

## BULLETIN D'ART SACRÉ

## GOUDJI À LUÇON :

LA SYMBOLIQUE DES FORMES, DES COULEURS  
ET DES MATIÈRES.

C'est davantage en orfèvre qu'en sculpteur que Goudji travaille les matières précieuses. Auteur de ses propres outils, il les forge avec un soin amoureux de la perfection qu'il s'impose. Ce Géorgien d'origine, implanté en France depuis de longues années, vient de réaliser, après celui de Chartres, un nouveau mobilier liturgique pour la cathédrale de Luçon : l'autel, l'ambon, et la cathèdre accompagnée de deux tabourets. Il a aussi exécuté la croix de l'autel, le calice de l'évêque et la patène<sup>1</sup>.

Il y a, dans l'œuvre de Goudji, un lien mystérieux entre sa main créatrice, l'extrême simplicité des formes et la somptuosité des matières. C'est dans ce rapport même qu'il importe d'évoquer la symbolique déterminante pour le choix du matériau. Celui-ci dépend de la manière dont on peut le travailler pour lui donner une certaine forme, de sa couleur naturelle, de son éclat, de son effet au contact avec d'autres matières.

Mais l'acte créateur, le contact vivant avec la matière précieuse confèrent à l'œuvre un sens, un caractère unique. Le travail de l'artiste modifie cette matière, soumet sa structure naturelle à une intention supérieure dont la source est d'ordre spirituel.

En concevant ce mobilier, Goudji a cherché ses formes dans l'antiquité paléochrétienne dont, en plein accord avec l'évêque, il aime les lignes et les structures classiques et simples. Mais il les pare d'incrustations éclatantes et de pierres rares, de nature voisine : cristaux, quartz, feldspaths. Dans le choix des matières et des couleurs, il a puisé en effet son inspiration dans l'Apocalypse de

1. Voir mon article sur l'histoire de la commande faite à Goudji par Mgr François Garnier, « Goudji à Luçon : le rêve réalisé d'un évêque », *Chroniques d'art sacré*, n° 45, p. 16-19.



Jean (21), où la Jérusalem nouvelle est décrite comme toute faite d'or et de jaspé, aux remparts ornés de douze sortes de pierres précieuses. Toutes ces gemmes appartiennent à la famille des cristaux, et cette famille a précisément son histoire.

La description des bijoux est en rapport dans l'Apocalypse avec le nom des douze tribus d'Israël écrit sur les portes de la Ville et celui des douze apôtres qui constituent les assises des remparts. Il est généralement admis que la liste des pierres précieuses de l'Apocalypse est reliée à celle qui représentait, dans l'Exode, les douze fils d'Israël (Ex 28, 17-20). Selon l'instruction du Seigneur le grand prêtre devait porter « perpétuellement sur son cœur » un « pectoral du jugement » fixé sur l'éphod, et orné de quatre rangées de trois pierres gravées comme un sceau du nom de chacun, et cette broche représentait « en mémorial » les douze tribus devant Dieu. La lumière qui émanait de ces pierres et leurs couleurs furent autant de symboles cosmiques qui ont joué un grand rôle dans le mysticisme juif.

M. Brusatin, dans un court et passionnant essai sur « l'histoire des couleurs<sup>2</sup> », décrit longuement la correspondance entre les gemmes et l'ordre moral à respecter, selon les couleurs données aux douze tribus d'Israël. Il explique ensuite que les premiers chrétiens raréfièrent l'emploi des colorants en faveur chez les Romains, ne gardant que les mosaïques, cristaux et gemmes naturels pour faire vivre les symboles des vertus chrétiennes en mêlant le divin au naturel et à l'humain.

Les couleurs symboliques et transparentes de l'eau unissent les baptisés et les confirment dans leur mission chrétienne : le vert prend alors une valeur liturgique pour les premières communautés et le bleu indique la promesse du Royaume des cieux. Plus tard, la hiérarchie de l'Église exprimera son autorité par le rouge pourpre et le blanc

2. Manlio BRUSATIN, *Histoire des couleurs*, Préface de Louis Marin, Paris, Flammarion, 1986 (traduit de l'italien).

crème : le rouge du martyr et de la boule de feu de la Pentecôte, allié au blanc de l'Esprit Saint et du vêtement du baptisé.

Kandinsky interroge aussi le langage des couleurs<sup>3</sup> et analyse leurs rapports avec les formes et leur action sur la sensibilité et l'intériorité : le vert met l'âme au repos, le bleu attire vers l'infini. Le rouge est signe de passion et de puissance sûre de son but. Il peut être chaud ou froid, mais le blanc accroît son intensité.

