



Figures du religieux dans l'art contemporain, Isabelle Saint-Martin, février 2010

Aborder, dans l'art des cinquante ou soixante dernières années, les formes du religieux pourrait sembler une entreprise bien vaine tant l'enseignant, s'il souhaite guider ses élèves sur ce terrain, et "partir des œuvres", dispose déjà pour les siècles passés d'une part importante de l'art occidental à sujet explicitement religieux. Inscrit dans la rupture, l'art contemporain s'est non seulement détourné des lois de l'*imitatio* mais aussi largement des impératifs du dogme et de la liturgie. La commande des églises elle-même n'a-t-elle pas consacré l'appel à des artistes indépendamment de leur foi, selon les vœux du père Couturier ? Réputé moins accessible à un large public, et entretenant des liens avec le sacré qui relèveraient davantage d'une spiritualité diffuse que d'une expression religieuse aisément identifiable, l'art des XX^{ème} et XXI^{ème} siècle pourrait, pour le propos qui nous occupe ici, être d'un moindre intérêt.

Nous tenons qu'il n'en est rien et que son apport peut se révéler fécond non seulement dans les arts plastiques, mais encore dans les autres disciplines, à condition de lever quelques possibles malentendus :

- "Partir des œuvres" dans l'étude des faits religieux suppose que celles-ci soient regardées, étudiées pour elles-mêmes, et non pas seulement traversées pour atteindre un autre but. La démarche vaut autant pour une œuvre figurative, quelle que soit son époque, que pour une œuvre abstraite. Si l'art figuratif paraît d'un abord plus aisé, c'est aussi qu'on est parfois tenté d'en négliger la matérialité, la spécificité de l'œuvre, pour y "lire" l'illustration d'une notion ou d'un texte sacré... Or, les arts visuels ne racontent pas, ils donnent à voir... Certes la figuration d'une scène biblique peut paraître "illustrer" tel ou tel passage mais entrer plus avant dans l'analyse fait découvrir la complexité des liens entre un ensemble de textes, leurs diverses relectures, et les œuvres qui partagent avec eux une source d'inspiration commune bien plus qu'elles n'en sont la simple traduction picturale. Respecter l'œuvre et l'expérience du "voir" qu'elle propose est un préalable indispensable pour ne pas la réduire à un support de "sens".

- Aborder l'art contemporain étend le champ chronologique des expressions plastiques des faits religieux. Inscrites dans l'histoire, ces œuvres témoignent à leur manière du choix des artistes qui les ont réalisées ou des communautés qui les ont commandées. À leur manière, c'est-à-dire comme les autres, et en ce sens elles ne sont pas plus "anachroniques" par rapport à l'expression religieuse que des œuvres plus anciennes. Un christ imperator d'une mosaïque du IV^e siècle n'est pas plus "vrai" que le Christ de la tapisserie pariétale de Graham Sutherland pour la reconstruction de la cathédrale de Coventry (1962), au regard de l'expérience qu'est pour le croyant la rencontre du Jésus des Evangiles, comme au regard de l'historien. Pour l'enseignant, qui n'a pas à traiter des possibles méditations que l'un ou l'autre suscite, il reste que l'un a une riche portée iconographique, l'autre s'enracine, en dépit de la modernité de la forme, dans une longue tradition (mandorle, quatre vivants...) tous deux prennent place en un temps donné.

- L'art du XX^e siècle n'a donc pas à être disqualifié d'avance parce que trop éloigné des "âges de la foi", issu d'un siècle athée où il ne serait plus qu'une inspiration mineure, expression individuelle d'artistes isolés et non du "génie collectif d'un peuple croyant". A maintes époques, des théoriciens de l'art chrétien ont voulu cerner les limites de la juste inspiration divine, de l'art authentiquement religieux ; de tels jugements de valeurs ne sont à prendre qu'au titre de l'histoire de la réception. Corollaire de ce principe, l'art contemporain n'a pas non plus à être "sacralisé" au motif que, de notre temps, il serait par nature plus juste, plus authentique, plus vivant, et ses commandes religieuses exemptées de tout jugement critique par le recours à des artistes reconnus par le marché de l'art.

Enfin, il ne s'agit pas de chercher "la trace" du religieux dans les arts visuels de nos sociétés sécularisées à la manière du pisteur qui voudrait donner la preuve de l'intérêt de son objet, et en tâter le pouls pour pouvoir affirmer que le malade n'est pas encore mort, mais de voir, là où elles se donnent à contempler, les manifestations plastiques, esthétiques, d'interrogations séculaires. Faut-il parler de présence du religieux au risque de se limiter à l'expression des religions instituées ou au contraire du "sacré" de façon plus large ? Le débat pourrait s'ouvrir car le terme religieux est en fait très ouvert s'il n'est pas rapporté à une religion spécifique et le terme "art sacré" peut au contraire renvoyer à un contexte historique précis. Sans entrer plus avant dans ce débat, on relèvera néanmoins la valeur d'anathème que prennent volontiers ces tentatives de définition. Préciser ce que l'on entend par "art sacré" ou "art religieux" vise bien souvent à disqualifier, au nom du sacré ou du religieux, un "autre" renvoyé, selon les cas, au bazar de la bondieuserie sulpicienne ou à celui des religiosités diffuses et du spiritualisme informe à prétention universalisante.

