

Les arts visuels dans l'espace ecclésial

Continuité et renouveau depuis Vatican II : quelques exemples en France

Isabelle Saint-Martin

Volume 17, Number 2, 2009

Querelles d'images ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/044068ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/044068ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Faculté de théologie et de sciences des religions, Université de Montréal

ISSN

1188-7109 (print)

1492-1413 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Saint-Martin, I. (2009). Les arts visuels dans l'espace ecclésial : continuité et renouveau depuis Vatican II : quelques exemples en France. *Théologiques*, 17(2), 169–196. <https://doi.org/10.7202/044068ar>

Article abstract

While the years following the Vatican II Council were more concerned with liturgical developments than artistic questions in the ecclesiastical field, a turning point occurred through in the nineteen eighties. Two independent factors influenced a renewed attention in the importance of art within the sanctuary : on the one hand its noticeable reappearance among the pastoral of the Church. On the other hand, the interest from French public procurement contractors for the incorporation of contemporary art works in places of worship. Highlighting this contrast questions the capacity of religious buildings to accommodate contemporary art, in the same way as they included, in each period of history, the contemporary artistic productions. It also raises the question of the process of commissioning and contracting, and of the dialogue between artists, commissioners and the believers who participate in the liturgy.

Les arts visuels dans l'espace ecclésial

Continuité et renouveau depuis Vatican II : quelques exemples en France

Isabelle SAINT-MARTIN*

Histoire de l'art

École pratique des Hautes Études, Paris

« L'image du xx^e siècle sera un certain vide [...] dernière étape avant le papier tout blanc, le rien des mystiques. » Par ces mots, en 1961, le quotidien *La Croix*, convaincu que « l'image actuelle a perdu le sens symbolique », invitait « un monde où le bruit est maître » à réapprendre la pauvreté spirituelle et à « créer notre propre expression du silence ». L'image « sacrée » doit être « une sorte de carême pour les yeux¹ ».

Ce vocabulaire de l'ascèse a marqué les esprits et correspond souvent à l'impression générale qu'un large public, impliqué à des degrés variables dans le catholicisme, peut avoir perçu du rapport de l'Église aux arts visuels après le concile Vatican II. Pour certains, en effet, le contraste fut saisissant entre les édifices religieux au décor sédimenté par les siècles et le style dépouillé des aménagements postconciliaires. Il est pourtant tout aussi saisissant d'opposer, pour le cas français auquel ce parcours s'attachera plus spécifiquement, ce carême esthétique aux conclusions d'une récente rencontre entre responsables du ministère de la Culture et du monde ecclésiastique avec plusieurs artistes contemporains, organisée à l'initiative du Comité du Patrimoine culturel², en 2007. L'intérêt des artistes pour les interventions

* Isabelle Saint-Martin est maître de conférences en histoire de l'art à l'École pratique des Hautes Études, section des sciences religieuses. Ses recherches portent sur les rapports entre christianisme et arts visuels (xix^e-xxi^e siècles). Elle a récemment publié « Art et liturgie aujourd'hui : à propos de six récentes églises parisiennes (1997-2005) », *Revue de l'histoire des religions*, 227/1, p. 127-146.

1. *La Croix*, vendredi 15 septembre 1961.
2. « L'art vivant dans les édifices religieux », 31 janvier 2007, Comité du Patrimoine culturel avec la Délégation aux arts plastiques et la Direction de l'architecture et du patrimoine, ministère de la Culture et de la Communication.

dans l'espace ecclésial³, comme les attentes manifestées par les membres des Commissions diocésaines d'art sacré et les deux évêques présents étaient aux antipodes du silence ou de l'indifférence. Faut-il ne voir dans ces réactions — qu'il serait pertinent de rapprocher de l'écho suscité par la *Lettre aux artistes* de Jean-Paul II (1999) — que le seul effet de quelques cas particuliers soutenus par la spécificité française d'une forte implication de la commande publique dans certains décors religieux ?

Avant d'opposer la situation actuelle à celle des années 1960, il faut reprendre les grandes lignes de l'évolution des dernières décennies. Au relatif désintérêt pour les questions artistiques dans l'aménagement d'une église, lors de la période qui suit le Concile, a succédé, depuis une vingtaine d'années, une sorte de retour à l'appel aux grands artistes, qui pourrait rappeler ce qu'avaient initié, au cours des années 1950, les dominicains Couturier et Régamey et la revue *L'Art sacré*. Mettre en évidence ce contraste ne suppose pas de parler d'un retour de l'image, au seul sens d'un retour du figuratif, mais fait émerger un nouveau souci de la place du visible dont il convient d'examiner les modalités et les liens avec le sens donné au beau et à l'esthétique au cœur du sanctuaire.

Un survol de cette période conduit à croiser de multiples questions. En premier lieu se dégagent les effets du Concile, le contexte dans lequel il a été reçu et les interprétations données par les commissions d'art sacré. Un second temps met en évidence le tournant des années 1980 et invite à cerner le rôle des différents acteurs (commanditaires, artistes, réception par les fidèles) ainsi que les rapports entre figuration et abstraction dans les grandes réalisations qui marquent les édifices religieux de la modernité. Ceci fait apparaître également les divers procédés d'appropriation auxquels peuvent se livrer les publics qui ne sont pas d'ordinaire ceux de l'art contemporain. La question des arts visuels dans l'Église interroge non seulement la place conférée à l'approche esthétique et au sensible dans la liturgie, mais aussi la pertinence d'une forme actuelle de dévotion ou de vénération envers certaines représentations. Aussi trois exemples permettront en dernier lieu d'examiner les fonctions attribuées à l'image à travers le thème central de la Croix, le rôle acquis par les reproductions d'icônes, ainsi que les réinvestissements particuliers que peuvent susciter des interventions d'artistes contemporains dans la conception globale d'un décor.

3. Dans les limites de ce parcours ne seront évoquées que les commandes destinées à s'inscrire durablement dans l'édifice et non le cas des expositions temporaires dans les églises.

Comment l'art d'aujourd'hui peut-il être appelé à rendre sensibles les formes d'un univers religieux, peut-il inviter à en entendre le message, à en goûter la saveur... Si ces sujets appellent une recherche de plus vaste ampleur, nous aimerions, avec les exemples abordés ici, proposer quelques pistes de questionnements pour en cerner les contours.

1. Liturgie et arts visuels au temps du Concile : orienter le regard

1.1 *Entre défiance et promesse, Vatican II et les images*

L'appel à la mortification, cité en ouverture de l'article, est antérieur aux conclusions du Concile et invite à préciser le contexte des propos de Vatican II sur les arts visuels. Les échos de la « querelle de l'art sacré » et les prises de positions du Saint-Office (1952) qui visaient tout particulièrement l'expressionnisme et la déformation du corps du Christ dénoncée dans le crucifix sculpté par Germaine Richier pour Notre-Dame-de-Toute-Grâce (Assy, 1950, voir Rubin 1961 ; Lavergne 1992 ; Rinuy 1994) sont encore perceptibles. Ce climat, qu'il faudrait croiser avec un autre aspect du débat des années 1950 — les interrogations sur la compatibilité de l'abstraction picturale avec une théologie de l'incarnation⁴ — traduit une forme de défiance à l'égard des innovations artistiques et plus largement à l'égard des dérives dont les représentations sont potentiellement porteuses. Visé par les critiques sur le choix des artistes contemporains, le dominicain Couturier (1897-1954) affirmait, après la publication du décret du Saint-Office : « Si le pape Pie XII voulait rendre un vrai service à l'art chrétien, il interdirait pour cinquante ans toute espèce de peinture, sculpture ou architecture religieuse. Plus rien. Petit à petit cela assainirait l'atmosphère » (Couturier 1984, 318). Il avait certes souhaité promouvoir une création de qualité par son « Appel aux grands maîtres de l'art moderne » indépendamment de leur foi (1950), mais il se situait surtout en rupture avec l'héritage des *Ateliers d'art sacré* de Maurice Denis et Georges Desvallières qui l'avaient formé et critiquait la médiocrité des commandes ecclésiales de son temps.

Ces invitations à une phase purgative dans l'art chrétien peuvent être mises en parallèle avec certaines dispositions conciliaires sur l'aménagement du sanctuaire et surtout avec les pratiques qui ont immédiatement

4. Voir sur ce sujet la thèse non encore publiée de Fanny Drugeon, « Incarnation sans figures. L'abstraction et l'Église catholique en France 1945-1965 », sous la dir. d'E. de Chasse, université de Tours, 2007.

suivi la réception de *Sancrosanctum concilium*⁵ (Böespflug 2004). La constitution sur la liturgie s'intéresse tout particulièrement à la nouvelle configuration de l'assemblée pour une « célébration pleine, active et communautaire » (SC 21), afin que « que les fidèles participent à celle-ci de façon consciente, active et fructueuse » (SC 11). Toutefois, la question du décor n'est pas négligée, plusieurs articles y sont consacrés ; en outre, les « beaux arts » sont mentionnés « parmi les plus nobles activités de l'esprit humain » dont « l'art sacré est le sommet » et l'Église se proclame « amie des arts » (SC 122). Mais, si la constitution rappelle « la pratique de proposer dans les églises des images sacrées à la vénération des fidèles », elle tient à préciser que celles-ci « seront exposées en nombre restreint et dans une juste disposition, pour ne pas éveiller l'étonnement du peuple chrétien et ne pas favoriser une dévotion mal réglée » (SC 125). L'article fut le résultat d'un compromis entre deux tendances contradictoires (Menozzi 1991, 285) : si le premier terme suit textuellement le décret du concile de Trente sur les saintes images (1563), le second membre de la phrase traduit une certaine réserve à l'égard d'une potentielle prolifération du visuel et d'excès dévotionnels. La *Présentation générale du Missel romain* (PGMR) reprend en 1969 cette disposition teintée de méfiance :

Selon une ancienne tradition de l'Église, les images du Seigneur et de la Sainte Vierge et des saints, sont légitimement proposées à la vénération des fidèles dans les édifices sacrés. Mais on veillera d'une part à ce qu'elles soient disposées de manière à ne pas détourner de la célébration l'attention des fidèles. On n'aura pas plus d'une seule image du même saint. D'une façon générale, dans l'ornementation et l'aménagement de l'église pour ce qui regarde les images, on aura en vue la piété de toute la communauté (PGMR, n° 278).

