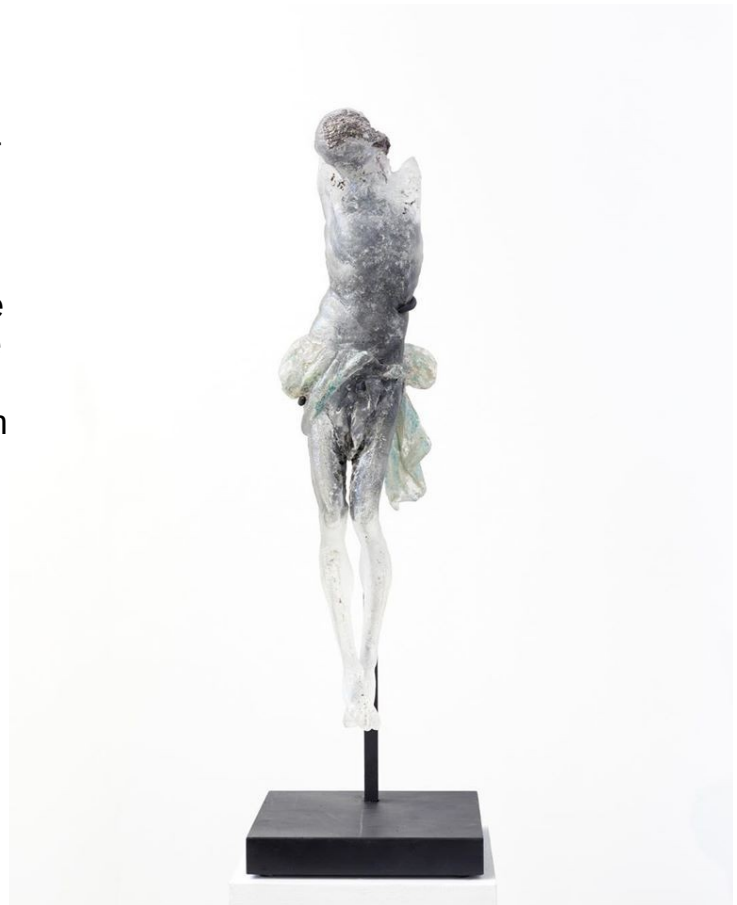
1990

« Ce corps faible, arborant sa différence, n'est pas considéré avec mépris mais plutôt comme le rempart contre une déshumanisation du regard et du monde ».

Les photographies d'Eric Poitevin rejoignent cette affirmation paradoxale que la dignité de l'homme ne se lit pas d'abord dans le corps idéalisé ou magnifié, mais dans une proximité avec l'insuffisance humaine.

Les formes de l'art contemporain sont à ce point multiples, diffuses qu'il est difficile aujourd'hui d'y définir des catégories, des courants, des typologies.

C'est pourquoi je passerai ce soir d'une autre forme d'expression à une autre, sans vraiment de transition. Le sujet de cette conférence suffit me semble-t-il à faire le lien entre chacun des artistes.



Pascal Convert que nous découvrons maintenant n'est d'ailleurs pas attaché à une pratique en particulier, bien qu'il développe depuis de nombreuses années une oeuvre qui interroge *par la matérialité* l'iconicité de certaines images, issues de l'actualité, mais aussi de l'histoire de l'art. Il choisit ces images notamment en fonction de la résonance directe qu'elles ont dans l'iconographie chrétienne. C'est le cas d'une image documentaire, bien connue aujourd'hui sous le nom de la Madone de Benthala, photographie figurant une femme algérienne éplorée dans le veillée d'un proche durant la guerre civile algérienne. Cette image a donné lieu à un travail difficilement qualifiable, entre planéité et volume, mais qui fait une place tout à fait singulière au vide, au creux. Une image en retrait, qui se révèle par son absence et se dévoile différemment selon le déplacement du spectateur.