Le travail en atelier nous a conduit à exclure une lecture par trop extensive, qui viserait à sacraliser toute œuvre d'art au sens où, depuis le romantisme et la reconnaissance du génie spécifique de l'artiste, l'art dans son ensemble serait devenu une forme de religieux sécularisé, ou à considérer que toute expérience du beau est en elle-même une expérience spirituelle, mais à comprendre de façon large des œuvres rattachées à des interrogations métaphysiques, indépendantes le cas échéant des grandes religions. Le détachement à l'égard des modes d'expression traditionnels du religieux, la pluralité des approches du spirituel sont une forme trop clairement identifiée des recompositions du croire en modernité pour qu'on se prive d'en interroger les manifestations, souvent fort anciennes, chez les grands artistes du siècle. Limiter l'enquête aux formes "canoniquement reconnues", à l'art d'église, ou à celui de croyants déclarés en aurait réduit l'intérêt.

Trois pistes d'inégale portée peuvent être explorées, elles empruntent des territoires balisés sur lesquels existe une abondante bibliographie, il s'agit simplement ici d'indiquer des chemins et des questionnements que chacun pourra prolonger à sa guise :

- la question du sacré, ou des interrogations métaphysiques revendiquées par les artistes eux-mêmes ;
- la présence de motifs iconographiques explicitement religieux, tels la Croix, le Crucifié, ou encore la Pietà, dans les formes visuelles actuelles, qu'ils soient porteurs ou non de leur sens traditionnel ;
- la place de l'art sacré par destination, c'est-à-dire de la commande religieuse, dont la vitalité reste réelle à l'orée du XXI^e siècle.

"Figures du religieux" : à travers ces trois pistes, la question de la figure et ses différents avatars formera un fil conducteur. Au-delà du sens premier, "figuratif", mis à mal par la recherche de l'abstraction, la notion de figure, qui s'entend aussi au sens géométrique, allégorique ou théologique, connaît d'autres résurgences qui, de défiguration en préfiguration, ne disparaissent pas totalement du champ des relations entre l'art et le sacré.

L'art contemporain n'est pas seulement né d'une recherche purement formelle. Aux origines de l'abstraction se retrouvent des interrogations métaphysiques qui ne sont pas étrangères à certaines formes de religieux.

Faut-il évoquer, au risque de n'être dans les limites de ce survol que très réducteur ou caricatural, la quête des pionniers de l'abstraction que sont Kandinsky, Malevitch et Mondrian ? Le rappel est nécessaire pour écarter deux simplifications. Le mouvement vers l'abstraction n'est pas seulement une recherche formelle qui découlerait naturellement des expériences de Cézanne et du cubisme. Il s'accompagne chez ceux qui en furent les principaux initiateurs d'une réflexion métaphysique qui répond à de grandes interrogations religieuses ou mystiques. Pourtant, s'il peut y avoir, écho, dialogue ou rencontre, il faut se garder de lire dans le "spirituel" de Kandinsky (notion qui renvoie directement à l'abstraction) une forme trop facilement assimilable par un spirituel christianisé. Le terme même d'iconoclasme auquel il est tentant de ramener le refus de la figure qui, par des voies diverses, va apparaître comme point commun de ces démarches, est à prendre avec précaution. Exclure toute représentation de la création pour ne s'attacher qu'à peindre l'absolu, est un mode de refus de la représentation qui diffère de l'iconoclasme chrétien. Une critique trop formaliste a parfois minoré la part d'une réflexion de nature religieuse dans le passage à l'abstraction, critique gênée peut-être par la dimension ésotérique qui s'y devine. Ces artistes en effet ne se sont pas seulement inspirés de la

philosophie allemande - Hegel et surtout Schelling - ou de la théorie de Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*, 1907), ils ont lu aussi des auteurs tels que Édouard Schuré, Helena Blavatsky, ou Rudolf Steiner. Kandinsky écrivant *Du spirituel dans l'art* (1912) y fait explicitement référence et l'on a pu voir dans son système des couleurs certaines parentés avec l'ésotérisme. Le Cavalier bleu combattant le dragon (rappelant un Saint George) pourrait être lu comme l'esprit combattant la matière. Alors que le "ciel est vidé, Dieu est mort", c'est à l'artiste d'être l'avant-courrier et de préparer "le réveil spirituel". L'abstraction doit ainsi parvenir, sous la surface visible, à un au-delà de la figuration où se manifestent l'esprit, la vie intérieure. Pour Kandinsky, c'est à travers l'énergie propre des formes (points, lignes, plans) que l'on peut atteindre l'essence invisible des choses, tandis que Malevitch cherchera la forme minimale et le rapport de la forme à l'espace qui l'entoure (*Carré blanc sur fond blanc*, 1917, New-York, Moma) afin d'atteindre l'expression "suprême". Cette recherche d'une forme pure, d'un monde sans objet, n'est pas sans liens avec une mystique religieuse (Berdiaev) et s'accompagnera, dans les années 1920, d'une résurgence du symbole de la croix (voir *Composition suprématiste à la croix*).

Dans une autre démarche, Mondrian, qui a toujours revendiqué son appartenance à la théosophie, affirme lui aussi que le monde matériel voile la vérité des choses. À l'inverse de la peinture illusionniste, il faut donc dépasser l'apparence extérieure, l'enveloppe exotérique, pour s'attacher à la structuration interne, c'est-à-dire à l'expression plastique des rapports qu'il traduit sous forme de traits horizontaux et verticaux de couleur en nombre restreint.

C'est avec un ami de Kandinsky, Alexei von Jawlensky (1864-1941), que la dimension potentiellement christique de cette quête spirituelle apparaît le plus intensément. Le visage forme le thème essentiel de son œuvre et dans une simplification croissante se réduit à quelques taches de couleurs. Cette quête de la face, à la manière du voile de Véronique, conserve une frontalité proche de l'icône et s'épure jusqu'à deux lignes formant une croix, rappel au plus minime des éléments de la figuration dans l'abstraction.