1.2 « N'avoir d'yeux que pour l'autel »

Il serait sans doute exagéré de déceler dans ces lignes un principe général hostile aux images, la désaffection à leur égard se trouve à la croisée d'autres facteurs plus déterminants dans l'économie de la réforme conciliaire. Au premier titre figurent les conséquences concrètes de la réforme liturgique appelant à favoriser la « participation active » ; en second lieu, un souci de purification qui marque l'ensemble des réflexions des pères du Concile envers les formes de la dévotion dite populaire et les manifestations par trop démonstratives de la piété. La disposition doit favoriser la

5. Abrégée SC et n° de l'article, texte traduit dans *Le Concile Vatican II* (2003).

participation, ainsi, l'instruction *Inter Œcumenici* (1964) précise que l'autel majeur doit être suffisamment avancé pour pouvoir en faire le tour et que l'on puisse y célébrer vers le peuple⁶. D'une façon générale, tout est fait pour focaliser le regard sur l'autel, centre d'une liturgie qui, dans un mouvement initié depuis le début du XX^e siècle et amplifié après le Concile, tend à se tourner vers le peuple dont le cérémonial attend des répons en langue vernaculaire. Point focal où se joue l'unité de la communauté, écho de l'autel intérieur qu'est le cœur du fidèle, l'autel ne doit pas pour autant avoir une monumentalité qui contreviendrait à l'autre pan essentiel de la réforme conciliaire : la mise en valeur de la liturgie de la Parole par un lieu spécifique (Bayer 1988). C'est de l'ambon, qui doit de préférence être stable, et non de l'autel, qu'est proclamée la parole de Dieu. Progressivement, une importance accrue accordée au siège de la présidence a ouvert également à une disposition autour de ces trois pôles, mais ce mouvement encore relativement récent n'est que la conséquence d'une réflexion qui, dès avant le Concile, s'était attachée à éviter toute dispersion des regards autour de l'espace culturel.

Cette concentration visuelle vers ce qui, désormais, doit unifier l'assemblée dans un esprit de participation, obéit tout à la fois à la logique des espaces actifs et à celle du regard performatif, la vue sur l'autel devenant un gage de la participation du fidèle. Pour signifier la réunion de l'*ecclesia*, l'assemblée se veut tout d'abord enveloppante autour du centre de l'action liturgique selon un schéma le plus souvent circulaire dont témoignent les architectures des églises tentes ou en carré, dans l'esprit des pratiques initiées avec les mouvements de jeunesse des années 1920 par le théologien Romano Guardini (*Vom Geist der Liturgie* 1918; Debuyst 2008) qui croisaient aussi d'anciennes réflexions des Réformateurs sur la forme des temples. Proches des souhaits du mouvement liturgique, certains architectes, prônaient en France, dès les années 1910, « le maximum de vue sur le maître-autel » (Saint-Martin 2007). L'idée d'une église ronde est défendue quelques décennies plus tard par l'architecte Pingusson, en 1938, pour le projet de l'église du Jésus-Ouvrier à Arcueil (Texier 1996). L'argumentation est si proche de l'ecclésiologie qui va se mettre en place qu'elle mérite d'être rappelée :

6. Instruction *Inter Œcumenici* du 26 septembre 1964 (chapitre V, n° 91). Le second temps de la réforme que marque le *Missale romanum* de 1969 le confirme.

Le plan basilical oblong [exprime] un sens [...] un peuple en marche vers la croix — en tête l'évêque [...] une hiérarchie s'établit pour l'accession à l'adoration du Christ. [...] L'église de notre temps doit exprimer la contemplation et la vie intérieure. Dans un temps où l'activité [...] devient frénétique [...] il semble que le chrétien doive travailler sur lui-même, non se répandre mais s'approfondir.

À ses recommandations en faveur d'un plan carré ou circulaire, il ajoute : « Il me plairait d'encourir le reproche d'avoir été pauvre et dépouillé, l'austérité ne signifiant pas déficience » (*L'Art sacré*, 35, 1938, 315-318).

L'éducation du regard à cette exigence de dépouillement commence dès le plus jeune âge, comme en témoignent les recommandations faites, une vingtaine d'années avant le Concile, aux enfants des catéchismes. L'une des pédagogues d'avant-garde, disciple de Marie Fargues, Hélène Lubienska de Lenval, peut écrire en 1946 que « l'enfant moderne est gavé d'images » et prône en la matière un régime sobre. Elle offre également des conseils pour éduquer le sens liturgique et « apprendre à prier » : « À l'église, il ne faut avoir d'yeux que pour l'autel. Quand on a envie de regarder autour de soi, il est bon de faire un petit signe de croix sur le front, comme le prêtre avant de lire l'évangile, et de penser : Détourne mes yeux pour qu'ils ne voient pas la vanité » (Lubienska 1946, 80).

Ce dernier mot peut s'appliquer à l'ensemble des vanités de ce monde, qu'il s'agisse de l'assistance ou des divers éléments du décor qui pourraient distraire de la célébration. La concentration dans la prière et l'élévation des pensées vers l'autel s'accompagnent d'une disqualification des formes sensibles, autrefois supposées conduire l'esprit vers les sphères plus hautes de la méditation. C'est désormais par la seule ascèse personnelle que, dans une atmosphère sobre qui tend à confondre décor et vanité, l'intellect et la foi se rejoignent. Aussi, dans le cas d'un couvent, tel celui de La Tourette, le père Couturier recommande une pauvreté stricte et Le Corbusier refuse tous vitraux, statues ou tableaux : « Il n'y aura pas de distraction possible par les images », car dans l'église « c'est avec les autels que le centre de gravité sera marqué » (Biot et Perrot 1985, 92 et 94).

Lorsque *Sacrosanctum concilium* espère la « noble beauté plutôt que la seule somptuosité » (SC 124), le contexte social et artistique des années 1960 entend davantage pauvreté et refus du luxe. Le souvenir encore proche des années de guerre et la fraternité dans le dénuement qui a conduit à célébrer la messe avec les objets liturgiques les plus sommaires, puis,

après-guerre, la nécessité ressentie pour les chrétiens de refuser tout triomphalisme — non seulement dans leur mode d'intervention sur la scène publique, mais encore dans le décor de leur sanctuaire — rencontrent des aspirations diverses. Selon un type d'évangélisation qui, pour mieux transformer le monde de l'intérieur, cherche l'enfouissement au détriment des formes de visibilité extérieure, les arts visuels semblent relever du superflu ou de l'ostentatoire. L'invitation au dépouillement et à la pauvreté évangélique s'accompagne d'un désintéret pour les objets anciens certes antérieur aux années 1960, mais indéniablement renforcé par l'esprit postconciliaire. Le sens profond de la beauté serait oublié au profit d'un dénuement confondu avec la misère, relève un bilan, sans doute un peu sévère, de la première décennie qui suit le Concile: alors que la pauvreté doit être comprise comme « un choix libérateur qui n'aboutit pas à un manque, mais à la plénitude, [celle-ci] ne saurait se satisfaire de la médiocrité régnant aujourd'hui dans bien des lieux de culte » (Chazal 1974, 76).