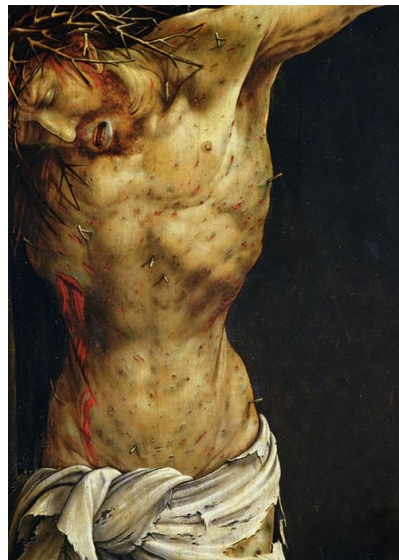
C'est toutefois d'un autre travail de l'artiste que je voudrais vous parler plus longuement, qui porte le beau nom de Christallisation. Ce travail consiste à substituer une matière à une autre par un geste de combustion qui implique une forme de sacrifice et même de sacrilège, puisqu'il repose sur la destruction d'une sculpture - un crucifix en bois - pour qu'en apparaisse une autre, cette dernière gardant la trace non seulement de la sculpture initiale, mais aussi du processus par lequel elle est apparue.

La *Christallisation* de Pascal Convert débute par la mise à nu d'un Christ en bois, débarrassé des ajouts de l'histoire, des réparations, puis vient le comblement de ses lacunes à la cire pour en réaliser un moule en plâtre réfractaire. Ce moule est ensuite chauffé puis alimenté en verre à 880°, et enfin refroidi lentement. Durant ce processus, le bois, évidemment, se consume. Il en résulte une sorte d'empreinte tri-dimensionnelle qui garde la trace non seulement de la sculpture initiale, mais de sa combustion. Convert ne détruit donc pas la sculpture, mais la re-suscite dans ce que j'appellerais volontiers un corps spirituel, dont la sculpture de bois était le corps charnel, matériel.

A propos de cette pratique, l'artiste parle d'ailleurs d'une « réinjection de sens ». Et ce sens réinjecté passe précisément par la matière et le geste de la combustion. Il faut ainsi comprendre la « Christallisation » non pas comme une perte, mais comme un surcroît, ce qui n'est pas un petit paradoxe puisque le verre rend visible ... une disparition.



Adel Abdessemed 2012



Matthias Grunewald 1520

Le travail d'**Adel Abdessemed** est traversé par la question de la violence. A travers des œuvres aux supports multiples, l'artiste révèle les violence actives dans nos sociétés autant que dans nos rapports interpersonnels.

Dans l'oeuvre qu'il a créée pour le musée Unterlinden à Colmar, cette interrogation prend la forme d'une quadruple crucifixion, répétition d'un « motif » directement tiré du tableau de Matthias Grunewald, connu sous le nom de Retable d'Issenheim, qui représente sous la forme d'un polyptique l'Annonciation, la Crucifixion et la résurrection du Christ.

Ce retable était initialement situé au bout de la salle des malades dans l'hôtel Dieu où les Antonins soignaient le mal des ardents, maladies causée par l'ergot du seigle.

Le tableau peint par Grunewald offre une vision de la souffrance absolue, un corps supplicié, lacéré, auquel les malades pouvaient s'identifier dans leur propre agonie.

