

Du spirituel dans l'art du XX^e siècle

À propos de : ALIZART Mark, (dir.), *Traces du sacré. Catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou, 7 mai-11 août 2008 et à Munich, Haus der Kunst, 19 septembre-11 janvier 2009*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008.

COTTIN Jérôme, *La mystique de l'art. Art et christianisme de 1900 à nos jours*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Histoire », 2007.

LEROY Chantal, (dir.), *Épreuves du mystère*, Paris, Éditions Éreme, 2008.

Isabelle Saint-Martin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/assr/18193>

DOI : 10.4000/assr.18193

ISSN : 1777-5825

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2008

Pagination : 125-139

ISBN : 978-2-7132-2192-7

ISSN : 0335-5985

Référence électronique

Isabelle Saint-Martin, « Du spirituel dans l'art du XX^e siècle », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 144 | octobre-décembre 2008, mis en ligne le 01 octobre 2011, consulté le 02 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/assr/18193> ; DOI : 10.4000/assr.18193

Isabelle Saint-Martin

Du spirituel dans l'art du XX^e siècle

À propos de :

ALIZART Mark, (dir.), *Traces du sacré*. Catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou, 7 mai-11 août 2008 et à Munich, Haus der Kunst, 19 septembre-11 janvier 2009, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008.

COTTIN Jérôme, *La mystique de l'art. Art et christianisme de 1900 à nos jours*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Histoire », 2007.

LEROY Chantal, (dir.), *Épreuves du mystère*, Paris, Éditions Éreme, 2008.

La temporalité des *Archives de Sciences sociales des religions* n'est pas celle des expositions parisiennes, aussi le propos n'est-il pas de réagir à chaud sur une manifestation qui a suscité de multiples débats au printemps 2008, mais de l'inscrire dans un courant plus large de regards portés sur l'art contemporain. Traces d'une exposition... d'une certaine manière, à travers le monumental catalogue de plus de quatre cent cinquante pages qui fera date dans la réflexion sur le sujet, mais aussi dans les réactions parallèles que forment, dans des genres certes bien distincts, la réédition, accompagnée d'inédits, de textes parus dans la revue *Art Press* sur ce thème, ou la présentation en un volume de cent vingt-six pages, riche de nombreuses reproductions d'œuvres, de treize artistes actuels, réunis par une commune interrogation sur les « Épreuves du mystère ». Antécédents également, car le Centre Pompidou n'est certes pas le premier à s'intéresser à ce domaine, en témoigne, parmi d'autres, la publication récente de *La mystique de l'art*, du théologien protestant Jérôme Cottin. Et si la présence de plusieurs artistes communs à ces différentes publications invite à les croiser, en dépit de l'évidente différence de leurs approches, il va de soi que le regard pourrait être prolongé bien au-delà sur un tel sujet. En 2003, Catherine Grenier, publiant *L'Art contemporain est-il chrétien ?* (Nîmes, Jacqueline Chambon)¹, posait une question à la fois précise et surprenante sur une scène artistique dont on s'accordait à penser qu'elle avait évacué de telles interrogations, question à laquelle la

1. Conservateur au musée Georges Pompidou, C. Grenier est également un des auteurs de l'exposition *Traces du Sacré*.

réponse se veut complexe et nuancée ; la résurgence de thèmes en affinité avec des motifs importants de la pensée chrétienne tel que l'intérêt pour la condition humaine dans sa finitude ne signifie pas la revendication d'une adhésion croyante, mais l'actualisation de thèmes assimilés par des siècles d'art occidental.

Écrire une autre histoire de l'art

Si ces démarches peuvent avoir en commun de révéler des aspects nouveaux, perturbants les *a priori* courants sur l'art contemporain, d'emblée surgit une différence de vocabulaire et de perspective. L'objet est posé de façon plus fluctuante dans les publications examinées ici, les termes « mystique », « mystère », « sacré »... conservent une forme d'ouverture et sont, à vrai dire, inégalement définis par les auteurs qui les ont retenus, ce qui n'entache pas le plaisir de la découverte, mais laisse parfois le lecteur dans l'entre-deux d'une détermination du sens dont il est libre de poser les contours. Est-il pour autant pertinent de les réunir sous un titre qui fait allusion au célèbre essai de Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier ?* (1911). D'une certaine manière tous y font référence, tant il a marqué la réflexion sur les affinités potentielles entre l'art et les dimensions mystiques... mais revenir aux termes d'origine donne également une mesure des écarts significatifs dans les approches des uns et des autres.

Pour Kandinsky, « lorsque la religion, la science et la morale sont ébranlées (...) et lorsque leurs appuis extérieurs menacent de s'écrouler, l'homme détourne ses regards des contingences externes et les ramène sur lui-même (...) » (Kandinsky, 1988 : 79), la fonction de la peinture devient alors d'exprimer le monde intérieur de l'individu, « elle s'appuiera sur les lois de la nécessité intérieure que l'on peut tranquillement appeler spirituelles » (*ibid.* : 140). Certes la spiritualité de Kandinsky est spécifique, marquée encore par une inspiration chrétienne et ésotérique dans sa recherche de synesthésie, mais il est tentant de mettre ces lignes en écho avec une œuvre d'Alberola, présentée à l'exposition de Beaubourg : « La sortie est à l'intérieur » (2008), appel à une ouverture à l'intériorité, à l'infini de l'œil ouvert sur le dedans de la conscience humaine et non sur la matérialité du monde extérieur, pour reprendre un thème cher au peintre romantique Friedrich par lequel s'ouvre l'exposition. Il y a plus de vingt ans (1986), à Los Angeles, l'exposition *The Spiritual in Art. Abstract Painting, 1890-1985* (Tuchmann, 1986) s'inscrivait sous la même référence, le commissaire reconnaissant en avoir eu l'idée après la lecture de l'ouvrage de Sixteen Ringbom sur Kandinsky et la genèse de l'art abstrait (*The Sounding Cosmos*, 1970). De fait, c'est bien dès la fin des années soixante, principalement dans les pays anglo-saxons, qu'un autre regard sur l'histoire de la modernité esthétique s'est fait jour. Robert Rosenblum écrivant une histoire de la tradition romantique du Nord (1975, rééd. 1996), de Friedrich, Blake et Runge jusqu'à Rothko, en passant par Van Gogh ou Mondrian, voulait, d'une certaine manière, contourner une lecture focalisée sur l'art français, faisant de l'impressionnisme le seuil de l'aventure esthétique du xx^e siècle, rythmée par les avant-gardes. En 1976, rendant compte, dans les *Archives de*