2. Les enjeux des années 1980: retour de visibilité et retour du visible

2.1 *Une politique volontariste, le face-à-face de l'Église et de l'État*

Les deux décennies qui suivent le Concile se sont attachées davantage à l'organisation de l'espace liturgique qu'aux questions d'embellissement du sanctuaire et d'appel aux artistes, ce que traduit d'une certaine manière la disparition, en 1969, de la revue *L'Art sacré* qui avait accompagné de ses conseils la mise en place de la réforme. Toutefois, un changement s'amorce dès la fin des années 1970, en grande partie sous l'impulsion de l'État. Conséquence de la *Loi de Séparation* de 1905 et de la disparition du budget des cultes (Leniaud 2007), dans les premières décennies du xx^e siècle, la plupart des cathédrales et églises anciennes ont été classées ou inscrites à l'Inventaire des monuments historiques et relèvent du budget du ministère de la Culture. L'Église catholique en reste l'affectataire mais l'État en est propriétaire et s'il ne reconnaît et ne finance aucun culte, il assume l'entretien du bâtiment et peut y inscrire une politique culturelle propre. Sans doute pourrait-on trouver dans la période 1960-1980 des exceptions qui confirmeraient la permanence d'une commande artistique à destination des églises, à la suite des réalisations entreprises à l'initiative d'André Malraux (Chagall à Metz, 1958-1968, et Reims, 1974). Toutefois, c'est surtout à partir des premières commandes de vitraux, au milieu des années 1970, pour le vaste chantier que va devenir la cathédrale de Nevers — dont

les verrières avaient été détruites en 1944 —, puis de façon plus systématique à partir des années 1980 et du ministère de Jack Lang à la Culture, que l'implication de la Délégation aux arts plastiques dépasse les simples obligations du « clos et du couvert » pour faire preuve d'un réel engagement en faveur de la commande d'œuvres contemporaines pour des édifices anciens⁷. De 1982 à 1987, Jean Bazaine, Alfred Manessier, Geneviève Asse et Jean Le Moal vont intervenir à la cathédrale de Saint-Dié, puis à la suite de Raoul Ubac, Gottfried Honegger, Claude Viallat, Jean-Michel Alberola et François Rouan vont se succéder à Nevers jusqu'en 1997 (Blanchet-Vaque 2002). Par la suite, la diversité des interventions ayant suscité, de la part de certains fidèles notamment, des critiques sur l'aspect bariolé et l'absence d'unité esthétique, de grandes réalisations seront confiées à un seul artiste, à l'instar de Pierre Soulages à Conques (1994), ou encore les verrières des cathédrales de Maguelonne (Robert Morris), Blois (Jan Dibbets, 2000), Digne (David Rabinowitch) pour ne citer que quelques cas célèbres, bien mis en valeur par les expositions et études du Centre international du vitrail (Charbonneaux et Hillaire 2000; Lagier 2005).

L'importance de ces commandes faites à des artistes de notoriété internationale suscite plusieurs réflexions. L'engagement manifesté par l'État en faveur de créations d'avant-garde pour les lieux publics dont il a la responsabilité, témoigne de son souci d'encourager la création contemporaine, quitte à forcer la rencontre avec des spectateurs non initiés, qu'il s'agisse des fidèles ou des visiteurs d'un édifice historique. Quelles furent les interactions entre cette politique de commande et les choix des autorités ecclésiales? Alors que l'appel aux grands maîtres du Père Couturier paraissait bien lointain et que les interventions d'artistes semblaient presque contraires à l'esprit de simplicité évangélique, il resterait à mesurer la part de l'élan donné par la politique publique dans la reprise du dialogue entre l'Église de France et les plus grands artistes du temps, mais aussi la place donnée par là aux formes artistiques en vue dans la modernité esthétique et, d'une certaine manière, dans les instances officielles de l'art contemporain.

La question de la réception met en évidence dans un premier temps — les choses se sont modifiées par la suite — l'absence de concertation entre l'État propriétaire et les affectataires, clergé et fidèles. Les décisions prises essentiellement en amont ne font guère l'objet d'explications et de préparations auprès du public, ceci explique en grande partie les quelques cas de

7. 1983, création du Fonds de la Commande publique au sein du Centre national des arts plastiques (CNAP).

scandales et réactions négatives que l'on pourrait citer (Ubac à Nevers, Soulagés à Conques, par exemple). Toutefois, ces cas restent limités et il n'est pas sans intérêt de relever la relativement bonne réception générale de ces initiatives qui vont rencontrer également les démarches de l'Église par ses propres modes d'intervention.

2.2 L'Église « amie des arts » : diversité stylistique et service de la liturgie

Si, pour certains de ces exemples célèbres, André Malraux avait traité directement avec Chagall, et Jack Lang avec Soulagés, dans les dernières décennies, les instances du ministère ont associé plus étroitement les représentants des Commissions diocésaines d'art sacré (CDAS) au processus de commande et multiplié les efforts pédagogiques envers les premiers destinataires de ces œuvres. L'effort d'acculturation et le développement d'une réflexion accompagnant ces interventions ont été poursuivis par les CDAS. Dès 1978, non sans lien avec la chronologie relevée plus haut, le Comité national d'art sacré, créé en 1966 sous l'égide de la Conférence des évêques de France, lançait une publication — *Espace, Église, Architecture*, un temps interrompue puis devenue en 1984 les *Chroniques d'art sacré*⁸ — afin de poursuivre les débats initiés par la revue *L'Art sacré*.

Dans un mouvement parallèle, la construction des édifices culturels longtemps marquée par le souci de l'enfouissement retrouvait une forme de visibilité que traduit notamment une réaffirmation du clocher. En 1989, un colloque intitulé « L'architecture religieuse et le retour du monumental » accompagne l'édification de la cathédrale d'Évry. D'une certaine manière, ce retour de visibilité ouvre la voie à un intérêt accru pour la place de l'art et de ce qui est donné à voir au sein du sanctuaire.

Or, cet intérêt renouvelé pour les questions esthétiques s'inscrit également dans la continuité de l'esprit du Concile Vatican II, comme en témoignent les nombreuses occurrences de la référence aux arts ou à la notion de beau dans la Constitution sur la liturgie.

L'Église « amie des arts » souhaite « requérir leur noble ministère » afin que les « objets servant au culte soient vraiment dignes, harmonieux, beaux » (SC 122). En outre, l'Église affirme ne revendiquer « aucun style en propre » et reconnaît au contraire aux genres de toutes les époques la possibilité de participer à « l'admirable concert de gloire que les plus grands hommes

8. Interrompues en 2007, mais ces questions sont reprises par le site Internet Narthex inauguré en juin 2009 par la Conférence des évêques de France.

ont chanté en l'honneur de la foi catholique au cours des siècles passés » (SC 123). Ceci entendait mettre fin aux multiples tentatives de définition d'un art chrétien spécifique afin d'ouvrir à l'acculturation des formes artistiques rencontrées dans les missions, mais aussi de répondre aux débats des décennies précédentes autour de l'expressionnisme et de l'abstraction, débats qui interrogeaient la possibilité pour une religion de l'incarnation d'épouser ces formes de la modernité.

Or, l'art d'église contemporain, des années 1960 jusqu'à nos jours, est dominé par l'abstraction. Passées les premières hésitations et les expériences des années 1950, avec Manessier aux Bréseux (1948) ou Bazaine à Assy et Audincourt, les réalisations produites dans cette veine et expliquées aux fidèles (Mercier 1964; Caussé 1994; Lion 2005) ont rencontré un accueil plutôt favorable; et les commandes actuelles qui donnent encore une large part aux œuvres abstraites proviennent tout autant d'une origine étatique que d'une commande ecclésiale. Diverses raisons, sans doute d'inégale valeur, y contribuent. Au cœur de cette rencontre résonnent des échos entre la quête artistique, pour une part spirituelle, des maîtres de l'abstraction, rappelée avec force par une historiographie récente (Tuchman 1987; Besançon 1994; Alizart 2008) et le souci de simplicité et de retour à l'essentiel qui anime l'Église contemporaine. L'effacement de la page blanche et le « rien des mystiques », cités plus haut, ne sont pas sans lien avec l'aventure esthétique de la modernité. En effet, si le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch n'est pas un pur jeu formel, mais l'établissement d'un nouveau rapport au visible, l'appel à découvrir l'essence des rapports, en deçà de l'apparence extérieure des formes — comme y invitera, d'une autre manière, Mondrian —, les affinités avec une expression religieuse qui pose que l'essentiel est invisible aux yeux, et qu'on « ne voit bien qu'avec le cœur », peuvent être fortes. L'accueil réservé à l'abstraction permet aussi de surmonter une double méfiance à l'égard de l'art religieux figuratif: d'une part, la crainte des « erreurs » et des déviations d'artistes contemporains à l'égard de représentations canoniques de la révélation christique — et en ce sens l'abstrait serait une parade, garantissant contre les distorsions auxquelles pourrait conduire la recherche de formes nouvelles pour dire la foi —, d'autre part, la peur d'une confusion entre figuration et réification du divin (un enjeu central dans toutes les poussées historiques de l'iconoclasme), l'art figuratif ayant pu rencontrer les excès de dévotion ou d'ostentation dans les manifestations culturelles.

Le sentiment de transcendance paraîtrait alors plus justement approché par un mode d'aniconisme supposé à la fois plus fidèle à l'esprit biblique

et garant d'une meilleure inscription dans la modernité. Aussi l'Église post-conciliaire se reconnaît-elle finalement volontiers, dans l'intériorité et la réserve qu'elle croit deviner au cœur d'une forme abstraite, quitte à se contenter parfois d'un simple effet décoratif lorsque l'abstraction lyrique devient presque une formule réduite au charme d'un jeu de couleurs chatoyantes, de telles critiques ont pu être exprimées devant certaines options séduisantes quoiqu'un peu répétitives à Saint-Dié par exemple (Rinuy 2002).