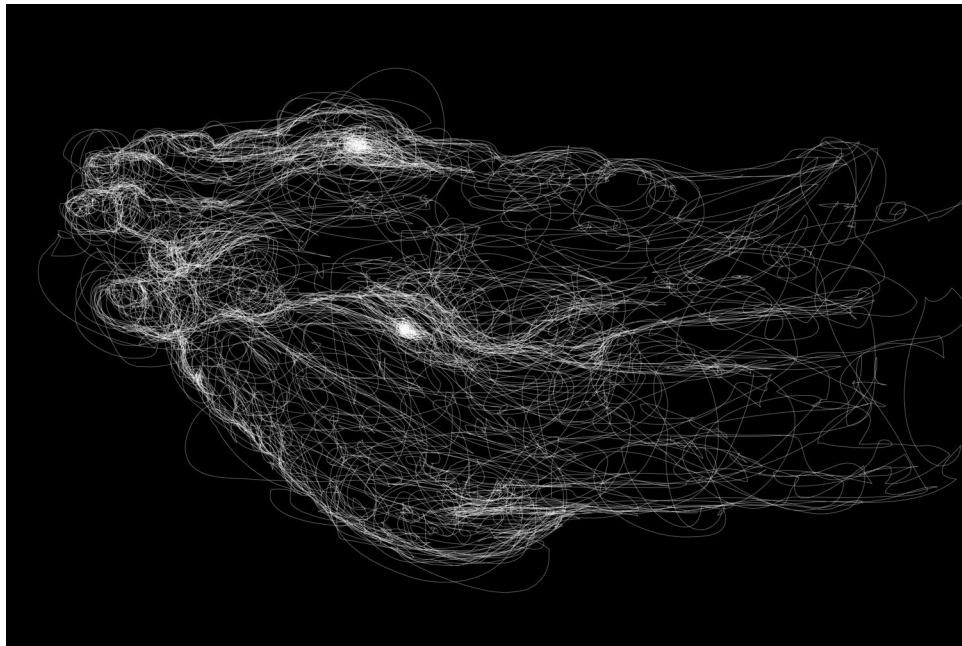
Adel Abdessemed fait le choix d'en isoler et reproduire le Christ uniquement, en 4 exemplaires, réalisés en fil de fer barbelé. Sa sculpture est suspendue au mur sans croix à l'aplomb du

retable, auquel elle donne un écho singulier. Abdessemed explique qu'il a choisi d'en exposer 4 exemplaires et non pas 3, pour ne pas évoquer le Christ entouré des deux larrons, mais créer un arrière plan - l'oeuvre s'appelle *Décor* – au retable. Le « décor » sur lequel peut se percevoir le retable se révèle une lecture sans équivoque de la violence inhérente à l'oeuvre de Grunewald et plus largement au supplice du Christ : les 4 crucifixions d'Abdessemed sont en effet réalisées en fil de fer barbelé. Mais pas un barbelé rouillé, celui qui délimite les pâtures. Mais un barbelé hérissé de pics et de lames de rasoir, celui utilisé à Guantanamo ou à

la frontière des Etats-Unis et du Mexique, qui devient la métonymie de la souffrance subie autant que de la violence infligée. D'autant que la répétition des crucifixions multiplie le geste, froidement exposé sur un mur blanc, à hauteur du spectateur, sans distance.

Toutefois, l'efficacité à l'oeuvre dans la proposition d'Abdessemed réside, me semble-t-il, ailleurs que dans le motif de la crucifixion, ailleurs que dans les barbelés. Elle tient dans la minutie et la technicité même de la réalisation des sculptures. Cette précision technique, d'assemblage et de soudure, cette forme de délicatesse dans la sculpture est totalement contraire à la violence évoquée. Cette contradiction maintient le spectateur dans un inconfort, une tension, qui tient autant de la fascination que de la répulsion.

« Le crucifié (...) l'image est connue. On pourrait même dire : le crucifix c'est Coca-Cola. Mais dans mon œuvre ce n'est pas l'image qui domine, c'est le cri ». A. Abdessemed.



Michel Paysant 2020

Le triptyque de Grunewald est également la source d'inspiration de **Michel Paysant** qui a répondu cette année à l'invitation du musée Hunterlinden de Colmar. Cet artiste a mis au point une technique de dessin tout à fait singulière en détournant l'usage d'un outil permettant de mesurer les oscillations de l'oeil, l'oculomètre qu'il appelle un « œil utile ». Artiste mais aussi enseignant, il a pris l'habitude d'utiliser cet appareil pour travailler avec ses étudiants sur la circulation du regard dans l'oeuvre. C'est ainsi qu'il en est venu à détourner cette fonction didactique pour un usage dans sa pratique artistique.