Sciences sociales des religions, de l'exposition *Le Symbolisme en Europe*, Étienne Fouilloux appelait de ses vœux de telles approches (« Du spirituel dans l'art », ASSR, 1976, 42, pp. 163-172). Ces tentatives pour battre en brèche la vision formaliste bénéficiant de l'aura du critique Clément Greenberg, se sont manifestées en Allemagne, notamment lors d'importantes expositions au cours des *Katholikentag*, journées des catholiques (dès 1980 à Berlin à l'initiative de Wieland Schmied). Trop liées sans doute au monde ecclésial, elles n'eurent guère d'écho en France. Seule l'exposition de Los Angeles fut signalée, non sans ironie, par *Le Monde*. Découvrir chez les maîtres de l'abstrait d'obscures affinités avec l'occultisme et l'ésotérisme, comme allait le montrer encore, une dizaine d'années plus tard, l'ouvrage d'Alain Besançon (1994), fleurait le mauvais goût. Le travail de J. Cottin fait le même constat. En France, l'effet conjugué d'une vive sensibilité laïque et d'une tendance à lire toute manifestation du religieux à l'aune du catholicisme majoritaire a conduit à minorer l'impact d'importants travaux conduits avec beaucoup de richesse notamment en Allemagne ou aux États-Unis dans l'historiographie de l'art du XX^e siècle.

Les commissaires de l'exposition, Jean de Loisy et Angela Lampe situent parfaitement ce contexte et l'importance de ces grandes manifestations. La mouvance dans laquelle ils s'inscrivent n'est pas neuve pour les historiens de l'art et tente d'écrire une autre généalogie de la modernité visuelle. Toutefois, cette approche reste bien souvent à l'écart des vulgates sur l'art contemporain ou même des recherches les plus actuelles. Ainsi la grande exposition organisée en 2003 au musée d'Orsay, *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*, s'est intéressée aux réflexions sur l'optique et la musique et non aux aspects spirituels. À cet égard, l'exposition de Beaubourg fait date ne serait-ce que par son lieu hautement symbolique. Vu comme un temple de la critique contemporaine, inauguré par une exposition sur Marcel Duchamp, et perçu comme rétif à toute récupération du style « retour du religieux », il est certainement décisif pour faire passer un tel discours vers un plus large public et lui donner un écho médiatique. Il semblerait que, du point de vue des institutions de l'art contemporain, les critiques aient plutôt porté sur certains choix muséographiques, notamment la présence forte d'œuvres du XIX^e siècle, voire sur le caractère encore très académique de certaines peintures liées à l'ésotérisme (le portrait du Sar Péladan par Jean Delville, par exemple) que sur l'objet de l'exposition. Celle-ci, il est vrai, revendique une place spécifique par rapport à ses devancières, elle se veut plus large dans sa perspective et dans sa temporalité, le moment de l'abstraction n'étant qu'une étape. La question n'est pas celle du rapport de l'art aux religions, qu'il s'agisse du christianisme en général ou de ses composantes, elle dépasse également le sujet pourtant récurrent de l'ésotérisme, pour tenter de cerner le « sacré – ou plutôt ce qu'il en subsiste après l'essor et le déclin des monothéismes dont les règles structuraient notre société, *les traces du sacré* donc »², comme force agissante sur la créativité artistique.

2. Jean de Loisy, « Face à ce qui se dérobe », dans *Traces du sacré*, p. 17.

Question de vocabulaire, les partis pris d'une exposition

S'il peut y avoir affinités entre certains aspects de l'exposition et les quêtes antérieures du spirituel dans l'art, qu'en est-il du sacré ? La réaction anticipée d'*Art Press*³, méfiante devant les abus d'un tel terme, traite-t-elle bien du même sujet ? Invité à visiter l'exposition, l'anthropologue Philippe Descola n'a pas manqué de s'interroger sur « le rapport que ces œuvres entretiennent avec le sacré », même s'il reconnaît que « sur cette rubrique unitaire règne un grand flou »⁴ que les diverses définitions des sciences sociales ne lui semblent pas avoir clarifiées⁵. Il reste que les commissaires ne se limitent pas à une perception inspirée, par exemple, des réflexions de Rudolf Otto sur le numineux et les aspects de crainte et fascination du *mysterium tremendum* et font également le choix de « prendre le sacré dans son sens métaphysique »⁶. À la lecture de certains textes du catalogue, le terme semble permettre d'évoquer soit un lien avec le surnaturel, soit une forme de transcendance dépassant les limites des religions instituées, tout en soulignant que, dans un monde désenchanté – la référence à Max Weber et surtout à la lecture de Marcel Gauchet est constante –, l'art demeure « une expression des aspirations et des craintes des hommes »⁷. D'une certaine manière, il aurait été possible, mais évidemment moins poétique, de parler d'une permanence des interrogations métaphysiques dans l'art contemporain. Cependant d'autres aspects de l'exposition, directement orientés vers la découverte par les artistes des religions dites primitives, recourent à des objets qui n'ont rien à voir avec ces préoccupations occidentales. Les masques africains ou amérindiens qui ont fasciné tant Nolde que Picasso, sont mobilisés dans le cadre d'actions rituelles précises pour une mise en présence des esprits, mais ces esprits ont peu de rapport avec le spirituel, au sens où l'entend la notion de spiritualité, d'essence dualiste forgée par l'Occident⁸. Toutefois le regard occidental porté sur ces objets et les réemplois qui en sont faits n'est-il pas en partie chargé d'interrogation spirituelle ? Les définitions sont mouvantes et les œuvres difficiles à placer dans des cadres préétablis. C'est donc à la charnière de plusieurs approches du sacré que