De façon significative, les débats suscités par les commandes récentes n'ont pas mis en cause le choix de l'abstraction. S'il n'est guère possible d'évoquer ici le suivi de ces réalisations, sinon superficiellement, les quelques réactions négatives méritent d'être rappelées car elles sont paradoxalement l'occasion d'un renouveau de la réflexion sur l'insertion d'une œuvre d'art au sein de l'édifice cultuel. Or, si les critiques ont été parfois violentes, tant pour des œuvres abstraites que figuratives, les rares cas de refus catégorique touchent à l'iconographie. Ainsi, à Nevers⁹, ce ne sont pas les interventions de François Rouan ou de Claude Viallat qui ont suscité les réactions plus vives. Certes, certains ont déploré que ce dernier ait conservé son motif personnel sans chercher à s'adapter à l'édifice mais, avec le temps, ils ont pu être sensibles à la modulation colorée de l'espace qui en découlait et à l'effet de « mur de pierres précieuses » qu'offre cette évocation de la Jérusalem céleste. L'opposition la plus critique fut celle de l'évêque de Nevers au projet de Markus Lüpertz (1993) qui proposait, pour la baie consacrée à la Genèse, sur un simple verre blanc, le tracé noir d'une silhouette d'homme avec une tache orange pour la tête, dans un graphisme haché et brutal (Charbonneaux et Hillaire 2000, 141-143). Alors que l'artiste s'opposait à toute modification, le projet fut refusé pour des raisons certes esthétiques, puisqu'il manquait de cohérence avec l'ensemble du décor, mais aussi et surtout théologiques, l'évêque le jugeant incompatible, par sa vision tourmentée, avec le sens de l'espérance chrétienne. Déjà, en 1977, le dépôt des premiers essais de Raoul Ubac avait été évité de peu tant les fidèles et le clergé s'étaient indignés de l'austérité quasi monochrome de ses verrières abstraites, réaction que l'on pourrait rapprocher, quelques décennies plus tard, de l'incompréhension suscitée par le choix de Soulages pour l'église abbatiale de Conques. Qualifié de cistercien, pour un lieu de culte et de pèlerinage d'un esprit tout différent, ce parti pris dépouillé

9. Voir le site proposé par l'association Regards sur la cathédrale de Nevers : <membres.lycos.fr/cathedralenevers>

a fait débat, même si les regards furent ensuite sensibles aux effets de la lumière sur des vitraux dont le grain très particulier offre de subtiles variations colorées au fil des heures (Heck 1994). C'est la difficulté ou l'austérité de l'art contemporain, jugé parfois élitiste, qui est mise en question.

À ces exemples où l'État est acteur de la commande, ajoutons un cas plus modeste, celui des vitraux de l'église de Varennes-Jarcy réalisés par Carole Benzaken¹⁰, jeune artiste (née en 1964) ayant reçu le prix Marcel Duchamp (2004, Musée national d'art moderne). Sélectionné par une commission composée de la CDAS et des instances communales, son projet fait l'unanimité. Pourtant l'artiste à laquelle il était demandé de rappeler le sujet d'un vitrail du XVI^e siècle sur le thème de l'arbre de Jessé, désormais déposé au musée de Cluny, mais qui avait fait la gloire de cette petite église rurale, choisit une variation du motif qu'elle travaillait alors, les tulipes. La réalisation n'est pas aussi éloignée qu'il pourrait paraître de la commande : parmi la profusion florale, la fleur coupée qui surgit derrière l'autel évoque à la fois la tige (de l'arbre de Jessé) et le calice du sacrifice, témoignant d'une réelle perspective spirituelle (Langrené 2004). Toutefois, la généalogie de Jessé vise à inscrire le thème dans une histoire, scandée par une succession de générations, et pas seulement à en faire un hymne à la vitalité du monde ; aussi tel professeur de l'Institut catholique peut-il regretter (Bousquet 2005, 19) la disparition du motif principal alors que d'autres en retiennent surtout l'explosion de lumière, les teintes dominantes accordées subtilement selon les parties de l'église et l'abondance de couleurs qui chantent la gloire du créateur.

Certains objecteront que la relative rareté de ces réactions vient de ce qu'il est difficile pour les destinataires de s'exprimer sur les modalités d'une commande qui fait fi de leurs attentes (Sourgins 2006), alors que les autorités ecclésiales, hormis quelques refus, semblent avoir montré elles-mêmes peu de préférences. Toutefois, qu'il y ait là une rencontre dans l'ensemble positive n'est pas surprenant. Les commissions d'art sacré ne peuvent guère s'offusquer de l'agnosticisme souvent affirmé des grands artistes du temps puisque, en les invitant, l'État renoue avec l'appel lancé par le père Couturier ; elles peuvent toutefois espérer que les artistes tiennent compte du contexte architectural, rituel et spirituel dans lequel leurs œuvres vont s'insérer. Or, il faut rappeler que l'assertion « amie des arts » s'accompagnait, dans la Constitution sur la liturgie, de limites dont l'Église entendait rester

10. Maître verrier Gilles Rousvoal, ateliers Duchemin, <www.paris-art.com/.../Carole-Benzaken-647.html>.

juge (SC 122), l'art de notre époque ayant « toute liberté de s'exercer pourvu qu'il serve les édifices et les rites sacrés avec le respect et l'honneur qui leur sont dus » (SC 123). Si la foi n'est pas un préalable requis, la notion de service, dans laquelle on pourra lire au moins l'idée d'une attention à la destination des œuvres, est complétée par un développement (SC 126, 129) sur la formation éventuelle des artistes et l'accompagnement par des prêtres capables, afin de « les imprégner de l'esprit de l'art sacré et de la liturgie ». Loin d'une indifférence aux arts, l'Église espère des artistes qui ne soient pas indifférents à l'insertion de leurs œuvres dans l'édifice.

2.3 *Dialogue avec les artistes et commandes ecclésiales*

Dans ce contexte, depuis la fin des années 1980, la reprise du dialogue avec les artistes est poursuivie par les responsables ecclésiaux et les commandes ne se limitent pas au vitrail mais touchent l'ensemble des arts liturgiques ou encore la sculpture avec des interventions aussi diverses que celles de Georges Jeanclos, pour l'achèvement de la cathédrale Notre-Dame de la Treille à Lille, dont les figures semblent surgir de la matière encore à l'état d'ébauche, ou, dans le même diocèse, la proposition d'esprit plus conceptuel de Sir Anthony Caro, maître de la sculpture abstraite, pour l'église paroissiale de Bourbourg¹¹ (près de Dunkerque). Inaugurée en octobre 2008, cette commande de la Délégation aux arts plastiques supposait de repenser totalement l'ancien chœur de l'église en partie détruit en 1940 et isolé de la nef par une paroi de verre. L'artiste y a travaillé sept ans dans un dialogue réel avec la commission d'art sacré, puisqu'il a reçu également la commande d'un mobilier liturgique. Il a eu soin d'intégrer son travail à la dimension culturelle du lieu, tout en jouant très librement, pour les sculptures du chœur, sur les matières et les formes avec le thème de l'eau et de la création du monde pour une œuvre qui s'adresse à tout visiteur, croyant ou incroyant. L'initiative de la commande publique a été ici relayée et accompagnée par le diocèse.

La question de l'art liturgique témoigne de façon sensible du retournement opéré par rapport à l'esprit de pauvreté des années 1960-1970, non qu'il s'agisse de faire le choix du luxe pour lui-même, mais parce qu'une nouvelle génération de clercs remet en valeur la dimension scénique de la liturgie et l'importance de la beauté ou de la noblesse des matériaux dans l'harmonie générale de l'action rituelle. La qualité des productions visuelles peut alors

11. Photo de l'église disponible sur <www.anthonycaro.org>.

être considérée comme partie prenante de l'action de grâce et du parfait accomplissement de « l'être ensemble » que réalise l'*ecclesia*. Un intérêt nouveau pour l'orfèvrerie et la paramentique suscite la création d'œuvres exceptionnelles, telles les pièces réalisées par Goudji pour différentes cathédrales ou encore certaines chasubles au décor contemporain, telle la célèbre chasuble que Castelbajac a conçue pour le pape lors des JMJ de 1997. À des échelles diverses, selon les moyens disponibles ou les diocèses commanditaires, une forme de somptuosité reprend sa place dans la célébration, en écho à la recommandation du *Presbyterorum Ordinis*: « la maison où est célébrée l'eucharistie doit être belle et adaptée à la prière et aux célébrations liturgiques » (PO 5). Or, cette beauté ne peut se satisfaire des installations provisoires, des autels simples tréteaux, ou de matériaux très ordinaires que l'urgence de la réforme liturgique avait installés, réservant pour des temps meilleurs une réflexion esthétique plus approfondie. Les années passant et la cérémonie sur le modèle conciliaire ayant pris ses marques, il devenait opportun de commander, au moins pour les cathédrales, mais également pour de plus simples églises, un autel à la croisée du transept, digne de l'action liturgique (Debuyst 1991). Là encore des commandes multiples ont pu voir le jour auprès d'artistes attachés à la pureté des formes et à la symbolique du matériau (marbre, métaux précieux, comme ces plis d'argent modulant la lumière d'un volume cubique ramassé sur lui-même, tel qu'on le trouve dans l'autel de la cathédrale de Chartres réalisé par Goudji¹²); mais les artistes retournent également à la figuration et à divers aspects de l'iconographie chrétienne primitive. Les pieds et les nœuds de certains calices et ciboires, en effet, mais surtout les faces des autels s'ornent à nouveau de motifs divers parmi lesquels reviennent parfois des épisodes narratifs comme la Cène, mais plus souvent encore des motifs de vignes, des sarments, des croix de Constantin ou des poissons renouant avec les symboles de l'Église des apôtres (les autels de Philippe Kaepelin en offre de nombreux exemples). Ainsi, à la cathédrale d'Évry¹³ où l'on relève la quasi-absence d'iconographie dans le décor intérieur et extérieur du bâtiment, la question d'un vitrail figuratif ayant fait débat¹⁴, le tabernacle, œuvre de

12. Sur <<http://www.goudji.com>>, voir la rubrique Art sacré, Cathédrale de Chartres.

13. Voir <<http://cathedrale-evry.cef.fr>> et Mollard (1996).

14. Derrière l'autel, une verrière créée par M. Botta représente un arbre de vie stylisé. Des vitraux abstraits du dominicain Kim En Joong évoquent les douze apôtres, plus tard un cycle figuratif de tapisseries conçues par une bénédictine de l'abbaye de Limon retraçant la légende de saint Corbinien, second patron de la cathédrale, a été posé.

l'artiste Louis Cane, ancien membre du groupe Support Surface, est orné de plusieurs éléments symboliques : poisson (ICHTHUS), pain, épis, vigne, rameau d'olivier et colombe.