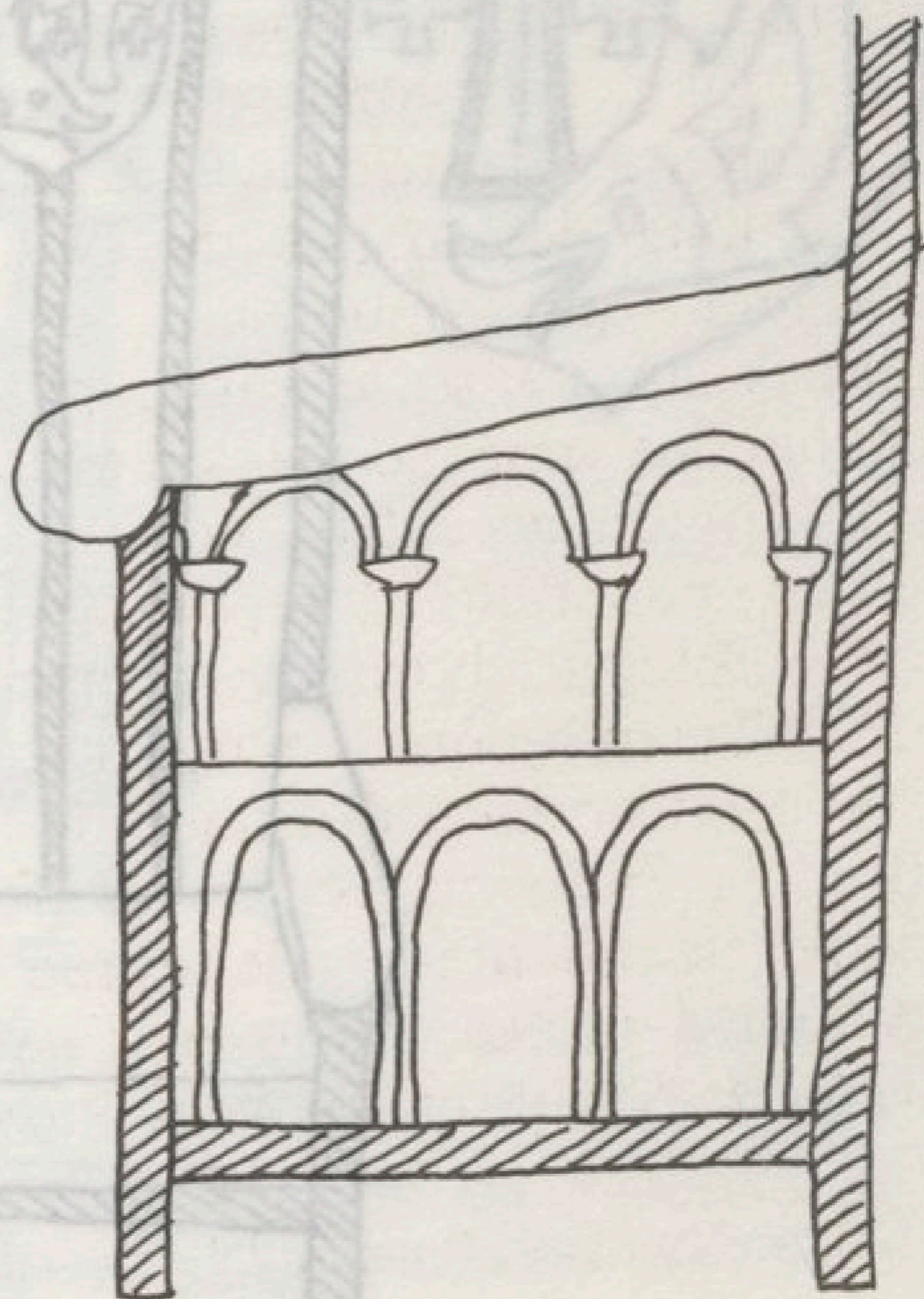
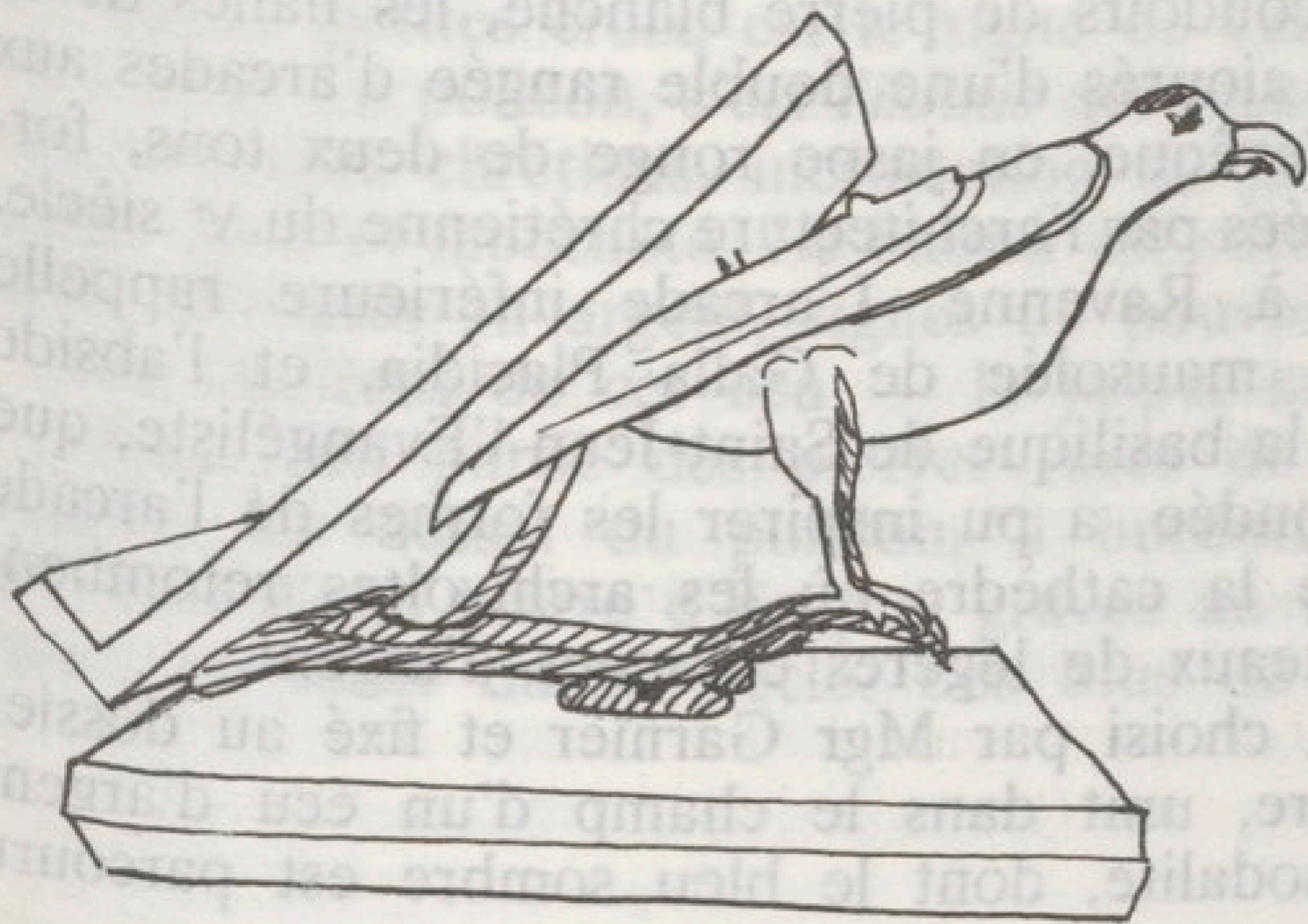
L'autel de Luçon, et l'ambon qui lui « fait écho », sont exécutés en pierre de Pontijou sur âme de bois, et la cathèdre est créée dans cette même pierre, avec une armature de fer forgé patiné. La pierre très blanche et dure a été choisie en fonction de la pierre de la cathédrale elle-même.