L'image que vous découvrez est donc un dessin, réalisé par l'enregistrement des oscillations du regard de l'artiste observant les pieds cloués du Christ de Grunewald.

Michel Paysant fait le choix de basculer à l'horizontale ce détail qui se trouve à la verticale dans l'oeuvre initiale. Détaché de son contexte le fragment devient un écheveau de lignes qui s'emmêlent, se concentrent et se resserrent à l'emplacement des clous.

Ce dessin est donc né de l'activité, non pas de la main traçant sur le papier, mais de la patiente observation d'un fragment du triptyque, par le seul regard de l'artiste que je ne peux m'empêcher de comparer à la tradition de méditation sur les plaies de Christ. Mais l'aspect diaphane, immatériel, tracé en blanc sur noir rejoint également le corpus des images achéiropoïètes, d'origine inexpliquée, non tracés par la main humaine, auquel appartiennent le voile de Véronique et le Suaire de Turin.



Autel Chases 1988



J'aimerais vous présenter maintenant une œuvre de **Christian Boltanski**, lequel vous est sans doute connu, notamment parce qu'il a fait l'objet d'une importante rétrospective au Centre Georges Pompidou cette année. L'œuvre de Boltanski est traversée par une question essentielle, celle de l'articulation entre mémoire individuelle et mémoire collective.

Souvent présenté comme un héraut de la Shoah – une partie de sa famille, juive, ayant effectivement été décimée pendant la seconde guerre mondiale, Boltanski se définit d'abord par son éducation catholique. Il est donc travaillé par cette double culture biblique judéo-chrétienne.

L'œuvre *Autel Chases* se présente comme une installation murale composée d'éléments divers (photographies d'identité agrandies, boîtes métalliques rouillées, lampes de bureau au fils apparents) qui constituent un vocabulaire récurrent chez Boltanski, lequel continue pourtant de se définir comme peintre. Ces éléments sont ici disposés à la façon d'un retable et rappellent avec évidence le mobilier liturgique catholique : table d'autel, reliquaire, image pieuse, candélabres, tout y est, jusqu'aux fils qui dessinent une arborescence aussi formelle que symbolique en reliant ces éléments entre-eux, tout en évoquant une mémoire commune sous la forme d'une sorte d'arbre généalogique – ou d'un arbre de Jessé.

Les photographies agrandies sont celles de jeunes élèves de lycée Chases déportés, que Boltanski a fait agrandir jusqu'au point où l'individualité des visages s'efface pour basculer vers une forme d'universalité : ces visages nous apparaissent fantomatiques autant par leur traitement plastique que par le fait qu'ils pourraient surgir ainsi de notre propre

mémoire. Ce traitement particulier du visage comme point de bascule vers l'universalité se retrouve dans de nombreuses œuvres de Boltanski. Quant aux boîtes à biscuit, elles sont des contenants, cercueils ? voire reliquaires ? semblant enfermer la mémoire matérielle des personnes disparues, autant que les boîtes métalliques immédiatement identifiées comme bonnes vieilles boîtes à gâteaux.

On les suppose contenir des éléments de mémoire, mais ce sont des restes incertains puisque nous ignorons ce que ces boîtes contiennent effectivement, et si même elles contiennent quelque chose.

L'installations de Boltanski se présentent ainsi comme disponibles à notre propre investissement émotionnel, nous situant comme individu au croisement de la « petite mémoire » et la grande histoire dans une dimension fortement commémorative.



Marc Couturier 2016

Marc Couturier est un des deux artistes présentés ce soir qui revendiquent leur foi – catholique en l'occurrence. Cet attachement ne doit pas constituer le seul élément de compréhension de leur œuvre, mais dans le cadre de Couturier, la dimension spirituelle intervient nécessairement.