Ce goût pour une iconographie simplifiée, épurée et ancrée dans l'évocation des premières communautés chrétiennes, se retrouve dans l'un des exemples les plus significatifs de collaboration entre un artiste en vue recevant une commande étatique et les attentes du clergé. Invité en 1992 par Jack Lang à créer l'ensemble des baies de la cathédrale de Blois, l'artiste hollandais Jan Dibbets va y consacrer plusieurs années, méditant à la fois sur le volume et le rapport à la lumière au sein de l'espace et sur les significations liturgiques des usages du lieu (Macel 1996 ; Metz 2000 ; Lagier 2005). Alors fort détaché des pratiques religieuses, il fait l'effort de s'imprégner de la pensée théologique par de longues discussions avec le curé. Sa proposition s'inscrit dans son univers conceptuel et sa réflexion sur la lumière, qu'il fait entrer le plus largement possible, sensible notamment au souvenir des visions d'églises claires et dépouillées de Saenredam et de la peinture hollandaise de tradition calviniste du XVII^e siècle. Aussi les baies sont-elles, pour l'essentiel, composées de losanges de verre transparent¹⁵, soufflé dans la masse, qui laissent percevoir les formes de la ville alentour. Toutefois, une iconographie minimaliste s'y inscrit par des symboles de forme géométrique, suivant la trame de carrés posés sur la pointe qui unifie les baies, ainsi que des lettres formant des versets en latin. Ceux-ci suivent le temps liturgique et la dogmatique chrétienne, depuis l'annonce du verbe dans l'Évangile de Jean jusqu'à l'Apocalypse, avec des motifs de vigne, chrisme, serpent, trônes, agneaux. Écrits selon différentes diagonales, avec un jeu d'ombrage et de couleurs qui leur confèrent des reliefs distincts et une forte présence, ces versets suivent des séquences liturgiques de la proclamation du *Credo*, jusqu'à l'élévation, mais demeurent peu lisibles sinon pour les mots les plus évidents (*Credo*, *Gloria*, *Resurrectio*, etc.). On peut supposer que le public ordinaire se montre davantage sensible à l'affirmation d'une iconicité de l'écriture qui retrouve ici toute sa force. Si le rappel des éléments principaux du dogme chrétien renoue en effet avec une tradition du vitrail liée à une forme de catéchèse visuelle, et si certains mots et symboles peuvent faire écho à tel moment de la liturgie et éveiller le visiteur à la fonction première du lieu, c'est bien davantage une réflexion sur le signe en tant

15. Voir cathédrale Saint-Louis, Blois, <www.ac-orleans-tours.fr/culture/blois/5.Blois_aujourd'hui.htm>.

que tel et sur la construction d'un espace signifiant, tant par les jeux de lumière et de volume que par les symboles, qui animent l'ensemble de la cathédrale.

3. Quelles fonctions pour l'image ? Donner à voir, charmer, transmettre...

Cet exemple interroge de manière emblématique la question de l'image, au sens figuratif notamment, et celle de la transmission du message qui se pose dans le recours aux arts visuels. L'art contemporain, marqué par l'autonomie du créateur et l'émancipation à l'égard de la figure ou de la *mimésis*, semble mal s'accorder à l'ancienne tripartition des fonctions de l'image posée par les auteurs médiévaux, notamment Bonaventure et Thomas d'Aquin, qui soulignait ses qualités didactiques, mnémoniques et émotionnelles. La notion de programme iconographique a pu paraître désuète. Retrouver ce souci chez Jan Dibbets peut surprendre, or par ce choix conceptuel, l'œuvre se réapproprie un lien avec le parcours liturgique, lien qui n'est pas — et n'a, de fait, jamais été une plate illustration inféodée au texte — mais fait surgir la valeur iconique du signe écrit retrouvant toute sa prégnance visuelle. Rappelons que les médiévistes ont souligné toute l'ambiguïté de l'affirmation du caractère didactique des images — souvent haut placées, difficilement visibles et d'une complexité iconographique permettant plusieurs niveaux de lecture et non un seul usage pour les simples — pour mettre en valeur leur puissance émotive et leur part à la beauté de l'action liturgique (Baschet 2008). Sans doute faut-il garder ceci à l'esprit y compris dans les cas, réapparus ces dernières années, de programmes iconographiques à caractère figuratif. Ainsi le peintre Gérard Garouste, qui connaît une grande notoriété — notamment pour ses sujets bibliques, transfigurés par un traitement original et une iconographie non conforme allant plus récemment jusqu'à la provocation —, a su s'inscrire dans une commande précise. Il a pu laisser éclater son univers de formes et de couleurs à Notre-Dame de Talant (1998), mais en suivant un programme conçu par l'abbé Ladey, à Dijon, dans l'esprit d'une typologie mariale fort savante qui unit tradition ecclésiale et modernité des formes¹⁶. Réclamés par les fidèles, les vitraux de Martial Raysse pour l'église Notre-Dame de l'Arche d'alliance¹⁷ (1999, Paris XV^e), projet suivi de près par M^{gr} Lustiger, disent

16. Maître verrier, atelier Parot : <www.atelier-parot.fr/creation.html>.

17. Voir <www.ndarche.org/eglise2.php>.

également en formes contemporaines et en larges aplats de couleurs cernées par un fort trait contour noir, la rencontre de Marie et Élisabeth ou encore la danse devant l'Arche d'alliance qui font écho au vocable de l'église. Stéphane Belzère, à la cathédrale de Rozès (2005), ouvre à nouvelle figuration nourrie également par l'abstraction, tandis que Georg Ettl à la collégiale de Romans sur Isère (1999) fait l'expérience d'un langage à la fois totalement figuratif et déroutant par son refus des formes canoniques (Lagier 2005).

3.1 *Un usage régulé et modéré: Christ, croix, crucifix*

Cependant, ces nouvelles formes figuratives, qui cohabitent dans l'éclectisme des commandes ecclésiales avec la permanence de démarches abstraites — citons, parmi bien d'autres, Aurélie Nemours au prieuré de Salagon (1998), Sarkis à l'abbaye de Silvacane (2001) —, demeurent le plus souvent l'apanage du vitrail. Or, celui-ci relève d'une catégorie d'images particulière, dématérialisées par la lumière et s'effaçant à la tombée du jour. La métaphore spirituelle suggérée par cette apparition mouvante et insaisissable a été maintes fois filée depuis les auteurs médiévaux. Le vitrail ne semble guère susceptible de donner prise aux vénération excessives dont les méfaits sont évoqués de façon récurrente dans les débats sur l'Église et les arts visuels, depuis Nicée II ou Trente, et ressurgissent encore dans les réticences de Vatican II envers la multiplication des images de saints ou de dévotions particulières. Qu'en est-il alors des images mobiles placées dans l'espace ecclésial (retables, tableaux, statues, chemins de croix...), premières touchées par le souci d'éviter toute dispersion excessive et de centrer le regard vers l'autel? Si les artistes sont à nouveau invités à participer au décor des lieux de culte, si différents aspects du mobilier liturgique reçoivent une iconographie symbolique ou figurative, le recours aux tableaux et aux statues semble devoir se faire, dans l'application de l'esprit du Concile, avec modération. Cette tendance en vient presque à toucher la forme canonique de la statuaire d'église qu'est le crucifix. Nombreuses sont les églises de construction récente, avec un espace intérieur moderne et dépouillé, qui privilégient derrière l'autel, en lieu et place d'un retable, ou à proximité, une grande croix soit en bois très simple, soit en matériaux précieux dotés d'une forte capacité à focaliser la lumière et à la faire rayonner. Deux exemples peuvent être cités en contraste: la Croix glorieuse (1994-1997) recouverte de feuille d'or conçue par Marc Couturier (1999, 31-32) pour Notre-Dame de Paris, épurée, mais imposante par ses

dimensions, accompagne la Pietà de Coustou (XVIII^e) en ouvrant à la lumière la zone sombre du chœur. Tout au contraire, Pierre Buraglio¹⁸ à la Chapelle Saint-Symphorien (Saint-Germain-des-Prés, 1991) préfère le murmure et fait surgir, en creux dans l'épaisseur du mur, une croix très mince qui s'affirme dans la discrétion; à la fois inscrite au cœur de l'édifice et insaisissable, elle pourrait entrer en résonance avec la théologie du Dieu caché. Croix de gloire qui disent l'espérance de la foi plus forte que la mort, elles semblent préférées bien souvent aux anciens crucifix, jugés parfois doloristes par les fidèles sensibles à l'esprit communautaire de la liturgie nouvelle et moins soucieux de mettre l'accent sur le seul temps sacrificiel. À l'inverse, des Christ souffrants ou crucifiés mais détachés du support de la croix ne sont pas rares, et offerts à la méditation dans des espaces latéraux.