L'autel, carré comme « la Cité sainte », comprend seize colonnes d'argent, accouplées deux à deux, qui reposent directement à terre, sans socle, et donnent l'impression de jaillir du sol. Leurs chapiteaux simples, à pans coupés, ont leur tailloir, non seulement incrusté d'aventurine d'un vert bleuté, aux reflets brillants du mica, en harmonie de ton avec les vitraux du chœur, mais aussi orné d'une colombe en ronde bosse, la colombe de l'Esprit Saint. Ce motif des tailloirs se retrouve dans le pied du calice, également incrusté d'aventurine.

Le long des angles de l'ambon, les mêmes colonnes d'argent, qui symbolisent les quatre évangélistes, sont posées sur un socle carré, pour assurer la stabilité. Les chapiteaux sont incrustés d'aventurine, mais sans colombe. Car Goudji a réalisé, pour soutenir le pupitre, un aigle d'argent martelé et repoussé, incrusté d'œil-de-tigre, aux ailes éployées bordées de pyrite de fer, bon conducteur de l'argent auquel, par électrolyse, cette matière mêle son éclat brillant. Cet aigle de saint Jean, prêt à s'envoler, prend appui sur des feuilles de lierre en fer forgé patiné, signe de fidélité et de durée. Il pivote avec le pupitre autour d'un axe, afin que l'Évangéliste puisse être tourné vers le célébrant ou vers l'assemblée. Le pupitre trans-

3. KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1969.

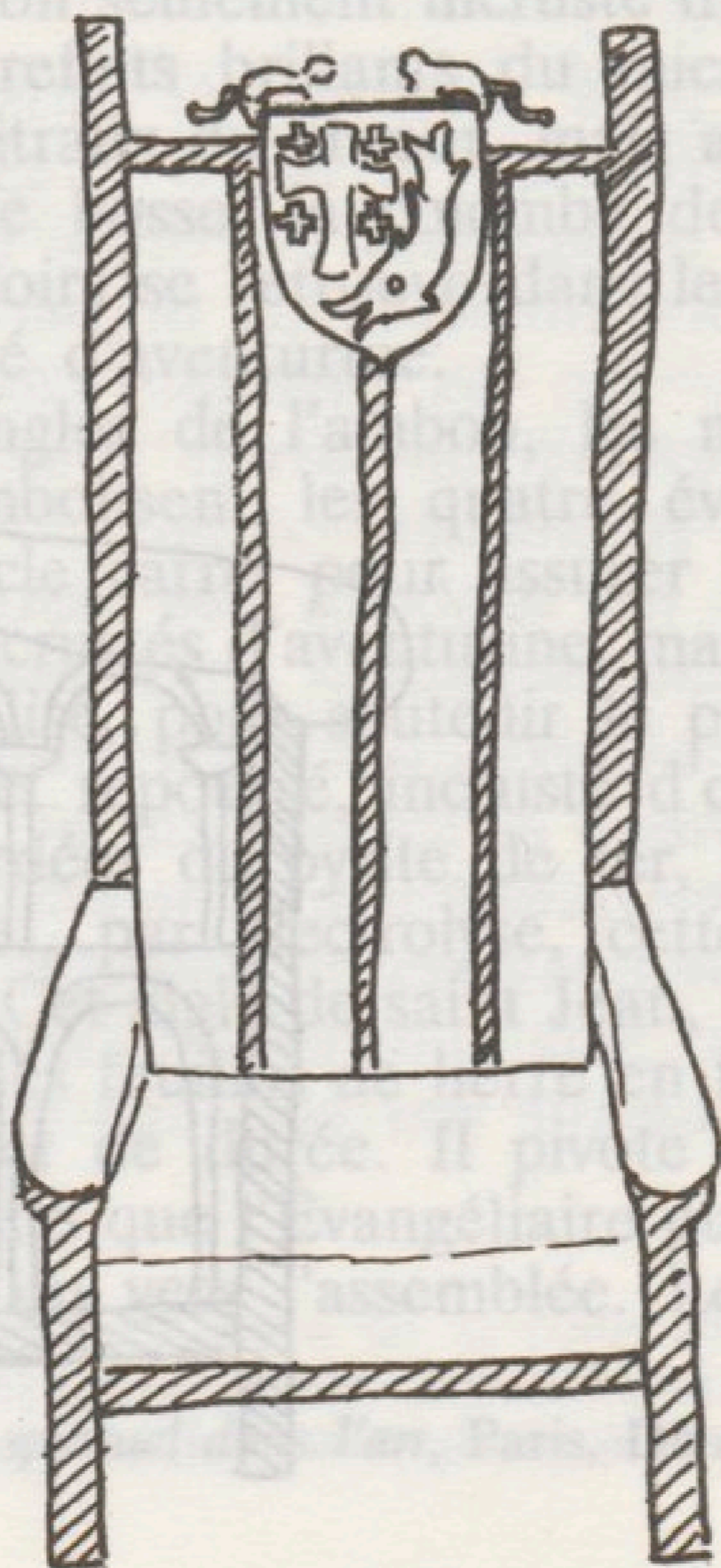




lucide a été coulé en pâte de verre fondue à la cire perdue.

Sous les accoudoirs de pierre blanche, les flancs de la cathèdre sont ajourés d'une double rangée d'arcades aux couleurs de l'évêque, en jaspe rouge de deux tons, fortement marquées par l'architecture chrétienne du v<sup>e</sup> siècle, par exemple à Ravenne. L'arcade inférieure rappelle l'extérieur du mausolée de Galla Placidia, et l'abside extérieure de la basilique de Saint-Jean-l'Évangéliste, que Galla avait fondée, a pu inspirer les formes de l'arcade supérieure de la cathèdre où les archivoltas retombent sur les chapiteaux de légères colonnes d'argent.

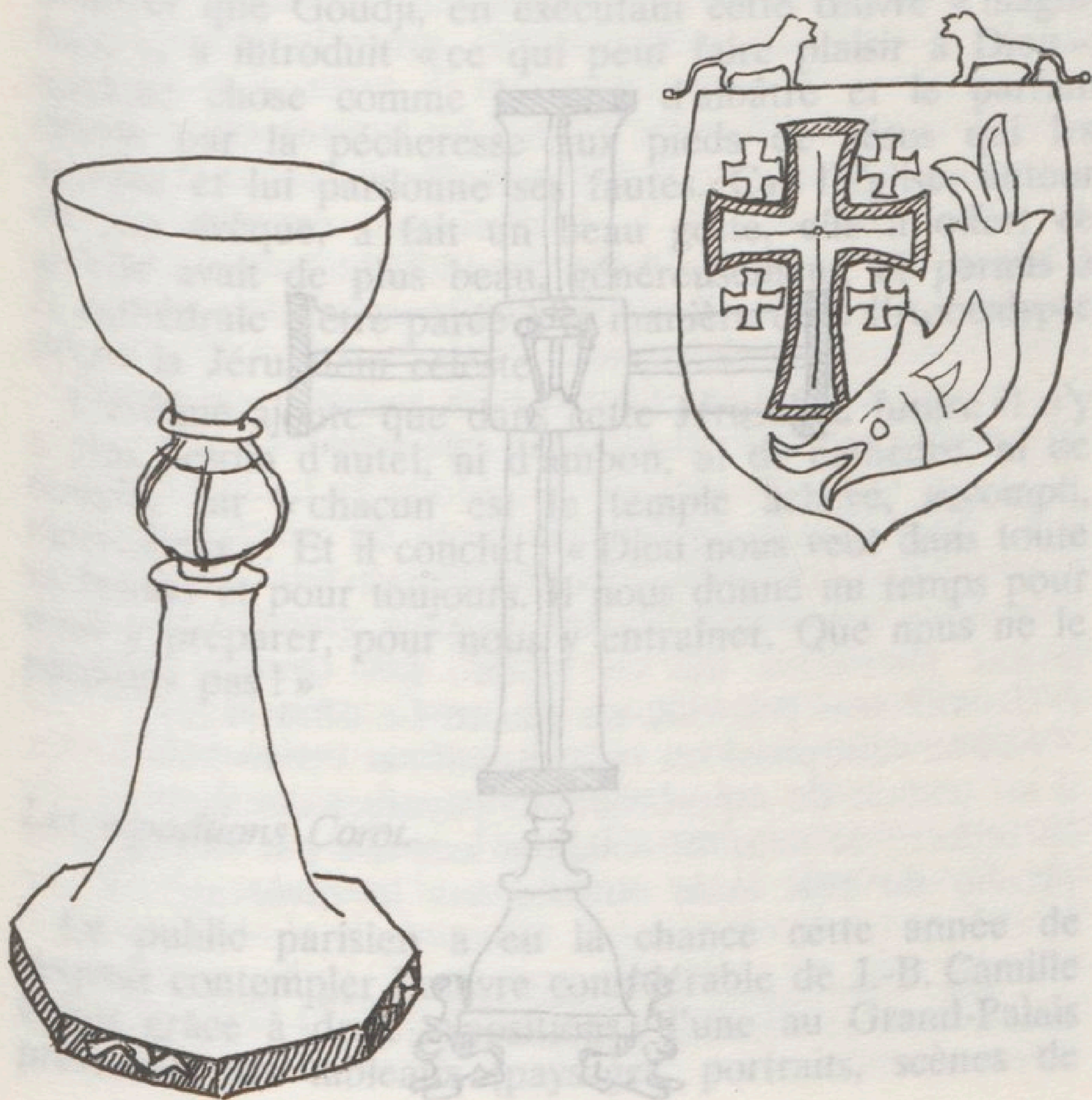
L'emblème, choisi par Mgr Garnier et fixé au dossier de la cathèdre, unit dans le champ d'un écu d'argent incrusté de sodalite, dont le bleu sombre est parcouru