S'il faut baliser ainsi à grands traits les moments où les revendications spirituelles affleurent dans l'art du XXe siècle, certains artistes américains d'après-guerre offrent un passage obligé. Avec d'autres références, et la volonté explicite de se distinguer de l'art européen et de ses mythes, ils manifestent également le refus de se laisser enfermer dans un formalisme de l'art pour l'art. En réaction face à une certaine crise du sujet dans les années 1950, ils veulent affirmer d'autres significations plus directement liées à leur expérience personnelle. Et, notamment, pour Gottlieb, Rothko et Newman le "seul sujet valide est celui qui est tragique et hors du temps". Cette exigence les pousse vers l'art primitif ; or si "l'art moderne a reçu sa première impulsion de la découverte des formes de l'art primitif [...] son importance réelle ne réside pas dans un simple arrangement formel, mais dans la signification spirituelle qui sous-tend toute œuvre archaïque". C'est à l'expression de ces mythes - qu'ils s'agissent de l'antiquité gréco-romaine ou des mythes indiens, des peurs ou sentiments violents, symboles éternels qui n'ont pas à être éludés - que l'art doit tendre, estiment ceux qui se reconnaîtront comme des "*myth-makers*". Pour ces mythes modernes, à la manière de l'art de nombreux peuples aborigènes, ils choisissent l'abstraction, puis progressivement en viennent à de nouvelles formes par le choix du très grand format. La peinture *color-field* traduit leur intention visionnaire, elle oblige à une expérience différente du rapport à l'œuvre, qui n'est plus posée devant les yeux comme une peinture de chevalet, mais en confrontation avec le corps qu'elle excède largement. En rupture avec les règles du néo-plasticisme d'un Mondrian, ils veulent, selon le mot de Newman, "bâtir des cathédrales" à partir d'eux-mêmes, par le choc émotionnel de la couleur et l'ouverture d'espaces infinis.

Dans les années 1950, Rothko peint ainsi de vastes champs colorés, flottant sur un fond comme du plasma, où la résonance des couleurs fait jouer la vibration de la lumière. C'est sans doute non seulement la qualité plastique de ses œuvres mais aussi la dimension métaphysique dont il se réclame, qui incitent John et Dominique de Menil à lui commander, en 1964, la décoration d'une chapelle. Proches du père Couturier, ils rêvaient de rivaliser avec celle de Matisse à Vence ou de Le Corbusier à Ronchamp. Pour ce qui sera finalement la chapelle œcuménique de Houston, Rothko propose, en 1967, un tableau pour chaque côté du plan octogonal et deux ensembles de trois panneaux. On pénètre dans un espace d'art environnemental de tonalité sombre qui oblige à faire effort pour distinguer des valeurs proches, noir et pourpre foncé, et dans lequel, en dépit de l'absence de toute référence à l'iconographie religieuse, la disposition des triptyques, dont le pan central est surélevé à la manière de certains triptyques du christianisme médiéval, habite de façon spécifique l'atmosphère de la chapelle.

Longtemps connu comme intellectuel et critique plus que comme peintre, Barnett Newman (1905-1970) conduit à l'extrême la recherche du *color-field* par des toiles monochromes rythmées d'une ou plusieurs bandes de couleurs contrastées : "zips" qui se prolongent jusqu'au bord de la toile (voir *Onement I*, 1948). Ce rai de lumière qui sépare et unit tout à la fois peut être vu comme une colonne de feu, un éclair, le choc des couleurs ou des espaces... D'essence métaphysique dans l'aspiration au sublime, ce trait/geste se voudrait-il écho de l'acte créateur de la séparation de la lumière et des ténèbres ? Fils d'émigrés juifs polonais, mais agnostique, Newman lit la Torah et le Talmud, et plusieurs de ses œuvres portent des titres bibliques mais en même temps sa volonté de réaliser des "images qui seront leur propre réalité" s'oppose à toute figuration allégorique. Faut-il voir aussi l'obsession du retrait de la présence divine dans la série d'œuvres austères, commencée en 1958 et qui se poursuit pendant huit ans pour prendre finalement pour titre la lamentation du Psaume 22, reprise dans la Passion : *Lamma Sabachtani* ? Ces quatorze stations de la croix sont l'écho de ce cri "Pourquoi m'as-tu abandonné ?" La kénose ultime (par évidence) y est à l'œuvre sur la toile même, non apprêtée et utilisée en réserve tandis que le trait noir est peint sur un ruban qui, une fois retiré, laisse apercevoir la surface blanche devenue un vide dans le vide. La réappropriation de la Passion christique lui permet d'exprimer sa vision du tragique de la condition humaine.

En dépit de leur caractère radical quant à la disparition de la figure ou même l'économie d'intervention sur la toile, ces exemples restent dans le domaine circonscrit de la peinture. L'art des avant-gardes s'en affranchit pour ne plus distinguer de champ réservé de l'art mais affirmer au contraire, à l'instar de Joseph Beuys (1921-1986), que l'art et la vie ne font qu'un. Marqué par une expérience personnelle de "résurrection", Beuys propose une nouvelle perception de l'art comme "réconciliation" et "thérapeutique". Il se vit lui-même comme un chaman et s'attachera, au cours de ses réalisations, à de nombreux éléments du symbolisme chrétien, repris par la tradition anthroposophique à laquelle il adhère. Ainsi, notamment, la figure du Christ, capable de soigner l'humanité parce qu'il a souffert avec elle et pour elle. La *Crucifixion* (1962-63, Stuttgart) se veut, par le biais de bouts de bois liés de corde avec deux bouteilles blanches et une croix peinte en rouge sur un morceau de journal, en résonance avec le thème du Christ exposant ses blessures aux yeux de tous pour sauver l'humanité. De même, dans ses "performances", il reprend des gestes christiques comme le lavement des pieds, affirmant ainsi que le respect du prochain est une des clefs de la guérison de la société.