3. Ils ont réagi avant l'exposition, pour ce numéro spécial *Art Press*2, à partir d'une liste d'œuvres dont le caractère large et hétéroclite leur a paru propre à un surinvestissement du terme sacré. Voir un compte rendu et une interview de Jean de Loisy dans *Art Press*, 345, dossier « Traces du sacré », pp. 36-48.

4. Philippe Descola, « L'ombre de la croix », dans Mark Alizart, (dir.), *Traces du sacré. Visitations*, 2008, pp. 78-79. Ce petit volume rassemble six réactions à l'exposition venant d'historiens, historiens de l'art, philosophes et anthropologues (Esther Benbassa, Jean-Christophe Attias, Philippe Descola, René Girard, Marc de Launay, Pierre Schneider). Ces textes développant des lectures personnelles de l'exposition sont, en eux-mêmes, des constructions parallèles.

5. Les auteurs du catalogue auraient pu faire référence, pour l'ambiguïté de la notion de sacré, à François-André Isambert (*Le Sens du sacré*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 303), mais cet ouvrage n'est pas cité.

6. Préface d'Albert Pacquement, in *Traces du sacré*, p. 14.

7. J. de Loisy, *op. cit.*, p. 18.

8. Voir Ph. Descola, art. cit.

se jouent les enjeux qui ont réuni les près de quatre cents œuvres choisies pour l'exposition.

Les glissements de sens entre sacré, spirituel, religieux hors religion, voire mystique... sont donc constants et le prisme large, divisé en vingt-deux sections⁹, explique que certains aient qualifié l'exposition de fourre-tout non conceptuel¹⁰. Si une première visite de ce parcours, dont la présentation était certes très touffue, pouvait surprendre, tant on se trouvait confronté à un tourbillon d'œuvres majeures dont la réunion pouvait fasciner et disperser l'attention, une lecture attentive des cartels, et surtout du catalogue donne tout au contraire une impression opposée. Proliférant, multiple dans ses propositions, relevant d'une volonté encyclopédique sans doute périlleuse¹¹, le parcours protéiforme de *Traces du sacré*, auquel s'accorde le choix de pas moins de soixante-trois auteurs pour rédiger le catalogue, ne relève pas d'une accumulation hasardeuse. Tout au contraire, c'est d'une main ferme que le spectateur est saisi au seuil d'une vaste relecture de l'histoire de l'art du XX^e siècle, invité à suivre les orientations, certes diverses et parfois contradictoires, mais réunies par un fil consciemment tenu, inscrit dans une vision englobante par les concepteurs. Et s'il y avait une première remarque à faire, ce serait plutôt, mais c'est bien sûr une évidence, de reconnaître que face à cet enchaînement coordonné de thèmes qui semblent s'appeler les uns les autres, d'autres lectures sont possibles. Tout un chacun, désormais muni de pièces de réflexion essentielles, peut à son tour recomposer le puzzle selon d'autres perspectives, pour peu qu'il prenne le temps de mettre à distance la proposition séduisante et superbement étayée par nombre d'œuvres majeures de ce siècle, pour dessiner à sa guise son parcours dans l'aventure métaphysique du XX^e siècle.

Le commissaire Jean de Loisy avouait qu'il aurait préféré reprendre plus directement un titre inspiré d'une élégie d'Hölderlin « Pain et Vin », où, en temps de détresse, la mission de l'artiste est d'apporter aux hommes « la trace des dieux enfuis »¹². Un tel choix aurait été moins accessible mais parfaitement accordé au postulat de l'exposition : dans un monde confronté à la mort de Dieu, ouverture nietzschéenne qui marque la première salle et le premier chapitre et domine l'ensemble du parcours, que reste-t-il des relations entre l'art moderne et la spiritualité¹³. Comment l'artiste situe-t-il, depuis le statut particulier que lui accorde

9. La Trace des dieux enfuis, La nostalgie de l'infini, Les grands initiés, Au-delà du visible, Révélation cosmiques, Élévations, Absolu, Homo Novus, Eden, Danses sacrées, Spiritualités païennes, Éros et Thanatos, Offenses, Apocalypse, Homo homini lupus, Art sacré, Malgré la nuit, Résonances de l'archaïque, Doors of perception, Sacrifices, Sagesse orientales, L'ombre de Dieu, Traces du sacrilèges.

10. Voir Olivier Cena, « Sacré capharnaüm », *Télérama*, 21 mai 2008, p. 55 et son étude plus approfondie du thème dans *Télérama*, 26 mai 2008, pp. 50-54.

11. Voir les remarques nuancées de Jean-Louis Schlegel, *Esprit*, juin 2008, pp. 212-217.

12. Rencontre avec Jean de Loisy, juin 2008. Voir également l'interview de B. Geniès, *Le Nouvel Observateur*, 1^{er} mai 2008.