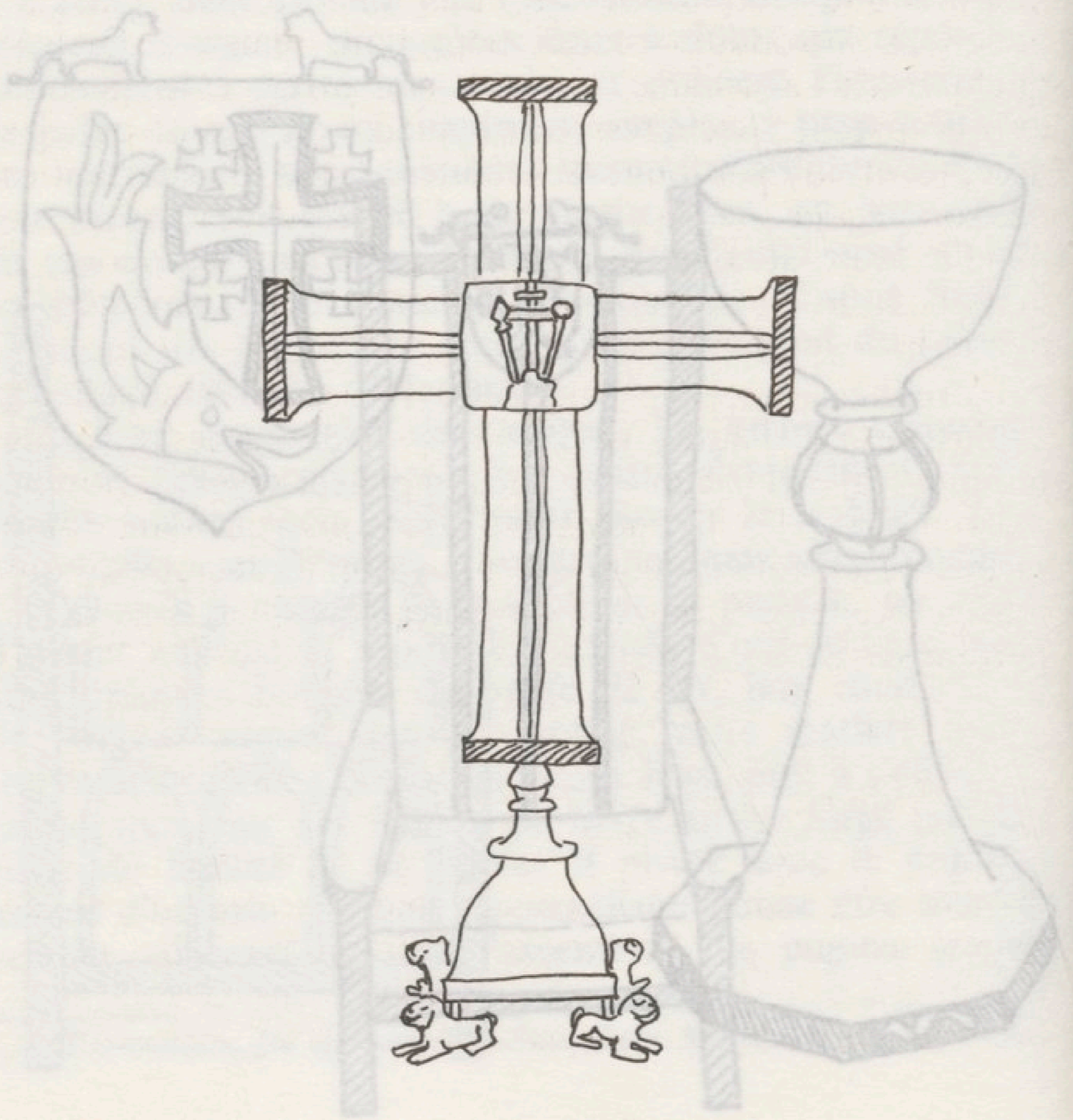
de marbrures, la croix de Jérusalem et le poisson. La croix pattée en vermeil, bordée de sodalite, cantonnée de quatre petites croix, est le signe de l'amour universel du Christ. Le poisson, c'est l'*ikhtus* qui résume le kérygme des premiers chrétiens, incrustation de jaspe australien, jaune doré et moucheté. Le blason est surmonté de deux lions affrontés en argent, signes du pouvoir reçu.

Les matières de cet écu — le jaspe, la sodalite, l'or — font bien partie des pierres rares de la Jérusalem céleste. Le dessin du poisson, à bordure de vermeil, provient d'une pierre d'Égypte, gravée au temps d'Athanasie, au cœur du IV<sup>e</sup> siècle. Les bras de la croix sont



soulignés d'une nervure centrale qui donne par son ombre, à ce travail, un relief saisissant. Cette œuvre, par la perfection de ses formes et l'heureux choix des matières, suscite une intense admiration.