Or, les dispositions du Missel romain précisent qu'une « croix bien visible pour l'assemblée, et portant l'image du Christ crucifié » (PGMR n° 308) doit être placée à proximité de l'autel. Cette croix d'autel est parfois discrète par rapport aux grandes croix nues; dans d'autres cas, la croix avec le crucifié est accompagnée d'une autre croix disposée plus loin dans l'église avec un Christ en gloire (par exemple le Christ de la Résurrection, sculpté par Garouste à la cathédrale d'Évry). La dissociation des formes du Christ et de la croix peut retrouver des usages anciens, mais elle accompagne aussi le goût de la modernité pour un renouvellement des signes et le souci de casser les habitudes visuelles qui ne permettent plus de percevoir, tout à la fois, le scandale et le miracle de la croix. La volonté de réveiller le regard et le cœur du croyant va parfois jusqu'à modifier le signe le plus essentiel. Ainsi pour l'église Notre-Dame d'Espérance¹⁹ (Paris XI^e), la croix, poutre de chêne du XVIII^e siècle, sculptée par Nicolas Alquin (2001), placée derrière l'autel, est en partie virtuelle et composée d'un seul élément vertical fixe. Aux deux tiers, un carré doré appelle le regard vers deux autres carrés d'or situés sur les murs opposés, de part et d'autre d'une ligne horizontale imaginaire que le fidèle est invité à restituer mentalement par un parcours du regard. S'agit-il ainsi de suivre le Christ par une réminiscence de la seule poutre qu'il a dû porter, puisque le montant, on le sait, restait fixe sur le lieu supplice? Cette traverse horizontale symbolise ici la résurrection, toutefois cet exercice mental suppose une certaine virtuosité spirituelle de la part des participants parfois perturbés devant cette croix inachevée à compléter par la prière.

18. Voir le lien <<http://www.pierreburaglio.com>>.

19. Voir le lien <<http://notredameesperance.free.fr/paroisse.html>>.

3.2 *L'image, canal de la prière*

Certes la question du crucifix demeure un cas à part dans l'univers des « images » du sanctuaire. Si l'on se souvient que son développement spécifique, vers le XI^e siècle, a accompagné, en Occident, les mouvements de dévotion envers les images, il n'est pas indifférent de situer sa place dans un espace où la vénération doit éviter les proliférations excessives. Une Vierge à l'Enfant y trouve quasi systématiquement une place, une statue du saint local également, encore que parfois le retour en soit récent. En France, il est certain que les aménagements actuels n'encourent pas le risque de l'excès et les prescriptions du Missel romain sont le plus souvent entendues dans un sens strict. Or, si au cours de la messe, le principe d'une unité d'action peut prévaloir et mobiliser une concentration des regards, qu'en est-il lors de la fréquentation ponctuelle de l'église pour des temps de recueillement et de prières individuelles ? L'autel et le tabernacle doivent-ils là servir de point focal ou peut-il y avoir d'autres supports offerts à la méditation ? Ce débat met en jeu la signification accordée aux images. Si *Sacrosanctum concilium* les mentionne comme un risque de distraction, tout au contraire, dans la liturgie tridentine, alors que la vue sur l'élévation de l'hostie conservait pourtant toute sa valeur, c'est pour éviter que l'esprit ne vagabonde lors d'une cérémonie dont les participants n'entendaient (et ne comprenaient) pas toujours les paroles en latin des officiants tournés vers l'autel, que les saintes images devaient canaliser les âmes vers des pensées élevées, selon les recommandations chères aux réformateurs tridentins.

Toutefois, le principe de la vénération, tel qu'il fut posé à Nicée II, et rappelé par le décret de Trente, encore cité par Vatican II dans les mêmes termes, dépassait la simple captation de l'attention pour poser le principe de la translation vers le prototype, la prière traversant l'image pour rejoindre l'objet de la vénération.

Sans aller jusqu'au statut particulier de l'icône, l'image dans les recueils de méditation, tels que ceux qui furent abondamment diffusés par les jésuites au XVII^e et repris dans l'imagerie pieuse presque jusqu'à l'orée du XX^e siècle, joue tout à la fois un rôle de catalyseur et de canal qui permet l'articulation de la prière individuelle à l'univers de croyance qui lui donne sens. Or ce type de représentation, images des saints locaux, ou de dévotions (cœurs du Christ et de la Vierge, Sainte Famille, etc.), est précisément celui que le décor postconciliaire a souhaité réguler. Le discrédit du type saint-sulpicien a pu favoriser une sorte de retour à l'esthétique de l'icône. Celle-ci, redécouverte à la fin du XIX^e par les voyages d'artistes en Russie

(Ozoline 1999; Bœspflug 1999), a suscité l'intérêt de l'art contemporain pour le degré d'abstraction de ces formes hiératiques, et fut mieux connue grâce à la présence de Russes orthodoxes en France depuis les années 1920. Le contexte de l'œcuménisme renforcé après Vatican II, les expériences de Taizé et du renouveau charismatique contribuent à ce que l'icône se trouve aujourd'hui plus appréciée que les œuvres du XIX^e, voire que celles de l'École française classique (XVII^e-XVIII^e), dans l'esthétique actuelle. Le succès des reproductions de la Trinité de Roublev, icône réinventée en quelque sorte en 1903-1904 lorsqu'elle fut débarrassée de la robe d'argent qui la recouvrait depuis plusieurs siècles, est emblématique à cet égard; elle est aujourd'hui reproduite dans maints oratoires catholiques, à côté par exemple de la Vierge de Vladimir, dans une pratique qui n'est pas sans manifester à la fois une forme de méfiance envers la production artistique contemporaine et un dédain pour le patrimoine catholique des siècles antérieurs. Ce double rejet n'est pas nécessairement conscient tant il paraît avéré que l'icône est parfaitement adaptée à la prière. Le pape Jean-Paul II, lors des commémorations du Concile de Nicée II (787), s'est fait l'écho de ce mouvement dans la Lettre apostolique *Duodecimum saeculum* en 1987 :

Depuis quelques décennies, l'on observe un regain d'intérêt pour la théologie et la spiritualité des icônes orientales, signe d'un besoin croissant du langage spirituel de l'art authentiquement chrétien. [...] Notre tradition la plus authentique que nous partageons pleinement avec nos frères orthodoxes nous enseigne que le langage de la beauté mis au service de la foi est capable d'atteindre le cœur des hommes et de leur faire connaître de l'intérieur Celui que nous osons représenter en images, Jésus-Christ (Menozzi 1991, 288).

Ces photographies d'icônes collées sur divers supports, ou ces créations contemporaines réinterprétant très librement les traditions, placées non en iconostase, mais isolées dans telle chapelle ou tel oratoire, indépendamment du temps liturgique, sont en contradiction avec la pratique orthodoxe. Toutefois, ces modestes images reproduites en masse jouent un rôle de pivot entre le regard extérieur et la méditation intérieure et servent, à défaut souvent d'autres points de focalisation, de canal à la prière individuelle. Un usage intéressant en est fait lors de la « Messe qui prend son temps », expériences organisées dans certaines paroisses, à destination notamment des jeunes. Ces messes proposent un temps de réflexion sur l'Écriture plus approfondi que dans les cérémonies ordinaires et suivi d'une méditation libre, propice à une prière individuelle qui peut se faire au choix dans la chapelle du Saint-Sacrement ou devant une « icône posée au pied de

l'autel²⁰ ». S'agit-il véritablement de poser une forme d'équivalence entre l'hostie, seule « image » véritable du Christ dans une théologie de la présence réelle qui s'est affirmée depuis le XII^e siècle, et dont Jean-Paul II a encore rappelé l'importance, et l'icône, qui, selon la conception orthodoxe, est l'hypostase du logos incarné et non une simple image de dévotion ? Ce serait sans doute « surinterpréter » un souhait plus pragmatique : permettre, lors de ces messes approfondies, un usage de l'espace liturgique plus libre et plus diversifié. Quel rôle joue alors l'icône ? Tout comme le tabernacle, elle arrête le regard et le mobilise. Certes ce qu'elle lui donne à voir est spécifique et riche, en principe, d'un contenu de foi relatif au mystère de Dieu. Mais l'image quelle qu'elle soit suscite aussi tout d'abord et par sa seule présence une réponse corporelle du spectateur, posture physique avant d'être réflexion, temps du regard qui peut favoriser une rencontre et un dialogue intérieur. L'image offre un relais au cheminement de la méditation et l'invite à se poser dans un face-à-face avec l'expérience du divin. En cela, elle facilite et catalyse le moment de recueillement et de silence, surtout pour ceux qui ne sont pas entraînés à la méditation, comme le remarquaient déjà les concepteurs des éditions illustrées des *Exercices spirituels* ignatiens. L'ascèse spirituelle permettant d'atteindre cette rencontre dans une effusion mystique qui se passerait de toute médiation terrestre n'est pas au goût de tous. Si ces pauvres « icônes » ne relèvent pas de la création artistique au sens que lui donne l'art contemporain, leur présence, d'une certaine manière à titre de substitut, interroge la place conférée au visuel dans l'espace ecclésial.