13. *Ibid.*

le romantisme, sa place de prophète et prêtre pour l'ésotérisme des « Grands initiés », sa position de voyant au sommet du triangle de Kandinsky, jusqu'à l'affirmation de Beuys : « tout homme est artiste » ? Aussi le parcours s'ouvre-t-il entre *L'Horloge parlante* de Boltanski (2003), marquant un passage du temps qui désormais n'est plus rythmé par la norme religieuse et la spirale de néon de Bruce Nauman affirmant que le véritable artiste aide le monde en révélant les réalités mystiques (*The True Artist Helps the World by revealing Mystic Truths*, 1967, p. 17).

Le choix des commissaires est clair, dans un monde sans Dieu, l'artiste libéré du souci de dire le dogme, investi, selon les temps, d'une forme de religion de l'art, se trouve exprimer les inquiétudes existentielles de l'humanité. Loin d'une quête de l'art pour l'art, orientée par les révolutions plastiques, l'enchaînement des thèmes conduit du regard romantique ouvert par le songe de Jean-Paul (« Il n'est point de Dieu », *Discours du Christ mort*, 1796), et sa réception tronquée en France dans la version de Germaine de Staël (oubliant le réveil et la redécouverte du divin) vers un néant de l'au-delà, illustré par le *Nada* de Goya, et par le triptyque de mouches ou larves de Damien Hirst (*Forgive me Father for I Have sinned*, 2006, p. 39). À cette entrée en matière placée sous la figure tutélaire de Nietzsche (portrait par Munch, 1906), succède l'intérêt pour les forces agissant en deçà des apparences extérieures. Un fil sous-jacent du symbolisme à l'abstraction est mis en évidence, retrouvant les relations déjà évoquées de ces mouvements avec différentes tendances ésotériques, en particulier la théosophie, avant que ne soit posé, à la veille de la Première Guerre mondiale, l'espoir d'un « homme nouveau ». La mise en valeur de la dimension spirituelle du futurisme est un aspect méconnu de la démonstration, or dans la sculpture de Boccioni, le visage s'achève par une croix qui semble structurer l'ensemble, le rôle de l'artiste étant de poursuivre l'œuvre divine de la création (1913, p. 168). Mais déjà se profile, avec la barbarie de 14-18, la dénonciation des valeurs d'une société mortifère (le magnifique triptyque sur la guerre d'Otto Dix en témoigne) tandis qu'en parallèle l'apport d'autres civilisations, sous l'appellation ici de « spiritualités païennes », exalte à travers la danse ou la transe chamanique, d'autres états de conscience. Alors que l'humanité a frôlé l'Apocalypse (un des phénomènes de l'exposition était la figure d'Hitler en prière par Maurizio Cattelan, *Him*, 2001), c'est à nouveau la recherche de nouvelles frontières, l'ouverture des « portes de la perception » selon le titre du livre d'Aldous Huxley (1954), emprunté à Blake, qui appellent à voir autrement les formes sensibles. À cet élargissement du monde contribuent les expériences de John Cage (*4'33" for Any Instrument or Combination of Instruments*, 1952) et la découverte des sagesses orientales. Apparaît ainsi un nouveau regard sur l'ombre portée de Dieu, regard ambigu qu'exprime le fascinant diptyque de Moshe Ninio, *Avodath Ach*, 1977-1987 (p. 396), l'ombre des hélicoptères pendant la guerre des Six Jours dessinant le motif du symbole égyptien de vie (ankh) repris par la croix copte.

Il est évidemment impossible de résumer un tel parcours, toutefois, outre les introductions des commissaires, la structure du catalogue, rythmée par trois essais sur la religion de l'art issue du romantisme (Olivier Schefer), l'absurde et le sublime (Yves Cusset) et une réflexion sur les formes et les limites d'un « retour du religieux » (*Traces du sacrilège*, Mark Alizart), accompagnée d'introductions à chacune des sections, s'avère très riche et moins éclatée qu'on aurait pu le craindre, même si certains sujets sont traités rapidement, la plupart des auteurs n'ayant eu droit qu'à une page. Écrits majoritairement par des conservateurs et des universitaires, historiens de l'art et philosophes, les textes, denses et accompagnés de notes précises, ne relèvent pas du discours pseudo inspiré propre à une certaine critique esthétique, surtout lorsque se croisent les thèmes de l'art contemporain et du spirituel. L'ouvrage ne donne pas – à une exception près, le témoignage du jésuite Friedhelm Mennekes très actif dans l'église de Cologne quant aux relations avec les artistes d'avant-garde –, la parole aux théologiens ou aux spécialistes du religieux relevant des sciences humaines. Tel n'était manifestement pas son propos !

Revenons sur deux malentendus autour de ce projet, suscités sans doute par le choix ambigu du terme sacré. L'ombre du christianisme se manifeste certes de façon multiple, tant dans les allusions sous-jacentes que dans les rejets explicites, en raison du poids de son histoire dans l'art occidental, mais la plupart des thèmes relèvent d'un sacré hors institution et le parti pris n'était pas de s'intéresser aux relations avec le religieux. À cet égard la place laissée à une brève section sur l'« Art sacré » fait figure de passage obligé et n'est pas exempte d'incompréhension. Si une partie du public a pu attendre de cette manifestation une réflexion sur les relations contemporaines des artistes avec la commande ecclésiale ou avec l'inspiration chrétienne, elle n'a pu être que fortement déçue. Le terme « art sacré » est en outre tout aussi ambigu. L'art n'est pas sacré en lui-même dans la lecture catholique qui en fut donnée, et ce vocable doit se lire dans sa dimension historique. Répandue au début du xx^e siècle notamment avec la création des « Ateliers d'Art sacré » de Maurice Denis et Georges Desvalières en 1919, puis la publication en 1935 d'une revue sous ce titre (Lavergne, 1992), l'expression fut revendiquée tant pour « baptiser l'art moderne » selon la vision de Maurice Denis, que pour s'opposer à l'appellation d'art religieux qui semblait alors entachée d'académisme et trop proche d'un style sulpicien. Elle désigne tout à la fois un art destiné au sanctuaire mais aussi une forme d'ouverture supérieure aux notions limitatives d'art chrétien, art religieux ou art catholique. Le père Couturier, dont les initiatives en direction d'artistes tels que Matisse, Le Corbusier, Richier sont rappelées dans ce parcours, hérite de ce terme en prenant, avec le père Régamey, la direction de la revue *L'Art sacré* en 1937 mais, en rupture avec la filiation des Ateliers d'art sacré, il affirme en lançant un appel aux maîtres de l'art moderne indépendamment de leur foi : « là où il n'y a pas d'art vivant, il n'y a pas non plus d'art sacré possible ». Le choix muséographique, suivi également dans le catalogue, place après cette partie traitant