Goudji donne aussi toute la mesure de son art dans la réalisation du calice et de la croix de l'autel, tous deux en argent, qui n'apparaissent que lors des célébrations épiscopales. Au-dessus d'un pied haut, à la base large, le nœud du calice, en cristal de roche givré, rendu comme nuageux par l'outil qui lui a enlevé une partie de son éclat, est cloisonné d'argent. Pied et nœud donnent ainsi aux proportions et à la forme de la coupe toute sa valeur et sa lumière.





La croix de l'autel, également en argent martelé et repoussé, s'appuie sur quatre lions couchés et un pied arrondi à base carrée qui assurent son équilibre. Les bras de la croix pattée, soulignés d'aventurine à leurs extrémités, présentent aussi, comme ceux du blason, une arête centrale pour souligner l'ombre graphique et donner en même temps au matériau sa solidité. Le centre de la croix est de plus orné lui-même d'une petite croix de vermeil plantée sur le rocher du Golgotha, avec l'écriteau (INRI) et les instruments de la Passion : le porte-éponge et la lance. Cet ensemble est enchâssé dans un carré formé de deux plaques de cristal de roche transparent, ce qui rend le motif visible des deux côtés de la croix.

Dans son homélie, le jour de la consécration du nouveau mobilier liturgique (le 21 mai 1995), Mgr Garnier a voulu montrer que Goudji, en exécutant cette œuvre « magnifique », a introduit « ce qui peut faire plaisir à Dieu », quelque chose comme le vase d'albâtre et le parfum offerts par la pécheresse aux pieds de Jésus qui les accepte et lui pardonne ses fautes. Car l'Église, autour de son évêque, a fait un beau geste, elle a offert ce qu'elle avait de plus beau, généreusement, et permis à la cathédrale d'être parée à la manière dont l'Apocalypse décrit la Jérusalem céleste.

L'évêque ajoute que dans cette Jérusalem future il n'y a plus besoin d'autel, ni d'ambon, ni de cathèdre, ni de temple, car « chacun est le temple achevé, accompli, merveilleux ». Et il conclut : « Dieu nous veut dans toute sa beauté et pour toujours. Il nous donne un temps pour nous y préparer, pour nous y entraîner. Que nous ne le perdions pas ! »

### *Les expositions Corot.*

Le public parisien a eu la chance cette année de pouvoir contempler l'œuvre considérable de J.-B. Camille Corot grâce à deux expositions : l'une au Grand-Palais présentait ses tableaux (paysages, portraits, scènes de



genre) et l'autre, à la Bibliothèque nationale de France, des gravures et des dessins.

Pendant ce temps avait lieu à La Haye l'exposition Vermeer, événement exceptionnel car elle était le résultat de dizaines d'années de recherches et d'études tant à Washington qu'à La Haye et rassemblait les deux tiers de l'œuvre du peintre, si réduite et dispersée cependant.

S'il est vrai qu'on a tout écrit, tout dit sur le « bon Corot », et que certains grands tableaux mythologiques respirent parfois fadeur et ennui, en revanche le spectateur contemporain a découvert avec un intérêt nouveau les petits paysages et les portraits. Quant aux scènes de genre, en particulier la série des modèles du peintre, représentés au repos dans l'atelier, beaucoup d'historiens d'art ont reconnu dans leur regard quelque chose du calme profond, de la modération, de l'équilibre qui justifient la fascination universelle pour la peinture de Vermeer.

Mais bien plus surpris encore fut le spectateur devant la précision et la vigueur des merveilleux dessins et albums de Corot présentés à la Bibliothèque nationale, et sa maîtrise des nouvelles techniques alliant la gravure à la photographie, celles des « clichés-verres », qui apparaissent d'une étonnante modernité.

Que dire aussi des petits tableaux, esquisses de paysages, qui allient sobriété, justesse et agrément ?

Depuis quelques années, on réédite la traduction française d'un certain nombre de récits du romancier autrichien Adalbert Stifter, contemporain de Corot, que Nietzsche considérait comme le plus grand écrivain de langue allemande du XIX<sup>e</sup> siècle : *Les Grands Bois*, ou *L'Homme sans postérité*, ou encore *Le Chemin forestier*<sup>4</sup>...

Si l'on veut poser un regard neuf sur l'œuvre de Corot, il est tentant de rapprocher ses paysages des descriptions de Stifter ; de montrer combien leur art, par sa simplicité proche du réel mais ouverte sur le rêve, apporte au

4. Voir, entre autres, *Les Grands Bois et autres récits*, Paris, Gallimard, 1991, et *L'Homme sans postérité*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1993.



lecteur ou au spectateur d'aujourd'hui une bouffée de fraîcheur et de plaisir, mais surtout la vision de l'essentiel.

Beaucoup d'esquisses ou de petits tableaux de Corot attirent par la présence d'un chemin dans les arbres, au milieu des champs, des pierres, des chaumières. Retenons ces titres : *Entrée de village, Le Chemin de Sèvres, Une route près d'Arras, Premières feuilles à Mantes, La Route de Sin-le-Noble...*

De même Stifter entraîne le lecteur dans un voyage de découverte minutieusement décrit. Le regard de l'écrivain et celui du peintre transforment la nature, même les lieux les plus humbles, en poésie qui invite à les suivre. Stifter réinvente ses espaces, de même que Corot recompose avec ses souvenirs pris sur le vif des paysages de légende.

Par une secrète pédagogie, le spectateur ou le lecteur, pris par l'atmosphère, devient acteur devant un parcours initiatique à suivre. Il lui faudra marcher à son tour, se pénétrer du charme de la végétation, faire l'apprentissage d'une certaine solitude, par laquelle on va vers un ailleurs, vers l'Autre...