A sa manière, opposée à toute iconographie et même à toute représentation, il associe le chamanisme et sa vision du Christ autour des notions de souffrance et guérison. Ce réemploi du thème christique, apparenté aux conceptions de Steiner, n'est que l'un des avatars d'une figure qui, malgré l'abstraction ou l'art-action, s'obstine à ne pas disparaître du champ artistique. Mais c'est de façon indépendante et autonome qu'elle entre potentiellement en dialogue avec la théologie chrétienne.

Les formes traditionnelles de l'art religieux ne disparaissent pas du champ visuel de nos contemporains. De nombreux avatars circulent non seulement dans l'art mais encore dans l'affiche ou la publicité. Réinvestis par d'autres significations, réduits parfois à simples dérisions, ils entretiennent cependant des liens complexes avec leurs formes et sens premiers.

En parallèle aux recherches sur l'abstraction, la figure du Christ se porte bien, pourrait-on dire, de façon paradoxale, dans l'art du siècle qui s'est écoulé. Il serait même vain de vouloir en passer en revue toutes les occurrences tant elles sont nombreuses et tant l'énumération d'œuvres que l'on ne peut reproduire ou analyser en détail est frustrante. Outre la référence, devenue emblématique, à la *Crucifixion* de Picasso (1930), appropriation où la croix se combine avec les thèmes chers à l'artiste, quelques exemples permettent de signaler les avatars de cette forme dans la modernité.

La célèbre *Crucifixion blanche* de Chagall (1938, Chicago, Art Institut) offre un cas exemplaire des formes de réemploi. Œuvre encore classique par la représentation d'un corps souffrant sans excès de pathos, cette crucifixion flotte comme en lévitation dans l'univers chagallien où se reconnaissent les différents éléments de son langage visuel. Mais surtout en lieu et place du perizonium qui ceint les reins du condamné se trouve un châle de prière (tallith) tandis qu'une menorah (chandelier à sept branches) est placée sous la croix. Ramenée à son origine juive, trop oubliée, et en même temps sortie du contexte historique d'une scène de la crucifixion comme de l'iconographie traditionnelle du thème, cette figure du Christ devient une figure collective du peuple juif, persécuté, crucifié au sens propre, et peut-

être y a-t-il une réminiscence de l'ancienne accusation de peuple déicide qui a marqué bien des pogroms, dont quelques flammes apparaissent dans l'angle du tableau. Dans cette inversion de la figure, du Christ des chrétiens faisant retour à son peuple, on serait tenté de lire une inversion au sens théologique. C'est la figure unique du Christ qui désigne le peuple juif et non plus la lignée des patriarches qui, du sacrifice d'Isaac à Joseph vendu par ses frères, offre à l'exégèse typologique ses "figures christiques".

Bien évidemment, la récupération du crucifié pour exprimer tout autre chose que le thème central de la foi chrétienne n'est pas neuve. Outre l'assimilation du génie incompris de l'artiste à une trajectoire christique, chère aux romantiques, l'exploitation de la souffrance emblématique de celui qui connut la Passion, comme symbole d'une humanité livrée à la barbarie, ne naît pas de la I^{ère} Guerre mondiale. Déjà, les charniers de la guerre de 1914 avaient durablement perturbé la foi en une représentation apaisée et confiante de la figure humaine. Le Christ est un des premiers à en subir la déformation dans les œuvres expressionnistes de Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Max Beckmann (voir la *Déposition de la Croix*, 1918, où les personnages semblent de grotesques marionnettes). Le plus violent, sans doute parce que la dénonciation politique et sociale y est plus manifeste, est George Grosz, dont l'un des dessins représente, sur une croix menaçant de tomber, le Christ avec des bottes militaires et un masque à gaz, accompagné de la légende "se taire et continuer à servir" (*I.N.R.I.* 1998). En Italie, Renato Guttuso, lié au parti communiste, donne, dans une œuvre qui fait scandale également par la présence d'une femme nue au premier plan, une mise en croix du Christ et des larrons qui se veut une dénonciation des massacres des partisans par le fascisme (1941). Après la guerre, le crucifié devient une icône bafouée de l'humanité souffrante (voir Otto Dix, *Crucifixion*, 1946) et le thème perdure à la génération suivante chez des artistes qui reprennent à leur tour la fascination expressionniste pour le retable de Grünewald. La découverte des rescapés des camps de la mort précipite encore le refus de la figure humaine et le corps christique lui-même s'efface sur le bois de la croix. Parmi les variations les plus intéressantes, Antonio Saura réduit la présence corporelle à quelques taches et traînées noires, esquisses de mains et de chairs sanglantes (voir *Crucifixion* 1959, Cologne, Duözesanmuseum). À défaut de peindre l'événement infigurable des derniers instants, il en expose les traces qui semblent imprimées sur la croix, à l'instar des marques qui laissent deviner la présence/absence d'un corps sur le saint Suaire. Qu'il s'agisse encore de Graham Sutherland, ou des personnages têtes en bas, dont Georg Baselitz fait le choix depuis les années 1960, et qui composés de larges pans colorés jouent sur une dissolution du sujet dans la couleur sans pour autant renoncer à une allusion à la figure, (voir son *Christ aux outrages*, 1983), il faut noter que pour nombre de ces artistes la crucifixion est un motif qui revient de façon répétée, sinon en série, comme un mode d'interrogation sans cesse à reprendre.