Couturier s'est fait connaître dans les années 1990 par son travail de *Redressement*, qui se poursuit aujourd'hui et consiste à sélectionner pour présenter avec soin des objets, des fragments de matériaux pour leur pouvoir évocateur à ses yeux. Ce redressement devient ainsi une forme d'élection par l'artiste qui arrache littéralement l'objet à son statut de chose. Par « redressement », il faut entendre relèvement et au sens étymologique, résurrection. Egeirô en grec signifiait en effet d'abord, relever, redresser avant de se charger par son usage dans les Evangiles pour signifier ressusciter. Sous une forme différente de celle de Convert, Couturier en vient – par le choix et la présentation (ici le socle, la blancheur, la lumière), à faire passer l'objet d'un statut vers un autre dans un geste de relèvement (littéralement d'arrachement au sol où il est trouvé) qui le re-suscite dans sa matérialité même, c'est-à-dire produit un surcroît de sens et le charge d'une valeur d'iconicité dont il était dépourvu auparavant.

Je voudrais vous parler également d'une série, celle des *Lames* dans laquelle s'exprime la dimension proprement spirituelle de Couturier.

Ces *Lames* – écrites en un seul mot mais qui peuvent s'entendre comme des *l'âme*, sont des sculptures de bois, de métal ou de pierre souvent couvertes de feuilles d'or, longues formes effilées en suspension dans l'espace, happant celui-ci avec une autorité.

Ces *Lames* prennent position soit à l'horizontale, soit à la verticale avec un point d'appui minimum, dans une tension et une apesanteur qui les rendent immédiatement mystérieuses et leur confère une aura singulière. Placées dans l'espace qui les accueille

elles font signe d'une présence semblant largement dépasser la matérialité qui les constitue, situant l'oeuvre dans une dimension de spiritualité que l'artiste revendique.

Pour terminer cette conférence, je souhaite aborder deux oeuvres d'artistes contemporains majeurs qui ont fait l'objet d'un rejet radical de la part de certains milieux chrétiens. Ces oeuvres ne sont certes pas exemptes de provocation, ou pour le dire plus justement, de scandale. Or j'aimerais prendre avec vous le temps de découvrir que loin d'être porteuses d'une dimension de provocation gratuite envers les chrétiens, elles touchent au contraire aux questionnements qui ont été les nôtres ce soir.

Regardons l'oeuvre de **Maurizio Cattelan**, artiste italien, intitulée *La Nona ora*, datée de 1999. Il s'agit d'une sculpture hyperréaliste représentant le pape Jean-Paul II terrassé par une météorite. Cette sculpture existe en plusieurs exemplaires et à des échelles différentes.



Le pape polonais apparaît agrippé à sa fêrule, les yeux clos, dans une expression de prière qu'on lui connaît bien et qui est devenue iconique. Il apparaît ici sur un tapis rouge du Palazzo Grassi – palais vénitien dédié à l'art d'aujourd'hui - qui continue la richesse de

son vêtement. Mais la manière dont il cramponne sa fêrule n'est plus interprétable en dehors de la menace du rocher, qui en fait un geste, non plus seulement de profonde intériorité, mais aussi un réflexe de sauvetage plutôt que de salut.

La dimension ironique de cette oeuvre saute aux yeux. Elle n'a d'ailleurs pas échappé à ses détracteurs qui l'ont jugée blasphématoire. Le pape n'aurait-il ici reçu, comme seul signe du ciel et en réponse à ses prières qu'un gros cailloux ? On ne peut pas ignorer cette première acception de la sculpture de Cattelan. Mais pour dérisoire que soit son pape, l'oeuvre n'en dit pas moins - à mon sens - autre chose qu'un scandale iconoclaste.