3.3 *Savoir vivre avec les images, inscrire le spectateur dans la succession des regards accumulés au fil des siècles*

Une commande publique récente (DRAC Rhône-Alpes, 1999-2004 pour l'achèvement intérieur, 2007 pour l'ensemble) pour une modeste église rurale témoigne de l'ambiguïté du rapport actuel aux images chez certains artistes. Réservés, mais davantage sensibilisés aux notions de patrimoine et de diversité historique des modes d'expression de la foi, ils hésitent à détruire les formes anciennes comme ce fut parfois le cas dans les années 1950 ou 1960. L'artiste plasticien Claude Rutault a ainsi recréé toute l'architecture intérieure de l'église de Saint-Prim dans l'Isère (Lagier 2005 ;

20. C'est la proposition faite par les jésuites à l'église Saint-Ignace à Paris, sur la « messe qui prend son temps », voir *Célébrer*, 335, avril 2005.

Rutault 2008). Sa proposition vise à unifier l'espace entre un chœur roman et une nef néogothique du XIX^e siècle et à l'animer par l'emploi de stores de couleurs vives devant les vitraux blancs. Rutault a dissimulé en les coffrant les autels latéraux ou les colonnettes qui rompaient l'équilibre de sa nouvelle conception. De la même manière, il a recouvert le chemin de croix, constitué de tableaux sans grande valeur et très abîmés, d'une toile de la couleur du mur, accompagnée de photos des différentes stations en légendes selon le principe de sa « définition-méthode²¹ » (Rutault 2000). Quant aux statues de dévotion à Jeanne d'Arc, à Thérèse de Lisieux ou à la Vierge, elles ont été placées dans le bas-côté droit à l'entrée de l'église, recouvertes d'une draperie blanche et posées sur des étagères à la manière « d'un retable baroque ». Si l'artiste estime avoir ainsi respecté le souhait des fidèles qui voulaient les conserver, il est permis de douter de la pertinence de la réponse, tant ces draperies présentent un étrange aspect fantomatique. Plus intéressante est l'approche de l'image : le choix de Rutault revient à substituer à la statuaire saint-sulpicienne des photographies d'œuvres importantes du patrimoine artistique accrochées sur les colonnes à la place des statues des saints. Ainsi, différentes reproductions associent une Vierge à l'Enfant du Caravage avec une vue des pèlerins en prière à Lourdes devant la statue de Fabisch (et non la statue seule), ou par exemple pour le thème de Jeanne d'Arc, des images extraites du film de Dreyer et la photo d'Ingrid Bergman. Ces montages visuels viennent donc remplacer, dans une mosaïque patrimoniale, un rapport trop figé à une seule représentation du saint. D'autant que ces « statues de série ne sont pas des œuvres d'art » estime Rutault, qui conserve en revanche une Sainte Famille et un saint Prim, en bois doré du XVIII^e siècle.

Face à la saturation d'images qu'offrait l'ancien décor, l'artiste propose un déplacement du regard qui évite ce qui lui semblerait un risque de dévotion « idolâtrique » à telle ou telle statue. L'intervention n'est pas sans violence par rapport au sens des pratiques et à l'aménagement d'origine (Sourgins 2006), elle répond toutefois de façon significative à un mouvement de réflexion amorcée depuis les années 1960. Reprenons les propos — certes éloignés de l'art contemporain, mais emblématiques de ce débat — d'un partisan du renouveau catéchétique, le sulpicien Joseph Colomb. Sans être hostile aux images, il notait que celles-ci risquaient « d'enclorre la foi de l'enfant dans la représentation » (Colomb 1968, 415); aussi recommandait-il

21. « Une toile tendue sur un châssis, peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée ».

précisément de multiplier les visions d'un même événement ou d'un même personnage, dont chacune n'évoquait qu'un aspect du mystère. Cette valorisation de l'éclectisme n'est pas anodine, car elle refuse le principe d'un idéal de l'art catholique qui ne se reconnaîtrait que dans une seule forme et ouvre à la reconnaissance de la diversité d'expression de l'art chrétien posée dans la Constitution sur la liturgie. Cette nouvelle prise en compte du patrimoine religieux rejoint une des attentes du public, si l'on en juge par le développement de la pastorale du tourisme et l'effort qui commence à être fait pour ne pas opposer les œuvres anciennes à la nouvelle disposition liturgique, mais plutôt pour concilier la diversité des témoignages de chaque époque dont la sédimentation marque l'histoire du lieu et porte la trace des générations de fidèles qui s'y sont succédé.

Pistes de conclusion

Ce rapide panorama ne peut mener qu'à des pistes de réflexion à poursuivre selon différentes directions. La reprise dans les années 1980, pour le cas français, d'une politique de commande est certes liée au contexte particulier d'intervention de l'État, mais s'est trouvée en accord avec une Église qui, dans la foulée du pontificat de Jean-Paul II, admettait, après le temps de l'enfouissement et du levain dans la pâte, un retour de visibilité qui ouvrait la voie à une nouvelle place du visible dans le lieu de culte. Ceci interroge la capacité des édifices culturels à accueillir des œuvres contemporaines, comme ils ont intégré à chaque époque les productions de leur temps, mais soulève aussi la question des processus de commande et du dialogue entre artistes, commanditaires et fidèles qui vivent la liturgie en ces lieux. La place des Commissions diocésaines d'art sacré qui s'inscrivent dans un compromis avec des interlocuteurs pluriels apparaît essentielle. Faut-il voir également dans ce processus un jeu d'échange où les édifices religieux mettent en valeur leur accueil de la modernité, tandis que les artistes trouvent là des chantiers à la mesure des grands maîtres du passé et des lieux d'expression qui échappent en partie aux logiques des galeries et du marché de l'art ? S'il y a là un transfert de légitimation, il est frappant de constater l'intérêt des artistes sollicités pour de telles commandes. Or, c'est souvent de leur implication propre que surgissent les conditions propices ou défavorables à l'inscription d'œuvres issues, le cas échéant, d'une perspective étrangère au christianisme au cœur des édifices du culte. Toutefois, parallèlement, l'art contemporain est loin d'avoir abandonné toutes interrogations métaphysiques (Cottin 2007) et celles-ci peuvent

entrer en relation avec la spiritualité religieuse de manière diverse, allant même jusqu'au réemploi de motifs directement issus du christianisme, traités de façon autonome. Ces tendances s'inscrivent dans un mouvement complexe qui ne se résume, comme le montre par exemple l'exposition *Traces du sacré* (Alizart 2008), ni à un « retour du religieux », ni à la simple provocation, et peut gagner d'autres sphères d'images de grande diffusion (publicité, cinéma, etc. ; voir Saint-Martin 2006). Au-delà du risque de suivisme ou de la tentation de la censure, cette situation peut confronter les croyants à l'impression de voir s'échapper un univers de signes familiers qui ressurgit en dehors des espaces du culte.

Si les arts visuels font l'objet d'une revalorisation dans le décor des églises depuis les années 1980, ouvrant à un réel souci esthétique, ceci n'exclut pas une relation très tempérée aux images, voire à l'art figuratif en tant que tel. La réflexion se porte davantage sur une conception d'ensemble, la beauté des matériaux et le juste équilibre de l'autel et de l'ambon, le jeu de lumière d'un vitrail, que sur l'inscription d'œuvres particulières et notamment d'images. Il faudrait croiser cela avec les prises de position théologiques qui ont marqué le XX^e siècle, et lorsque l'on sait l'importance de la pensée de Karl Barth, y compris dans la formation des séminaristes catholiques, il n'est pas indifférent de rappeler son souhait que les images ne soient pas admises dans les lieux de culte afin qu'elles n'entrent pas « en concurrence avec le service de la prédication » (Dogmatique IV/3, vol. 25, 1974, 211 cité par Cottin 1994, 158). L'exigence de la transcendance absolue a pu favoriser l'aspiration au dépouillement du décor, tandis qu'une sensibilité plus grande à la perception de l'espace liturgique comme cadre de l'expérience religieuse rend plus attentif à la place de l'art dans l'église.

Comment s'inscrit dans ce contexte la mission des artistes ? Paul VI, dans son message de 1964, auquel fait explicitement référence la *Lettre aux artistes* de Jean-Paul II (1999), en appelait à leur collaboration afin de « rendre accessible, compréhensible, et même émouvant le monde de l'esprit, de l'invisible, de l'ineffable, de Dieu », car l'artiste y parvient en lui conservant « son caractère transcendant, son halo de mystère » (Menozzi 1991, 279). L'art d'aujourd'hui offre davantage place au questionnement, à l'interrogation, qu'il n'apporte de certitudes. Pour reprendre l'ancienne tripartition des fonctions de l'image, les aspects mnémoniques et didactiques semblent minorés sauf à considérer l'art dans sa capacité d'éveil et d'écho intérieur, tout autant que dans sa capacité de réponse. Mais l'aspect émotionnel, le jeu sur les affects, l'aptitude à « rendre émouvant », comme

à suggérer le mystère, traduit l'effet d'une expérience esthétique qui peut entrer en résonance, selon la structuration de sens que chacun lui donne, avec l'expérience spirituelle et rendre toute sa place, non accessoire, à l'art au sein de l'espace cultuel.