L'expression la plus violente est sans conteste celle de Francis Bacon qui, à maintes reprises, livre sur la croix des formes torturées et sanglantes, chairs déchirées et inhumaines, sortes de chrysalides, réduites à une oralité primitive puisque de l'expression déformée d'une face semble ne subsister qu'une bouche ou qu'un cri (voir notamment, *Trois études pour une crucifixion*, 1944, *Fragments pour une crucifixion*, 1950.....) Dans la mémoire visuelle du spectateur, qui parcourt ainsi les avatars de la figure christique des dernières décennies, comment ne pas mettre en écho cet excès carné des peintures de Bacon, viandes sanguinolentes, et le choix de l'ellipse dans les quatorze stations de Newman pour dire Dieu sur un mode apophasique ? Muette est pourtant la bouche démesurément ouverte de l'un et assourdissant l'éclair du zip qui sépare lumière et ténèbres.

Eprouvant ainsi toute la plasticité de la figure christique, les artistes ont peut-être ouvert la voie à d'autres récupérations dans le champ de l'affiche et de la publicité. Le propos sort du domaine de l'art, mais sans doute pas de l'univers visuel de nos élèves. La multiplicité de ces figures en croix offre paradoxalement l'opportunité de redécouvrir le sens symbolique d'une forme géométrique qui ne se réduit pas, bien évidemment, à son appropriation chrétienne et certes pas non plus au signe infamant du supplice. Sa dimension cardinale qui rassemble et distribue toutes les directions en un centre dynamique en fait d'abord un symbole cosmique. C'est en ce sens que le Christ qui y fut étendu devient, chez les Pères de l'Église, celui qui lie et relie toute chose, substituant sa loi à l'antique système astral. Il n'est pas indifférent, en effet, que la croix latine ait pris la forme d'un corps humain bras ouverts. Représenter une crucifixion est aussi une manière de dire le rapport du corps au cosmos et à l'espace. Sa force symbolique explique nombre de ses résurgences et l'histoire iconographique des représentations du crucifié conduit à en étudier les variations dans le temps, du corps glorieux du ressuscité au corps souffrant de l'agonie. Consciemment ou non, l'histoire de l'art est nourrie de ces

références visuelles qui projettent encore leur forme dans l'imaginaire des artistes, photographes, designers et des spectateurs eux-mêmes. Tous les interprètent et les réemploient jouant plus ou moins délibérément avec des signes visuels qui prennent sens dans une culture donnée. Ainsi peut-on à déceler dans l'affiche du film de *Larry Flynt* qui fit scandale le double jeu du corps souffrant, au genou fléchi, et de la tête droite et fixe à œil inquisiteur et vivant. Crucifié sans croix, ici, croix sans crucifié dans l'affiche du film *Amen*, sont autant de façon de rappeler que, dans l'art chrétien, l'union des ces deux représentations est tardive et qu'aujourd'hui encore une Croix de gloire, telle celle de Marc Couturier (1997) pour Notre-Dame de Paris, peut signifier pleinement l'espérance de la résurrection sans qu'y soit jointe une représentation du corps.

La substitution d'un corps féminin est aussi un jeu fréquent de la photographie contemporaine, de l'affiche du film *Ave Maria* (1984) à la couverture du livre de Bettina Rheims et Serge Bramly (*I.N.R.I.*, 1998). La tension érotique et blasphématoire du jeu visuel vient ici rejoindre un thème cher à quelques artistes de la fin du XIXe siècle, tel Félicien Rops non sans que certaines représentations de saintes crucifiées, dans l'art médiéval, certes bien plus décentement vêtues, n'aient pu jouer également sur une ambiguïté de la figure féminine en une place habituellement réservée à un sauveur masculin...

Le thème marial, connaît toutefois d'autres résurgences, toujours lié à la Passion. Car, si la vierge à l'enfant, sans doute jugée trop sulpicienne, ne fait plus recette, le thème de la piété et les douleurs de la mère semblent, certes très loin derrière le succès du crucifié, prendre place parmi les figures archétypales. La publicité est ici comme toujours un indice sûr de la notoriété ou de l'impact visuel d'une forme, et la marque Kookai ne s'y est pas trompée qui en 1999 présente une fort jeune femme tenant entre ses bras un corps masculin abandonné dans la position d'un défunt. Las ! Un artiste qui avait entrepris une série de photographies de couples dans la position de la célèbre piété de Michel Ange s'en émeut et crie au plagiat... Sans doute, le thème de la piété reste-t-il marginal dans l'abondance des images qui nous entourent, mais l'intérêt que lui porte encore l'ouvrage de Julia Kristeva et Catherine Clément sur le *Féminin et le sacré* (Stock, 1998) où l'abnégation de Marie, face au destin d'un fils qui lui échappe, fait l'objet de nombreuses pages, témoigne de la portée lointaine de cette figure de la compassion.

Bien que personnages et situations soient fort différents, il est tentant de rapprocher cette muette pitié du vivant pour le corps fragilisé, de l'adulte porté dans les bras comme un enfant, des piétés murales d'Ernest Pignon-Ernest dans sa récente intervention en Afrique-du-Sud. "Je suis agnostique, dit l'artiste, mais je vis dans une époque et dans une géographie où même chez le non croyant l'image de la mort renvoie à l'image du Christ".