Le titre de l'oeuvre renvoie à l'heure de la mort du Christ, l'heure où l'humanité se retrouve, pour ainsi dire, sans Dieu. La sculpture de Cattelan peut alors se comprendre

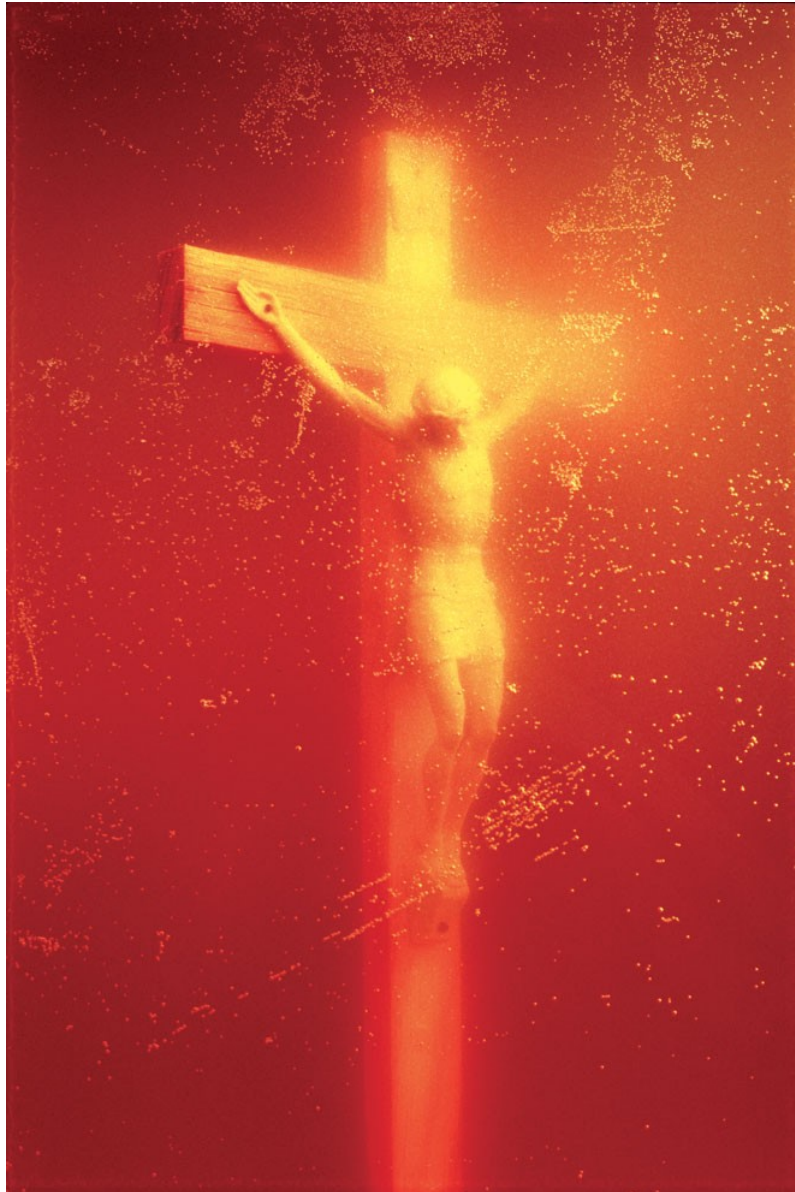
comme l'évocation tragique d'une humanité terrassée par le doute, voire l'absence de Dieu, ou pour le dire autrement par l'absence de réponse quant à l'existence de Dieu. Et l'on rejoint cette dimension mélancolique que j'avais évoquée tout à l'heure. Cet homme abandonné à sa condition, c'est le pape écrasé sous le poids de la pierre, qui est aussi le poids de Pierre, le premier des papes.

Mais le Pape est bel et bien en prière et la météorite ne le cloue pas complètement au sol. Visuellement l'oeuvre crée d'ailleurs un effet de forces contraires qui s'opposent, la pierre d'un côté, le corps pas totalement affaissé du pape de l'autre. Cette tension me semble traverser l'oeuvre dans sa forme, mais aussi dans sa signification.