Ce cheminement tout simple et vivant mais très précis est empreint d'une grande tendresse tant pour les gens décrits au milieu de leur univers quotidien que pour le paysage lui-même, surtout boisé. On pourrait presque en caractériser l'expression littéraire ou picturale de « liturgique ».

Il y a, dans l'un et l'autre, bonté et sensibilité, celle-ci plus grave et passionnée chez l'écrivain que dans les toiles du peintre. Cependant, même le drame le plus violent aboutit chez Stifter à une forme de sagesse paisible ; et pour Corot la tempête peut souffler, mais aussitôt le calme revient ailleurs avec les reflets argentés de l'eau dont la douceur enchante les yeux.

À propos de Stifter, Henri Thomas parle de « sa piété envers la création, la confiance en la durée, celle des saisons et de la vie humaine qui atteignent à une lumière où compte seule la passion d'exister de plus en plus pleinement ». Chez lui, les aspects de la terre importent plus que les souvenirs.



Corot, à l'époque même où paraissent les ouvrages de Stifter, ne se laisse pas non plus enfermer dans une mode quelconque, et donne une semblable leçon de vie : « Un homme, dit-il, ne doit embrasser la profession d'artiste qu'après avoir reconnu en lui une vive passion pour la Nature et une disposition à la poursuivre avec une persévérance que rien ne saurait abattre... » Il aurait pu illustrer bien des pages de Stifter, car tous deux ont su, avec une rare délicatesse, intégrer harmonieusement l'être humain dans son milieu vital naturel.

*Une étude sur « l'architecture religieuse des protestants ».*

L'immense mérite de cet ouvrage qui présente de nombreuses illustrations en noir et blanc<sup>5</sup> tient avant tout à l'importance attribuée par l'auteur au rôle de la théologie dans les problèmes variés et complexes de l'architecture religieuse. Tout en limitant son propos aux lieux de culte des protestants réformés, situés principalement dans l'aire francophone, B. Reymond nous offre un large éventail, trop large peut-être, des points de vue qu'il aborde sans pouvoir les approfondir.

Le lecteur, s'il demeure insatisfait, ne peut cependant qu'être reconnaissant à l'auteur de poser de vraies questions en un temps incertain où, plus que jamais, l'audace et l'invention semblent vitalemment opportunes. Les rapports intimes et complémentaires entre la théologie et l'architecture, entre l'histoire des styles architecturaux et le dispositif cultuel, enfin et surtout entre la conception architecturale et la liturgie elle-même pour laquelle les édifices sont construits : tel est le fil conducteur qui unit toutes les parties de ce livre et permet de noter les différences et les rapprochements dans l'organisation des espaces du culte de chaque confession, réformée et catholique.

5. Bernard REYMOND, *L'Architecture religieuse des protestants*, Genève, Labor et Fides, 1996.



Lorsque l'auteur étudie tour à tour le lieu, les espaces, les volumes, le dispositif cultuel, on suit avec le plus grand intérêt la manière dont il recherche le sens donné à la construction nouvelle, et aussi à la restauration d'édifices anciens, en rapport avec les bases historiques et géographiques du culte réformé.

Il y a différence de statut entre la théologie et l'architecture, mais l'étude solitaire, l'évolution, la liberté d'élaboration de l'une doivent s'accorder à la pérennité relative de l'autre qui dépend des contraintes du fonctionnement liturgique et de l'assentiment d'une communauté. La confrontation nécessaire tend à une convergence des points de vue et des compétences en vue de la réalisation d'un projet commun, résultat d'une « théologie dans l'espace ».

B. Reymond insiste, tout au long des différents regards qu'il porte sur l'histoire du temple réformé, sur l'unicité des espaces pluriels du culte, où célébrants et fidèles sont réunis pour un même sacerdoce universel : la communauté tout entière est temple de l'Esprit. Lorsque la Réforme vide les églises pour les adapter au culte protestant, c'est afin de préparer l'assemblée à la meilleure audition possible de la Parole, sans dérive ni distraction. « L'iconoclasme des réformés, écrit-il, n'est pas une profanation, mais répond au désir de restituer l'environnement cultuel à la sainteté de la rencontre entre Dieu présent dans sa Parole et les hommes réunis pour l'écouter et le prier » (p. 49).

Dans la région où la Réforme ne s'est pas imposée, des édifices à destination spécifique furent construits, mais réglementés par l'édit de Nantes. Il ne fallait pas que les nouveaux temples puissent rivaliser avec les églises catholiques par leur élévation, leur forme et la taille du clocher. L'utilisation pour le culte protestant des églises catholiques existantes, dans les milieux où les réformés étaient majoritaires, fut plus délicate en raison du « hiatus sémiotique » produit par la tension évidente entre une symbolique architecturale tournée vers la visibilité, et la visée majeure du nouveau culte, principalement attentif au confort auditif de l'assemblée.



Ainsi, dans l'Oratoire du Louvre affecté au culte réformé en 1811, des galeries sont alors ajoutées partout, y compris dans les arcades des chapelles latérales, pour permettre à un plus grand nombre de fidèles l'audition et la vue du prédicateur, et rythmer l'organisation de l'espace autour de la chaire et de la table de communion.