d'œuvres explicitement placées dans le sanctuaire, la méditation de Bill Viola ¹⁴ sur Jean de la Croix et la nuit obscure de la foi, confrontée au *Nada* (rien, 1999) de Thierry Cordier et à l'interrogation d'Elis Petel sur le tétragramme hébreu, le nom de Dieu dessiné dans un rideau de perles avec un jeu sur les lettres qui en perturbe le sens (*Might this Thing be* [pourrait-il être], 2007).

Si le religieux n'était pas au cœur de l'exposition, le blasphème quoique présent n'y est pas non plus central. La section « Offenses » a polarisé certaines critiques, les œuvres présentées étaient pourtant bien connues, qu'il s'agisse du *Piss Christ* d'Andres Serrano qui oppose à l'accusation de blasphème une lecture « catholique » de sa réflexion sur le divin et l'humain par la confrontation aux fluides corporels d'un crucifix plongé dans le sang et l'urine ¹⁵ (1987), du plus discutable choix d'une œuvre de Garouste, mettant en rapport *Mein Kampf* et la Septante, alors qu'il a eu des périodes plus fécondes, ou le Max Ernst, *La Vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins* (1926), belle composition qui appartient toutefois aux grandes heures du surréalisme, mais a eu curieusement la faveur des reproductions dans la presse pour signaler cette exposition. On pourra regretter que certaines œuvres bien plus subversives pour la thématique chrétienne, telles celles de Michel Journiac (messe avec du boudin de son propre sang, performance 1969) ou les représentations sanglantes d'Hermann Nitsch, sans parler de la vidéo de Marina Abramovic sur la flagellation, aient été rassemblées sous une thématique « sacrifice », dont elles relèvent sans doute, mais à condition de ne pas nier l'évidente volonté d'« offense » ou de blasphème qui les anime également, au risque d'un irénisme qui en affadirait la portée. Se pose ici, comme toujours dans l'art contemporain, mais avec plus d'acuité encore, la question de l'analyse du discours de l'artiste comme part intégrante de sa performance et la mise à distance du commentaire critique.

On pourrait discuter bien plus avant des choix de l'exposition, énumérer les artistes qui auraient pu y figurer et n'y sont pas, la belle œuvre méditative d'Anish Kapoor aurait pu être mise en dialogue avec les expériences de James Turrell sur la lumière, Anselm Kiefer est évidemment un des grands absents... À vrai dire les commissaires eux-mêmes reconnaissent des regrets et lorsqu'un choix est aussi important, il ne peut qu'inviter le regard à poursuivre à l'infini la liste au gré des préférences de chacun. Aussi le parcours ne peut-il, au sens strict se conclure, mais se prolonger... Pour Jean de Loisy, la désacralisation de la société délaissée par les dieux enfuis invite à un report du sacré sur l'être humain. Le cœur du sacré, c'est l'homme.

14. Voir également l'entretien de Bill Viola avec la *Revue de Deux Mondes*, dossier « l'Art et le sacré », mai 2008, pp. 69-90.

15. Sur le scandale suscité par l'œuvre et le refus de son interprétation « positive », voir la position de Ch. Sourgins, (2005).

La conclusion en forme de pirouette des dernières lignes du catalogue semble vouloir désamorcer la tentation de voir du sacré partout et pronostiquer enfin son évanouissement, l'exposition n'ayant alors montré que le chant du cygne, toutefois M. Alizart précise bien « qu'il ne suffit pas de sortir de la religion pour en finir avec elle » (p. 418). De façon plus polémique, la revue *Art Press*¹⁶ a voulu rappeler en quoi, précisément, l'art inscrit dans l'immanence s'opposerait à un recyclage à l'infini de la notion de sacré, dont les rédacteurs ne manquent pas d'évoquer les abus commis en son nom à travers l'histoire. Mais le point le plus intéressant soulevé dans ce numéro, dont la diversité des textes ne permet guère de donner une lecture synthétique et rapide, consiste à souligner, comme le font Jacques Henric et Philippe Forest, les liens entre art et christianisme dans une commune entreprise de désacralisation du monde. D'une certaine manière, en effet, pour revenir aux thèses reprises par Marcel Gauchet, le christianisme vu comme « la religion de la sortie de la religion » se situe sur un tout autre plan que celui des sacralités primitives d'un monde enchanté qu'il aurait contribué à mettre à mal. Mais a-t-il pour autant renoncé à toutes formes de sacré ? Il faudrait ici affiner selon les confessions et pour pouvoir poursuivre la discussion s'accorder sur un minimum d'éléments posant une lecture commune du sacré, échappant aux proliférations excessives. En ce sens, la diversité des approches de l'exposition peut entretenir la polémique à l'infini, les uns et les autres ne parlant pas nécessairement des mêmes aspects.