Maurizio Cattelan lui-même reconnaît l'importance de la référence religieuse dans son oeuvre, nourrie de la culture chrétienne de l'Italie du sud, travaillée par la question de l'homme écartelé entre les pôles contraires du sublime et du ridicule, qui sont pleinement lisibles dans cette oeuvre. La Nona Ora trouve à mes yeux un écho dans un très beau film récent qui traite, à sa manière, de la même question ; Il s'agit du film *Habemus Papam* de Nani Moretti (2011), dans lequel Michel Piccoli incarne un pape nouvellement élu, mais terrassé par la charge et le doute et qui s'échappe incognito du vatican pour connaître un jour et une nuit durant la condition de quidam. Dans un discours magnifique, il renonce finalement au poids de la charge qui lui incombe donnant une leçon d'humanité profonde et dans ce renoncement même, de foi.

La notion d'incarnation est au coeur de la pensée chrétienne. Que Dieu ait pris corps conditionne la possibilité d'une rédemption de l'humanité, comprise non seulement comme une entité spirituelle, mais également corporelle. Cette notion d'incarnation m'amène à porter un regard sur une oeuvre qui, comme celle de Cattelan, a pu scandaliser (je rappelle au passage que le scandale en grec l'achoppement, ce qui fait trébucher et que le Christ lui-même est un « scandale » pour la plupart de ses contemporains). Le crucifix que vous voyez est une photographie d'**Andréa Serrano**, issu de la série *Immersiones*, il date de 1987. On y voit un crucifix immergé dans un liquide presque doré, nimbé d'éther et de lumière dans une mise en scène irréelle qui n'est pas sans rappeler la tradition de la peinture religieuse et notamment les fonds dorés des primitifs italiens, mais aussi les auras qui émanent des figures sacrées et plus tard les formes sulpiciennes. De petites bulles produisent de minuscules paillettes dorées qui semblent rejoindre le haut de l'image. Une source de lumière dont l'origine est indécidable éclaire le point de jonction des deux montants de la croix. Cette lumière vient de la droite comme il convient dans la tradition picturale, la gauche étant la sinistra, réservée au diable. Telle que nous l'observons cette image répond presque point par point aux codes de l'imagerie religieuse et même de l'imagerie pieuse. Comment expliquer alors qu'elle ait pu produire un scandale tel qu'elle a été détruite lors de sa présentation dans la collection Lambert en Avignon.

Il se trouve que le fluide dans lequel le crucifix est baigné est un mélange d'urine et d'un peu de sang (d'où le sous-titre de l'oeuvre : *Piss Christ* »). Révoltant ? Répugnant ? Et pourquoi ? L'incarnation, si on la prend au sérieux – et c'est précisément je crois ce qui a conduit Andréa Serrano à cette photographie – n'implique-t-elle pas que les corps dans sa réalité matérielle, je veux dire sa chair, ses fluides, soit assumé ?



Dans un puissant renversement, Serrano magnifie l'image du Christ en le plongeant dans ce que le corps, le notre, a de plus réel, et de plus trivial. (Catherine Grenier souligne l'insistance chez de nombreux artistes « à dire l'organique, la trivialité de l'homme, considérés non pas comme l'antithèse de la spiritualité, mais plutôt comme la résidence même du spirituel ». Et s'il fallait en donner une expression dans les Ecritures, je vous rappelle que c'est du sang et de l'eau qui s'échappent du corps supplicié de Jésus lorsque la lance qui le traverse atteste de sa mort. Cette « eau » a certes une consonance baptismale, mais on sait bien que dans un tel supplice, tous les fluides s'échappent du corps.

L'image de Serrano, presque sulpicienne, tient en fait sa force de ce qu'elle assume la puissance théologique de l'incarnation. Sa destruction par un groupe intégristes traduit une totale incompréhension du sens de cette image. J'en veux pour preuve le fait que Serrano est un chrétien qui affirme sa foi comme constituant essentiel de son œuvre photographique, travaillé par la question de la souffrance et de la mort.

Je terminerai cette conférence sur ces mots.
Je vous remercie de votre attention.