Faut-il ne voir que dérision et blasphème, ou récupération induite et presque obsédante dans ce réemploi des scènes de la Passion, devenues archétype de tous les combats, allégorie d'une humanité presque trop vaste ou protéiforme pour être encore crédible ? La réponse est complexe, tant il est vrai que parodie, transgression et rupture sont encore un ultime hommage à leur référent qui, mais en creux, en est seul garant du sens. Saisir l'humour, l'ironie ou la dénonciation à l'œuvre, oblige le regard à lire également le sens premier, pour en mesurer l'écart. Deux exemples rendent compte de l'ambiguïté de certaines oppositions. En 1975-78, Bernhard Willikens peint une Cène (Deutsches Architekturmuseum, Francfort) réduite à une architecture vide. À première vue, cet exercice plagiant la célèbre Cène de Léonard de Vinci pour lui ôter tout personnage serait à rapprocher des dérisions surréalistes qui dénoncent le sacré en évidant son sens dans leurs œuvres à sujets religieux. Mais un autre regard rend sensible à l'intensité lumineuse qui se dégage de l'espace central, comme si le vide rendait possible précisément la présence absolue. Lumière de la résurrection, annoncée par le tombeau vide du matin de Pâque, et qui donne à croire sans rien voir.

Autre façon de nier la présence du religieux, l'artiste autrichien Arnulf Rainer, entreprend depuis la fin des années 1950 (voir *Christ 1996-1998*, Vienne, galerie Ulysses) de rayer, biffer la figure christique dans des "surpeintures". Il prend comme support de son intervention (ratures, tâches, coulées de peinture ou griffures à la pointe sèche) des reproductions en couleurs de visages du Christ dans l'art occidental. Ce geste iconoclaste révèle pourtant derrière l'agression première la permanence d'une face, jamais totalement recouverte et qui resurgit avec d'autant plus de vitalité qu'on la découvre dans un contexte différent. Les yeux fatigués de voir y perçoivent soudain un sens nouveau, comme si le dialogue avec l'œuvre du passé lui redonnait vie. Tant et si bien que l'archevêque de Vienne s'est

intéressé à cette quête d'une figure qui résiste à sa propre destruction, comme dans un au-delà du visible, et que l'illustration d'une Bible a été commandée à Rainer.

Ce dialogue, ou combat avec l'art religieux, répété chez certains artistes, ponctuel chez d'autres, n'est sans doute pas sans lien avec le goût de la transgression, inhérent à la création, qu'évoque ici même l'intervention de Sylvain Menant à propos de la littérature française des Lumières. Double transgression, puisque par les thèmes de la Passion, l'artiste se mesure à la fois aux représentations du sacré dans le christianisme et aux sujets majeurs de l'art occidental. Toutefois, ce Christ dont l'image fait retour encore dans la peinture contemporaine, n'opère peut-être plus seulement comme "un référent direct mais plutôt comme métaphorisation du retour à l'humain".

L'art sacré par destination, c'est-à-dire la commande religieuse, reste un lieu vivace de la création contemporaine.

Troisième piste et peut-être *a priori* la plus naturelle : la commande religieuse. Contrairement à certaines idées reçues, celle-ci conserve une place significative dans la commande artistique (voir à propos du vitrail l'intervention d'I. Renaud-Chamska) et fait appel aux artistes contemporains indépendamment de leur foi. On sait le mot du père Couturier, "là où il n'y a pas d'art vivant, il n'y a pas non plus d'art sacré possible". À la suite des grandes expériences d'Assy, d'Audincourt ou de Vence (voir sur la "querelle de l'art sacré", l'intervention de P.-L. Rinuy), la présence des grands noms de l'art du XXe siècle s'est imposée dans les sanctuaires. L'importance du sujet ayant suscité plusieurs interventions, on ne retiendra, en lien avec les pistes déjà évoquées, que quelques aspects ponctuels.

La notion d'art sacré par destination permet une approche indépendante des recherches spirituelles de l'artiste : l'œuvre est liée à un contexte religieux, elle sera reçue "en situation". En dehors de ces contraintes, l'Église n'impose pas de style et la diversité des œuvres réalisées dans ces dernières décennies en témoigne. Néanmoins, certaines tendances se sont dessinées ; qu'elles aient épousé le courant dominant de l'art actuel et la recherche de l'abstraction n'est pas en soi surprenant. Le temps de la figure christique profondément religieuse semble s'achever, au moins dans une certaine forme, avec Maurice Denis et les ateliers d'art sacré. Il n'est pas indifférent toutefois que Georges Rouault, dont l'œuvre est nourrie d'interrogations religieuses, n'ait eu qu'une place mineure dans les commandes. L'approche expressionniste paraît encore mal aimée par un clergé qui peine durant plusieurs années à surmonter la crise du Christ de Germaine Richier.