Art et prophétisme

À bien des égards le postulat de l'ouvrage de Jérôme Cottin, *La mystique de l'art*, est fort éloigné de l'exposition du Centre Pompidou, ne serait-ce que parce qu'il se refuse à employer le terme « sacré », le jugeant peu adapté à l'univers biblique qu'il retient pour champ d'étude et trop connoté par son emploi ecclésial dans le catholicisme, mais surtout parce que, pour l'auteur enseignant la théologie, l'esthétique et la communication à la Faculté de théologie protestante de Paris et à l'Institut catholique, l'autonomie de l'art par rapport au christianisme ne signifie aucunement que ce dernier ne soit plus vivant et actif. Si une partie de son étude s'intéresse également aux traces du christianisme dans la culture, c'est avec la conviction que celui-ci ne saurait se réduire à l'état de vestiges archéologiques. Il rejoint cependant le constat évoqué plus haut sur la faible part des travaux en langue française sur les notions d'art et de spiritualité, auquel il ajoute la difficulté supplémentaire qu'il y a dans l'université laïque à croiser approche esthétique et théologie. C'est pourtant sous ce double regard qu'il entreprend un parcours des relations entre art et christianisme à partir des années dix, soit à la naissance de l'abstraction dont il fait le point de départ de nouvelles relations de l'art avec une dimension mystique. Il ouvre toutefois sa réflexion

16. *Le Sacré, voilà l'ennemi !*, op. cit.

par un important chapitre sur les « dé-figurations du Christ », dont la majorité des exemples sont pris dans l'expressionnisme allemand. La relecture théologique qu'il en donne éclaire son propos de manière plus directe que la tentative de définition de son approche mystique, qu'il situe de manière personnelle et séduisante mais plus difficilement heuristique, entre mémoire et utopie – l'œuvre d'art parle du passé et annonce le futur – notions mises en écho avec celles d'anamnèse et d'eschatologie. Plus clairement, à travers les déformations de la figure christique bien éloignées chez Dix, Beckmann, Ensor, Schmidt-Rottluf, Corinth, Nolde, ou même Rouault, des traits apaisés ou de la souffrance assumée privilégiés par l'iconographie chrétienne antérieure, il fait jaillir les parallèles avec les thèmes du serviteur souffrant, de l'humiliation ou de l'anéantissement du corps, de la révolte et de la marginalité. Un pas de plus est franchi avec les figures méconnaissables que livrent Francis Bacon ou Arnulf Rainer, reliées avec la question du sens de l'existence, de l'absurdité de la vie ou de la difficulté de croire que l'auteur croise avec les réflexions de Paul Tillich dans *Le Courage d'être* (1952) vu comme l'une des expressions de la quête de Dieu (p. 46). On le saisit bien, la notion de mystique de l'art est ici à prendre jusque dans la confrontation au néant et à l'absurde, au cœur d'une défiguration où se dit la recherche ultime d'un face-à-face avec le divin. En ce sens, et c'est l'affirmation centrale du livre, l'artiste peut être jusque dans ses doutes et ses questionnements une figure prophétique au sens biblique du terme, une figure qui ne refuse pas le scandale et le choc des consciences, non pas gratuitement mais pour interroger la place de Dieu dans la société et la conscience des individus, thème repris un peu plus loin à partir de la présentation d'artistes militants.

À travers l'abstraction et le refus de la figuration, c'est ensuite l'idéal de transcendance absolue d'un Dieu sans image qui est examiné avec un développement très riche sur la théologie calvinienne (Cottin, 1994), mais qui ne doit pas faire oublier toutefois la part du catholicisme ou de la spiritualité de l'icône chez les pionniers de l'abstrait, tels Malevitch ou Kandinsky, ainsi que la référence à la théosophie très importante notamment chez Mondrian, certes élevé à l'origine dans un strict environnement calviniste.

L'originalité principale de l'ouvrage tient à ses va-et-vient constants entre l'art et la théologie, soit sous forme de reprises soit sous forme de chapitres consacrés à un dossier particulier, telle la définition complexe de la notion d'« expressionnisme » dans la pensée de Tillich, loin de renvoyer strictement au courant artistique du même nom. Sans passer en revue les nombreux aspects évoqués dans ce parcours sélectif de l'art du XX^e siècle, qui s'affranchit volontairement de l'ordre chronologique pour développer une suite de réflexions thématiques, signalons trois autres points forts. D'une part, l'intérêt porté tout au long de l'ouvrage au thème de l'autoportrait en Christ, issu d'une longue tradition de l'histoire de l'art, mais particulièrement vivifié au cours du XX^e siècle, réinvesti par les multiples appropriations politiques et militantes de la figure christique,

qui culminent autour de la Crucifixion devenue un réceptacle de toutes les dénonciations, mais aussi dans ces phénomènes d'identification. L'un des plus polémiques est celui de l'artiste afro-américaine Renée Cox, *Yo Mama's Last Supper* (cibachrome peint, 1996). Elle se représente en femme noire et totalement nue, à l'exception d'une écharpe sacerdotale, en lieu et place de la figure christique dans une parodie de *La Cène* de Léonard de Vinci, qui s'inscrit dans une longue série de reprises et d'actualisations de cette œuvre devenue emblématique de la représentation du Dernier repas. En reprenant le scandale qui a accompagné l'exposition de cette photographie, en 2001 au Brooklyn Museum of Art de New York, l'auteur démêle les différents enjeux et, derrière la provocation qu'il ne faut pas minorer, l'expression d'une artiste qui se veut chrétienne engagée et revendique l'égal accès des femmes au sacerdoce à travers un usage militant de la Bible et une référence croisée à la théologie féministe et à la théologie noire.