Le style des temples réformés se modifie avec l'âge baroque, de manière sévère et recueillie, mais avec élégance et inventivité. Il suit, au XIX<sup>e</sup> siècle, la « déferlante » néo-médiévale, avec la même nostalgie que dans le catholicisme. Sous l'influence d'Eugène Bersier, comparable à celle du Mouvement de Cambridge, le culte devient l'expression d'une religion subjective et sentimentale, ce qui modifie l'aménagement de l'espace : un dispositif en long plutôt qu'en large, le célébrant face au peuple, un autel dans le chœur, la chaire reportée à l'angle du chœur qui est bien séparé de la nef. Dans le même sens agit le renouveau liturgique du mouvement vaudois « Église et liturgie », animé par Jules Amiguet qui prend le relais de Bersier au début du XX<sup>e</sup> siècle, et se tourne radicalement vers le passé. L'espace du culte est centré sur la table de communion et non sur la chaire, et les décorations figurées apparaissent (Louis Rivier à Saint-Jean de Lausanne).

Le chapitre de l'auteur sur l'organisation de l'espace cultuel rejoint la plupart des préoccupations actuelles concernant l'espace liturgique aussi bien catholique que protestant. Il montre combien il est souhaitable de maintenir un vide central dont la fonction est de garder « la place de quelqu'un ». Le « quadrangle choral » souhaité, ou le cercle ouvert d'une famille « inachevée », d'une communauté en devenir, doit assurer une communication vivante entre les fidèles une possibilité de se voir et de s'entendre. Ceux-ci ont besoin de se reconnaître dans l'architecture où ils célèbrent le culte.

B. Reymond conclut ce livre foisonnant par des perspectives œcuméniques ouvertes à des projets architecturaux communs de deux ou plusieurs confessions sur un même terrain, avec des locaux distincts pour chacune. Mais il précise l'enjeu : « derrière chaque modèle archi-



tectural se profile une image de Dieu. Il faut trouver un langage architectural renouvelable et savoir pratiquer "la transition des traditions". »

Si la liturgie, affirme enfin l'auteur, est un des arts dont l'homme a besoin pour vivre, alors la fonction complémentaire de l'architecture est de donner à cet art un lieu, un environnement symbolique, une protection. Elle doit être capable de « forcer les impasses esthétiques »...

*La voix des grands témoins au colloque « Forme et sens ».*

Sous le signe de l'œcuménisme également eut lieu, en avril dernier, le colloque « Forme et sens » à l'École du Louvre, événement considérable dont on lira certainement de nombreux échos et qui fera l'objet d'une publication. Il fut accompagné de deux concerts dont le premier eut lieu dans l'admirable espace du temple de l'Oratoire du Louvre. Ce soir-là résonnèrent successivement les chants de l'Oratoire au lutrin à cinq voix, du temps du cardinal de Bérulle, et la suite liturgique pour le temps de Pâques du Psautier français de la Réforme, chantée dans sa version d'origine.

Un mot doit être dit aussi de l'intervention conjugée des « grands témoins » des principales religions monothéistes à ce colloque, pour clamer leur inquiétude devant l'ignorance croissante où risque de sombrer la mémoire religieuse et culturelle, et leur espérance dans les possibilités libérantes de l'art contemplé, écouté, pratiqué.

Cl. Julien, au nom de la Ligue de l'enseignement, réclame une connaissance meilleure des religions, et propose des rencontres dans le cadre d'une « université d'été » car, a-t-il ajouté, « l'ignorance qui s'ignore devient arrogante et fait surgir des antagonismes ». D. Ponnau, directeur de l'École du Louvre et initiateur du colloque, s'est déclaré prêt à soutenir, sous formes diverses, de tels



échanges, préparés par des personnes compétentes dans « la recherche du sens ».

Une forte revendication de M. Arkoun a retenti contre l'oubli de la pensée et de la civilisation islamiques au cœur de la formation universitaire. Il réclame une approche ouverte et intégrative, au sens culturel, théologique et philosophique, des traditions religieuses vivantes, dans un espace nouveau européen, et surtout dans le Bassin méditerranéen.

Cl. Vigée a évoqué l'humiliation collective du peuple hébreu depuis l'Égypte jusqu'à l'holocauste. Il a exprimé avec émotion comment la sortie d'Égypte et la Voix de Dieu au Sinai firent aussitôt jaillir le chant poétique et la parole inspirée du peuple élu, dans une alternance entre l'errance et l'extase, et toujours à la poursuite de l'insaisissable, parole d'une mort et d'une résurrection.

C'est avec chaleur que O. Clément propose des approches de la beauté pacifiante qui ouvre les jeunes au mystère, de l'intelligence fécondée par le spirituel, et de l'histoire, celle de l'Europe plutôt que des religions. La France, dit-il, a toujours su faire coexister des traditions spirituelles différentes. Le cultuel et le culturel étant inséparables, il faut aller de l'avant « et faire jaillir le feu dans ce qui incarne le sens ».

Le pasteur J. Stewart a insisté sur la passion de Dieu pour l'avenir de l'humain. La beauté relève du spirituel, et toute l'activité humaine contribue à rendre gloire à Dieu. Le message de la Résurrection est source de vie, de créativité, de responsabilité, affirme-t-il, et l'art en gestation est une communication nouvelle possible entre personnes, communautés et peuples de cultures différentes dans le monde entier.

Héritiers d'une histoire et d'une mémoire, nous avons à affronter l'amnésie culturelle, pire encore l'ambivalence du phénomène religieux, a déploré Mgr Cl. Dagens. Mais il se montre résolument confiant : nous sommes responsables de désirer et de former une Église



qui apprend à regarder, écouter, dessiner, chanter...  
Seule une forte espérance pour l'avenir peut éveiller  
l'esprit « à la beauté des choses » qui révèlent ce qui  
nous dépasse.

Sabine DE LAVERGNE