En revanche, l'abstraction introduite par les vitraux d'Alfred Manessier à l'église des Bréseux (1948-1950) ouvre la voie de manière décisive. Pour Manessier, la conversion au christianisme, après la guerre, est intimement liée au passage à l'abstrait, il ne peut dire Dieu en formes figuratives. La démarche, bien sûr, n'est pas sans rappeler la dimension métaphysique qui présidait aux réflexions des peintres du début du XXe siècle évoqués plus haut. Ancrée, cette fois, dans une perspective explicitement chrétienne et n'excluant pas le rappel d'éléments figuratifs stylisés (voir *La Couronne d'épines*, 1952, musée d'Art moderne de Paris) elle rencontre sans doute profondément les aspirations des commanditaires. Le père Couturier, rendu amer par les querelles en germe autour de l'expressionnisme, en vient à souhaiter le style le plus dépouillé possible. Gênée par une figure du Christ qui lui paraît soit trop sulpicienne soit susceptible de récupérations profanes, l'Église de Vatican II se reconnaît davantage dans l'absence de triomphalisme et l'intériorité qu'elle croit deviner au cœur d'une forme abstraite. De façon significative, l'art épouse le cours fluctuant des destinées ecclésiales ; s'il a pu lors des controverses dogmatiques manifester de façon éclatante le génie théologique du dogme (et l'on songe aux subtilités iconographiques de certains retables) ou affirmer, lors des conflits Église/État de la fin du XIXe siècle, la visibilité d'un catholicisme militant (le temps, par exemple, des Vierges monumentales en fonte d'art), il lui revient dans la nouvelle théologie d'être à son tour une forme de "l'enfouissement" et de recourir au langage apophatique qui semble désormais la meilleure des annonces.

Quelques exemples pris dans les dix dernières années donnent la mesure de la richesse de ces commandes, liées à la diversité des artistes représentés. L'alliance entre les œuvres contemporaines abstraites et les bâtiments anciens se poursuit. On ne rappellera qu'en passant les interventions récentes et célèbres de Pierre Soulages à Conques (voir ci-après) ou d'Aurélié Nemours également

pour des vitraux. Ou encore le *Buisson ardent* de l'oratoire de l'Espace George Bernanos (1995, Paris), réalisé par Olivier Debré (1920-1999), dont l'intensité lumineuse du blanc-bleuté vient comme en miroir de son *Signe de ferveur* (1944-1945) d'un noir brillant. Chez Geneviève Asse, le "passage au bleu" s'accompagne d'une méditation sur la frontière, la confrontation et l'interaction des plans colorés. La commande de dessins, qui lui fut faite, pour le *Rituel de l'ordination* des prêtres, traduit, comme la commande d'un *Évangéliste* à Jean-Michel Alberola, lequel se distingue aussi par une réintroduction de la figure (voir également sa participation aux vitraux de Nevers) ou celle du *Missel des dimanches* à Vincent Bioulès (1996), la diversité des supports proposés aux artistes et le souci du beau jusque dans les pages d'ouvrages qui ne sont pas toutes livrées à la contemplation des fidèles.

Du vitrail au livre, en passant par le tableau ou le mobilier liturgique, c'est parfois toute l'organisation de l'espace qui est confiée à l'artiste y compris dans un édifice ancien. Ainsi l'intervention de Pierre Buraglio dans la chapelle Saint-Symphorien (église Saint-Germain-des-Près, Paris, 1990-91) se conçoit-elle moins comme un ajout d'œuvres nouvelles que comme une conception plastique d'ensemble. Une manière de signifier l'espace qui se veut d'abord en retrait et en retour à la vérité des matériaux, de pierre et de bois, rendus au jeu de la lumière d'un vitrail quasi monochrome. Il n'est pas jusqu'à la croix murale qui soit signe en creux, mince filet légèrement décalé pour attirer le regard sans le capturer. Posé sur le mur nu, des carreaux de céramique forment un chemin de croix dans lequel se lit une réminiscence de Matisse, et le souvenir d'anciennes figurations de la Passion jusqu'à ce qu'un hommage au *Carré blanc sur fond blanc*. En quelques traits bleus, ces dessins rythment l'espace et joue sur le mode de la métonymie pour évoquer par un détail du corps, des épines, ou des instruments de la passion, la progression des stations. Ce choix du signe minimal, qui préfère ici la discrétion pour honorer le lieu, ne signifie pas chez l'artiste un refus définitif de la figure laquelle resurgit sous une autre forme dans un jeu de recouvrement et d'échange avec les œuvres des maîtres du passé, qu'il nomme ses "dessins d'après" (voir *D'après Luca della Robbia, La crucifixion de Saint Pierre*, 1990).

L'art figuratif réapparaît clairement dans certaines commandes. Un exemple frappant en est donné par Gérard Garouste pour les vitraux de Notre-Dame de Talant (Côte d'Or, 1997) où l'on est presque surpris de retrouver, dans l'exubérance des couleurs et le symbolisme des formes, un programme iconographique très construit et soutenu par un parallèle testamentaire dans la ligne de l'exégèse typologique. Dédié à Marie, présentée comme figure de passage entre le Premier et le Second Testament, il évoque dans la nef latérale la figure des héroïnes bibliques et celle des étrangères, Ruth et la Cananéenne, que l'artiste a choisi, dit-il car, par elles aussi "la Parole de Dieu revêt un caractère d'universalité". Dans un autre contexte, Garouste a illustré une Haggadah (2001). La lecture de ce livre qui commémore la sortie des juifs d'Egypte et accompagne le repas du Seder, est un moment symbolique essentiel dans la transmission des récits fondateurs. En proposant peintures et dessins pour ce texte, Garouste s'inscrit dans une tradition et montre en même temps comment une œuvre figurative et liée à un récit peut être tout autre chose qu'une illustration au sens plat du terme. "Sa peinture excède et dément son sujet", éloignée d'une narration, elle tisse avec le texte des relations d'un autre ordre, fugues ou variations qui ne sont pourtant jamais gratuites.