À côté de ces réemplois de la Cène ou de l'autoportrait en Christ qui convoquent de multiples références, une étude précise est consacrée à un artiste, Arnulf Rainer (chap. VIII), présenté comme « le meilleur exemple d'un dialogue réussi entre le message chrétien et l'esthétique d'aujourd'hui » (p. 49). Libre à chacun de suivre l'auteur sur ce point ou d'en proposer d'autres exemples, mais l'analyse fine des rapports de Rainer avec Otto Mauer, archevêque de Vienne, met en évidence les points de rencontre autour de cette « peinture résurrectionnelle ». Depuis la fin des années cinquante, Rainer propose des « surpeintures », des biffures, des ratures de photographies d'œuvres anciennes présentant le visage du Christ qui résiste ou ressurgit derrière ces atteintes faisant émerger une force de présence qui se révèle sous un nouveau jour. À travers la défiguration, l'obscurcissement et la nuée, émergent un regard, un signe, une trace à valeur théophanique.

Enfin, l'un des apports de cette recherche est de prolonger la perspective hors d'Europe, en signalant, tout au long du parcours, des figures moins connues de la scène artistique – tel le peintre Cerezo-Barredo, prêtre latino-américain – et surtout en consacrant un chapitre entier au cas de la Corée du Sud. Ce riche parcours s'achève par une étude de cas, l'œuvre tout à la fois plastique, musicale et liturgique de Johann P. Reuter, conclusion en forme de méditation sans doute, mais l'on regrette quelques pages de synthèse qui auraient permis de renouer certains des multiples fils ouverts dans cette quête de la mystique de l'art contemporain. En effet, l'ouvrage cadre large et certaines appréciations auraient mérité de plus amples développements. Ainsi aurait-il été intéressant d'approfondir un rapprochement qui a prêté à discussions entre l'abstraction et l'aniconisme (plutôt que l'iconoclasme) juif, aniconisme dont le point absolu est la représentation du Seigneur, et non le refus de toute image¹⁷. S'il n'est pas douteux qu'il puisse y avoir affinité culturelle avec les cas de Rothko et Newman, cette explication

17. La bibliographie sur ce point est abondante, voir G. Sed-Rajna (1995).

ne suffit pas à déterminer leur engagement esthétique et leur rattachement religieux très personnel, alors que, dans le même temps, d'autres artistes non juifs optent pour le non-figuratif, tandis que lors des débuts historiques de l'abstraction, les peintres juifs se situaient plutôt du côté de la figure (Jarassé, 2006). Il est fort intéressant, d'autre part, de comparer le rejet de la Crucifixion d'Emil Nolde à celui du Christ de Germaine Richier, ce que l'auteur appelle « deux tragiques erreurs d'interprétation ». Mais il reste une réelle différence, le crucifix de Richier, installé dans l'église, était en place lors de la consécration ! S'il y a bien, au cœur de cette crise, une forme de rupture entre l'art contemporain et une partie du monde catholique, l'affaire a mis en jeu une série de facteurs complexes, d'ordre sociaux, politiques et proprement théologiques, qui ne se résument pas aussi aisément. La note sur la Constitution sur la liturgie de Vatican II est un peu sommaire. Le rapport de l'Église catholique à l'art paraît davantage centré sur les méprises que sur les réels dialogues conduits au XX^e siècle, qui ne se limitent pas à la grande aventure du Père Couturier, lequel ne fut pas aussi incompris qu'une historiographie du génie isolé le présente parfois. Il est vrai que là n'était pas le propos de l'ouvrage, ces quelques remarques périphériques ne témoignent que du désir de prolonger la discussion à la lecture d'une enquête d'une grande richesse, dont l'enjeu principal reste d'inviter à un dialogue entre esthétique et théologie et dont elle donne une très stimulante démonstration.

Autour du mystère

Le parcours de Jérôme Cottin, orienté par la théologie, relisait l'art du XX^e siècle en offrant de multiples recoupements avec l'importante sélection d'artistes de Beaubourg. C'est à un choix beaucoup plus restreint qu'invite l'association Spiritualité et Art¹⁸ en sélectionnant treize artistes contemporains, mais il n'est pas indifférent de constater que l'œuvre par laquelle s'ouvre l'ouvrage, *Écriture rose*, 1958-59, de Simon Hantaï est également la première œuvre reproduite dans le catalogue *Traces du sacré*¹⁹. Œuvre mystérieuse en effet, de l'Avent 1958 à l'Avent 1959. L'artiste a copié sur la toile des textes religieux en encre colorée selon les couleurs de l'année liturgique. Puis à cet enchevêtrement de pattes de mouche, il ajoute des signes : une croix grecque sur une feuille d'or, une étoile de David sur une feuille d'argent, une tache d'encre comme celle lancée par Luther à la tête du diable. Révélée tardivement au public (plus de vingt ans après), elle n'a longtemps suscité que peu d'intérêt, voire une certaine gêne, par l'évidente référence spirituelle qu'elle revendiquait sans pour autant s'inscrire dans une perspective confessionnelle. Mystère de la forme entre écriture et peinture, minutie du copiste opposée à la liberté des taches d'encre, interrogations

18. Présidée par Renée Moineau et Élisabeth Flory, elle avait également publié en 2004 *Du Spirituel dans l'art contemporain*, Paris, Éditions Ereme.

19. Simon Hantaï, *Peinture (Écriture rose), 1958-1959*, accompagne la préface d'Alfred Pacquement, *Traces du sacré*, p. 12.

qui affleurent à la surface de la toile à la fois totalement saturée et suggérant à distance un espace vide. Née d'un échange entre Jean de Loisy et Renée Moineau, ancienne rédactrice en chef et figure clé des *Chroniques d'art sacré*, la publication de ces rencontres avec des artistes se place dans une perspective parallèle à l'exposition de Beaubourg, pour évoquer les « Épreuves du mystère », terme qui n'est pas associé dans le titre au mot « divin » et laisse chacun « libre d'y mettre sa propre réalité » précise Chantal Leroy. À juste titre, la philosophe Geneviève Hébert rappelle combien cette notion, liée à l'initiation dans l'antiquité, a trait à l'insaisissable plus qu'au caché et dépasse le religieux chrétien, il ne s'agit ni de « récupérer » les artistes, ni de « porter préjudice à l'accès spécifique de chaque religion au mystère divin », mais d'approcher « cette aptitude du visible à s'ouvrir sur l'invisible » (p. 120).