Références

- ALIZART, M., dir. (2008), *Traces du sacré*, Paris, Éditions du Centre Pompidou.
- BASCHET, J. (2008), *L'Iconographie médiévale*, Paris, Folio.
- BAYER, A. (1988), « Des églises pour aujourd'hui. L'art sacré selon Vatican II », *Études*, 369, 1/2, p. 85-93.
- BESANÇON, A. (1994), *L'image interdite: une histoire intellectuelle de l'icônoclisme*, Paris, Fayard.
- BIOT, F. et F. PERROT, dir. (1985), *Le Corbusier et l'architecture sacrée: Sainte-Marie de la Tourette, Éveux*, Lyon, La Manufacture.
- BLANCHET-VAQUE, C. (2002), « Nevers, Cathédrale Saint-Cyr-Sainte-Julitte, C. Viallat, G. Honegger, F. Rouan, J.-M. Alberola, R. Ubac, 1977-2000 », dans *Les couleurs du ciel. Les Vitraux de création au XX^e siècle dans les cathédrales de France*, exposition Centre international du vitrail, Chartres, Éd. Gaud, p. 82-96.
- BÆSPFLUG, F. (1999), « Le Décret de Nicée II sur les icônes et la théologie française contemporaine », *Connaissance des religions*, hors-série, *Lumière et Théophanies: Picône*, décembre, p. 7-23.
- (2004), « Art et liturgie: l'art chrétien du XXI^e siècle à la lumière de *Sacrosanctum concilium* », *Revue des Sciences religieuses*, 78/2, p. 161-181.
- (2007), « Sens et non-sens des images au regard de la parole », *Lumière et Vie*, juillet-septembre, p. 43-57.
- BOUSQUET, F. (2005), « Art du vitrail et espaces de la foi, le croisement de deux infinis », dans J.-F. LAGIER, dir., *Lumières contemporaines. Vitraux du XXI^e siècle et architecture sacrée*, Chartres, Éd. Gaud, p. 16-27.
- CAUSSÉ, F. (1994), « La commande des vitraux de l'église des Bréseux à Manessier », *Histoire de l'art*, 28, p. 63-75.
- CHARBONNEAUX, A.-M. et N. HILLAIRE, dir. (2000), *Architecture de Lumière. Vitraux d'artistes 1975-2000*, Paris, Marval.
- CHAZAL, G. (1974), « L'art dans l'Église après Vatican II », *Revue de l'art*, p. 72-80.

- COLOMB, J. (1968), *Le Service de l'Évangile*, Paris/Tournai, Desclée.
- COTTIN, J. (1994), *Le regard et la parole. Une théologie protestante de l'image*, Genève, Labor et Fides.
- (2007), *La mystique de l'art. Art et christianisme de 1900 à nos jours*, Paris, Cerf.
- COUTURIER, M. (1999), « L'œuvre d'art est médiatrice », *Ligeia. Dossiers sur l'art, Art et spiritualité*, 29-30-31-32, octobre 1999 - juin 2000, p. 31-32.
- COUTURIER, A.-M. (1984), *La vérité blessée*, Paris, Plon.
- DEBUYST, F. (1991) [1988], *L'Art chrétien contemporain de 1962 à nos jours*, Paris, Mame.
- (2008), *L'entrée en liturgie: introduction à l'œuvre liturgique de Romano Guardini*, Paris, Cerf.
- DEREMBLE, J.-P. (2002), « L'État, l'Église et les artistes, des relations subtiles », *Les couleurs du ciel. Les Vitraux de création au XX^e siècle dans les cathédrales de France*, exposition Centre international du vitrail, Chartres, Éditions Gaud.
- HECK, C. (1994), *Conques: les vitraux de Soulages*, Paris, Seuil.
- LAGIER, J.-F., dir. (2005), *Lumières contemporaines. Vitraux du XXI^e siècle et architecture sacrée*, Chartres, Éd. Gaud.
- LANGRENÉ, C. (2004), *Benzaken à Varennes-Jarcy*, Paris, Ereme.
- LAVERGNE, S. de (1992), *Art sacré et modernité. Les grandes années de la revue « L'Art sacré »*, Namur, Culture et Vérité.
- Le Concile Vatican II, 1962-1965*, Paris, Cerf, 2003.
- LENIAUD, J.-M. (2007), *La révolution des signes. L'art à l'église (1830-1930)*, Paris, Cerf.
- LION, A., dir. (2005), *Marie-Alain Couturier, un combat pour l'Art sacré*, Nice, Serre.
- LUBIENSKA DE LENVAL, H. (1946), *L'Éducation du sens religieux*, Paris, Spes.
- MACEL, C. (1996), *Jan Dibbets. États des lieux, Carnets de la commande publique*, Paris, Éd. du Regard.
- MENOZZI, D. (1991), *Les Images. L'Église et les arts visuels*, Paris, Cerf.
- MERCIER, G. (1964), *L'Art abstrait dans l'art sacré. La tendance non figurative dans l'art sacré chrétien contemporain*, Paris, de Boccard.

- METZ, T., dir. (2000), *Cathédrale de Blois, vitraux de Jan Dibbets*, Paris, Éd. du Regard.
- MOLLARD, C. (1996), *La Cathédrale d'Évry*, Paris, Odile Jacob.
- OZOLINE, N. (1999), « La découverte de l'icône par l'Occident. Jalons pour l'histoire d'une rencontre », *Connaissance des religions*, hors-série, *Lumière et Théophanies: l'icône*, décembre, p. 24-43.
- Quelles images pour nos églises?* (2003), *Chroniques d'Art sacré*, 73.
- RINUY, P.-L. (1994), « La sculpture dans la querelle de l'art sacré 1950-1960 », *Histoire de l'art*, 28, p. 3-16.
- (2002), « Le vitrail, une théologie de la lumière », *Les couleurs du ciel. Les Vitraux de création au x^e siècle dans les cathédrales de France*, exposition Centre international du vitrail, Chartres, Éd. Gaud.
- RUBIN, W. (1961), *Modern Sacred Art and the Church of Assy*, New York, Columbia University Press.
- RUTAULT, C. (2000), *Définitions-méthodes, le livre, 1973-2000*, Paris, Flammarion.
- (2008), *Saint-Prim. 1999-2007*, textes de C. Rutault et M. Chauveau, Paris, Éditions des Cendres.
- SAINT-MARTIN, I. (2006), « Christ, Pietà, Cène... à l'affiche: écart et transgression dans la publicité et le cinéma », *Ethnologie française*, 1, *Censure et autocensure*, p. 65-81.
- (2007), « L'évolution de l'espace culturel » dans C. FRÉMAUX, dir., *Architecture religieuse au xx^e siècle. Quel patrimoine?*, INHA, Presses Universitaires de Rennes, p. 31-39.
- SOURGINS, C. (2006), « L'envers du vitrail contemporain », *Kephas*, juillet-sept., p. 143-154.
- TEXIER, S., dir. (1996), *Églises parisiennes du xx^e siècle. Architecture et décor*, Paris, Action artistique de la ville de Paris.
- TUCHMAN, M. (1987), *The Spiritual in Art, Abstract Painting, 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Abbeville Press Publishers.
- VIOLLE, B. (1998), « La chapelle Saint-Symphorien de Saint-Germain-des-Prés », dans *Cathédrales: liturgie et patrimoine*, Paris, Desclée, p. 193-195.

Résumé

Alors que les années qui ont suivi le concile de Vatican II se souciaient davantage de l'aménagement liturgique que des questions artistiques dans l'espace ecclésial, un tournant est apparu dans les années 1980. Deux facteurs indépendants, le retour de visibilité dans la pastorale de l'Église d'une part, l'intérêt de la commande publique en France pour l'inscription d'œuvres contemporaines dans les lieux de culte d'autre part, ont favorisé une attention accrue à la place de l'art dans l'église. Mettre en évidence ce contraste interroge la capacité des édifices culturels à accueillir l'art contemporain comme ils ont intégré à chaque époque les productions de leur temps et soulève la question des processus de commande et du dialogue entre artistes, commanditaires et fidèles qui vivent la liturgie en ces lieux.

Abstract

While the years following the Vatican II Council were more concerned with liturgical developments than artistic questions in the ecclesiastical field, a turning point occurred through in the nineteen eighties. Two independent factors influenced a renewed attention in the importance of art within the sanctuary: on the one hand its noticeable reappearance among the pastoral of the Church. On the other hand, the interest from French public procurement contractors for the incorporation of contemporary art works in places of worship. Highlighting this contrast questions the capacity of religious buildings to accommodate contemporary art, in the same way as they included, in each period of history, the contemporary artistic productions. It also raises the question of the process of commissioning and contracting, and of the dialogue between artists, commissioners and the believers who participate in the liturgy.