Pour limiter le survol, la sculpture a été peu abordée ici, mais la dernière image projetée lors de cet exposé fut une œuvre de Georges Jeanclos (1933-1997), pour le tympan de Saint-Ayoul à Provins (1990). Dans la forme très particulière qu'il donne à ses corps aux crânes chauves et aux yeux clos, repliés dans leur intériorité comme dans les plis et replis apparents des matières qui les composent, il met en scène le drame d'Adam et Ève. Inspiré par l'art d'Extrême-Orient, cet artiste de culture juive, intervenant à la fin du XXe siècle dans une église médiévale, retrouve pour le geste d'Eve tenant le fruit défendu, un geste bouddhique exprimant l'enseignement. Retenir ce dialogue des formes pour clore le parcours ne prétend pas le situer comme exception. De tout temps, les lieux de culte ont mêlé les strates d'interventions artistiques d'époques diverses et les influences stylistiques de différentes aires culturelles. L'inscription plastique des faits religieux, nécessairement contextualisés, donne une approche sensible de la fécondité de ces échanges.

Pour conclure...

Au terme de ce rapide survol, le propos n'était, bien sûr, ni d'être exhaustif ni de proposer de façon concrète des séquences d'enseignement, mais d'ouvrir des pistes montrant, s'il en était besoin, que l'art des cinquante dernières années n'est pas étranger aux interrogations qui ont animé les créations religieuses. En quoi est-il intéressant d'aborder ces œuvres dans l'univers scolaire, que disent-elles de leurs enjeux propres, mais aussi de nos questionnements actuels à travers le regard que nous posons sur elles ? Faut-il prendre en compte la "dimension religieuse" de l'œuvre ? La question, parfois posée, me semble décalée. Il ne s'agit pas de prendre ou de ne pas prendre en compte une dimension religieuse qui serait un signifiant flottant, indépendant de l'œuvre, à retenir en option, selon le temps, les classes... Il s'agit de comprendre les œuvres dans leur totalité, avec leurs interprétations possibles dans une perspective non seulement plastique mais aussi historique et anthropologique dans leurs interactions, le cas échéant, avec le religieux, le social, le politique...

Mesurées à cette aune, les trois pistes évoquées ici - et distinguées pour des besoins méthodologiques, car il est évident qu'elles interfèrent entre elles, les artistes ne se tenant pas sagement dans ces sentiers balisés mais intervenant dans ces différentes directions - permettent d'ouvrir un débat qui croise différentes disciplines. Le dialogue avec l'art ne se réduit pas au seul temps de délectation esthétique, de description, voire de récréation, il permet aussi de comprendre que la recherche du sens ne vient pas seulement du langage verbal, ou de "ce qui est dit" (sujet de l'œuvre) mais aussi des moyens plastiques employés et des options artistiques qui en résultent.

La dimension spirituelle de l'art du vingtième siècle n'est pas indifférente à un parcours d'histoire, de littérature ou de philosophie. Y compris lorsqu'elle est détachée des religions établies, l'expression du divin sur le mode apophasique rejoint des aspects du vocabulaire mystique et pourrait dans certains cas être mise en parallèle avec les aspirations qu'a développées, certes sur un autre plan, le théologien Dietrich Bonhoeffer à propos d'un christianisme "non religie". L'ouverture aux œuvres artistiques ne saurait s'interrompre avec les formes plus contemporaines qui seraient alors coupées des interrogations métaphysiques qui ont pu animer écrivains, artistes, penseurs, au cours des siècles, et qui apparaîtraient, pour aseptiser le débat, limitées à un passé, glorieux le cas échéant dans certaines de ses réalisations artistiques, mais surtout lointain et "muséographié".

Plus largement, une seconde piste a montré que les codes iconographiques de l'art occidental, pétris de références chrétiennes, n'ont pas disparu de l'univers visuel actuel. Pour saisir la façon dont ils peuvent être réinvestis, la connaissance du sens premier s'impose. La transgression elle-même n'a de pertinence que si la rupture fait encore sens. La maîtrise de ces codes fait partie de la construction d'une culture visuelle dont on aurait tort de croire qu'elle s'exerce naïvement par le simple fait de voir. Le thème de la Pietà, cité plus haut, en a offert, il y a quelques années un exemple significatif. Une photographie d'une scène de massacres en Algérie, est devenue dans la presse "la pietà de Bentalha", signe de ce que l'image y véhicule de codes culturels préexistant dans le regard du spectateur tout autant que du photographe (cadrage, angle de vue...), à côté d'une vision supposée naturelle et objective. L'accès à cet univers de référence passe aussi par l'acquisition du patrimoine visuel qui fonde une culture et une société donnée.

Enfin l'intérêt porté, dans un troisième temps, aux œuvres commandées pour les lieux de culte, met en évidence la diversité des réponses sans exclusive de style. Qu'il y ait ici dialogue entre l'abstrait et le figuratif ne signifie pas rivalité ou hiérarchie de l'un à l'autre dans l'ambition d'approcher le sacré, mais simplement que l'art ne procède jamais sur le principe de la "leçon de chose". Après bien d'autres écrits sur la théologie de l'image, le *Catholicon* de Jean de Gênes au XIV^e siècle, rappelait à son tour, en faisant jouer les termes de *figurare*, *defigurare* et *praefigurare*, que figurer consiste toujours à transposer le sens dans une autre figure. C'est dans un rapport entre l'objet et son altérité que se dévoile la portée de l'œuvre et non dans un impossible équivalent terme à terme.

"Figures du religieux dans l'art contemporain", L'Enseignement du fait religieux, actes de la Desco, CRDP académie de Versailles, 2003, pp. 349-366.