Ce titre, à la lecture ouverte, évoque l'idée d'un affrontement au mystère et l'on pense, selon ses libres associations d'idées, à l'épreuve mystique ou à la rencontre de Jacob au gué du Jaboq (Gn 32). Ce dernier sens fait surgir la notion de marque et de trace, on ne sort pas indemne d'une épreuve, elle s'imprime en vous, comme l'épreuve de la photographie ou de la gravure laisse paraître différents « états » ; les œuvres d'art présentées ici se trouveraient alors réunies comme autant d'« épreuves », traces ou états successifs d'une confrontation au mystère.

Parcourant les expériences de Simon Hantaï, Arnulf Rainer et Bill Viola, l'historien et critique d'art Paul-Louis Rinuy en donne une saisissante illustration, les installations vidéo de Viola notamment, qu'il s'agisse d'*Ocean without a Shore* (2007) ou de *The Greeting* (Visitation) projetée en 2000 à Saint-Eustache sont autant d'expériences « cruciales, au sens exact du mot, elles nous offrent un passage, un arrachement » (p. 17) et révèlent une autre réalité.

Sans entrer dans toutes ces rencontres, chacune très suggestive, avec Philippe Cognée, Marc Couturier, Anne Deguelle, Sylvain Dubuisson, Yazid Oulab, Emmanuel Saulnier, Raphaël Thierry²⁰, évoquons, parmi les inédits de l'ouvrage, le travail de Pierre Buraglio qui, refusant l'entretien, a préféré laisser libre cours à ses dessins et à ses réflexions, confrontant dans un parallèle initial preuves/épreuves pour nous donner la sensation précieuse d'entrer dans l'intimité des carnets de l'artiste, de suivre le cours graphique de sa pensée et le choix de citations à partir desquelles il médite sur la possibilité d'un « dialogue dans le silence ». Jean-Michel Alberola retient la forme poétique pour évoquer par l'union/confrontation des genres *Le Mystère divin*, tandis que Carole Benzaken se penche à travers une série de compositions à l'encre de chine sur *l'Ecclésiaste*, visions de forêts bouleversées ou gros plans sur les entrelacs des branches : « ce qui est lointain, ce qui est profond, profond qui peut l'atteindre ? » (Qo 7,24).

20. Voir les textes d'Anne Dagbert, Christelle Langrenée, Élisabeth Flory, Chantal Leroy, Paul-Louis Rinuy, Fanny Drugeon et Mathieu Flory.

Au terme de ce survol de quelques publications récentes, il ne s'agit pas de lisser les différences. Les perspectives des ouvrages cités se croisent souvent, notamment sur le choix des œuvres significatives et sur nombre d'interprétations, mais développent principalement des chants parallèles qui se situent dans des formes distinctes de compréhension des analogies possibles entre expériences religieuses et expériences esthétiques. Dans la lignée nietzschéenne, la religion de l'art est perçue comme un passage de témoin, « l'art lève la tête quand les religions perdent du terrain »²¹, l'évènement de la mort de Dieu aurait libéré d'autres formes de spiritualité dont l'art moderne se serait saisi. Comme en écho, Damien Hirst, un artiste des plus lancés sur la scène contemporaine, affirme « je crois que l'art contemporain est un mythe [une mode...] Il n'y eut jamais qu'une seule idée en art, la question de l'existence et de la mort »²². Avec une autre perception de ces analogies, Jérôme Alexandre, dans *Épreuves du mystère*, souligne combien au cœur de la rencontre artistique, « la connaissance n'a rien à voir avec l'identification d'objets de connaissance », mais relève d'une relation vécue, dans un mutuel échange, d'une révélation de soi par l'autre. Une telle approche peut placer le regard sur l'art au seuil d'expériences prophétiques ou spirituelles qui seront ordonnées par chacun selon l'univers de sens qui structure ses propres expériences. Ces perspectives ont toutefois en commun d'ouvrir à des approches dépassant une lecture seulement stylistique. Non pour en nier la portée, mais pour intégrer pleinement l'approche plastique dans une construction signifiante.

Isabelle SAINT-MARTIN
Paris, École Pratique des Hautes Études
ism1@noos.fr

Bibliographie

- BESANÇON Alain, 1994, *L'image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard.
- COTTIN Jérôme, 1994, *Le regard et la Parole : une théologie protestante de l'image*, Genève, Labor et Fides.
- ISAMBERT François-André, 1982, *Le Sens du sacré*, Paris, Éditions de Minuit.
- JARASSÉ Dominique, 2006, *Existe-t-il un art juif ?* Paris, Adam Biro.
- KANDINSKY Vassily, 1988, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard.
- LAVERGNE Sabine de, 1992, *Art sacré et modernité. Les grandes années de la revue l'Art sacré*, Namur, Culture et Vérité.

21. *Humain trop humain*, cité par O. Schefer, *op. cit.*, p. 44.

22. Cité par J. de Loisy, *Traces du sacré*, p. 28.

Le Sacré, voilà l'ennemi ! Anthologie & inédits, *Art Press*2, mai-juin-juillet 2008.

ROSENBLUM Robert, 1996, *Peinture moderne et tradition romantique du Nord*, Paris, Hazan.

SED-RAJNA Gabrielle, 1995, *L'Art juif*, Paris, Citadelles-Mazenod.

SOURGINS Christine, 2005, *Les Mirages de l'art contemporain*, Paris, La Table Ronde.

TUCHMAN Maurice, (dir.), 1986, *The Spiritual in Art. Abstract Painting, 1890-1985*, Los Angeles, Abbeville Press.