

**Sylvie BARNAY**

*Université d'été des Amis de la Vie*

*10 juillet 2016, conférence d'ouverture*

## **LE PASSE AU PRESENT**

### **Images, mémoire, émotions**

#### **LA VIE DE L'ART, UN ART DE LA VIE ?**

Nous voilà réunis ensemble pour vivre ce si beau thème : « l'art, création de soi, création du monde »... Vaste sujet où, d'emblée, se dit le lien entre soi et les autres, l'homme et la création. Vaste sujet qui m'évoque aussi ces paroles de Gitta Sereny qui m'ont beaucoup touchée alors que je lisais le livre qui raconte sa vie, une vie toute simple mais toute donnée aux enquêtes sur le traumatisme de la seconde guerre mondiale. Dans ces pages, elle témoigne des discussions sans fin qu'elle a avec une amie. Je la cite dans le texte : « Nous avons eu des discussions sans fin sur l'art, non pas seulement au sens courant du terme, mais au sens de l'art de la vie, de l'art d'être humain »<sup>1</sup>. L'art, création de soi, création du monde », n'est-ce pas déjà s'interroger sur l'art de la vie, sur l'art d'être humain et dont l'art serait en quelque sorte comme l'expression maximale, comme un pont tendu entre soi et les autres, le monde et son au-delà ? Ainsi l'art de la vie aurait quelque chose à voir avec la vie de l'art, et vice-versa : **la vie de l'art** aurait quelque chose à voir avec **l'art de la vie**, elle serait créatrice de vie pour soi, pour les autres, pour le monde. Et de quel art parle-t-on ? Il faudra éclairer tout à l'heure le vocabulaire. L'art au singulier majuscule renvoie bien sûr aux arts pluriels, à tous les arts, qu'il s'agisse de l'art du peintre, du romancier, du poète, du musicien, du danseur, du couturier, du parfumeur et plus largement de tous les créateurs dans toute leur diversité et la diversité de leurs expressions.

---

<sup>1</sup> Gitta Sereny, *Dans l'ombre du Reich, enquêtes sur le traumatisme allemand (1938-2001)*, Paris, Editions Plein Jour, 2016, p. 93.

Nous voilà donc dans cette amitié de l'art et des arts au sens où l'entendait Charles Péguy « *une sorte de famille d'esprits* » : une communauté d'esprit désireuse de comprendre ce qui lui donne de la vie, ce qui lui donne plus de vie, comme on dirait encore d'un supplément d'âme. En quoi l'art, création de soi, création du monde nous donne plus de vie, tout simplement nous met en vie, nous aide à vivre... comme si **la vie de l'art** pouvait nous parler de **l'art de la vie**, à nous tous qui sommes « **des amis de la vie** ».

Si nous faisons maintenant une petite enquête, et si je demandais à chacun d'entre vous d'écrire sur un papier le nom de quelques œuvres ou de quelques créations qui vous ont marqué à jamais, nul doute qu'aucune réponse ne serait identique (je vais faire circuler des feuilles sur lesquelles chacun pourra mettre pour lui le nom d'une ou plusieurs œuvres qui auront fait sens pour chacun d'entre vous). Chacune des réponses serait aussi singulière que chacun est unique, et en même temps toutes tendraient à désigner une forme d'universel. Une forme d'universel que nous partageons tous, au-delà de nos convictions, de nos attirances, de nos réticences (il y a des formes d'art par exemple que nous n'aimons pas ou que nous rejetons) : ce qui nous est universel et que nul ne peut contester, c'est en effet l'émotion qui nous saisit quand une œuvre nous touche singulièrement, spécialement. Oui, quand nous entendons une musique, quand nous regardons un tableau, un film, quand nous sentons un parfum... il arrive que nous soyons émus. « L'art, création de soi, création du monde », commence d'abord par créer en nous une émotion, pour chacun unique comme est unique l'œuvre qui va venir toucher chacun.

Avant d'aller plus loin, sans perdre notre fil rouge, qui est d'essayer de comprendre comment la vie de l'art nous parle de l'art de la vie, commençons d'abord par nous interroger sur la notion d'émotion. En effet, quand l'art est créateur, il nous émotionne.

## **I - « QUELLE EMOTION ! QUELLE EMOTION ? »**

J'aimerais relire ici avec vous ce qu'en dit le philosophe Georges Didi-Huberman dans le livre qu'il consacre à ce sujet :

« Tu pleures : quelle émotion ! Je ne te demanderai pas pourquoi tu pleures. Mais demandons-nous ensemble : quelle émotion (...). Ton émotion est-elle seulement « à toi » ?

N'est-ce pas quelque chose de très ancien qui devient, tout à coup, présent dans ton corps ? Et n'est-ce pas aussi le début d'une action qui transformera ton monde ? Quand nous pleurons ensemble quelqu'un qui a été injustement tué, nous sommes dans la plainte sans doute, mais nous ne sommes pas dans l'impuissance seulement, car nous voulons aussi porter plainte, c'est-à-dire réclamer justice et, donc, transformer le monde »<sup>2</sup>.

L'art, création de soi, création du monde a d'abord à voir avec les émotions : nous pleurons, nous rions, nous aimons. Dans un premier temps, cela permet de dépassionner les débats du type « ce n'est pas de l'art » ou « c'est une œuvre insignifiante ». L'émotion ne se juge pas. Elle advient, et personne n'a à qualifier ce qui advient par un jugement du type « c'est ridicule, c'est pathétique ». Sans que nous sachions en quoi l'émotion consiste exactement, ni qu'on puisse vraiment la représenter, l'émotion agit en moi et elle me dépasse en même temps : elle est en nous et hors de nous. L'émotion en effet n'est pas une notion négative. Au contraire, la philosophie depuis Hegel montre que l'émotion a à voir avec les choses vivantes. Le philosophe Nietzsche en fait même la source originare de l'art ou de la poésie, une force pour la vie.

Le mot lui-même le montre bien : une émotion est une é-motion, c'est à dire une motion, un mouvement qui consiste à nous mettre hors de nous mêmes. Si l'émotion est comparable à un mouvement, « elle est donc bien une action, quelque chose comme un geste à la fois extérieur et intérieur »<sup>3</sup>. En effet, quand l'émotion nous traverse, notre âme remue, s'agite, tremble et notre corps est comme ouvert. Un autre philosophe, Merleau-Ponty, dit ainsi que l'émotion est une ouverture effective, le contraire d'une impasse, c'est-à-dire quelque chose qui ne passe pas. C'est donc une sorte de connaissance sensible et de transformation active de notre monde. L'art a le pouvoir de susciter de telles émotions.

Pour rendre moins abstraite la marche que nous faisons ensemble consistant à comprendre le lien entre l'art et la vie comme ce qui nous donnerait plus de vie, prenons une première image - Une image de cinéma. Cette image est extraite d'un film de Pier Paolo Pasolini intitulé « La rage » - La Rabbia. On y voit la photographie d'une femme. Cette femme vient d'apprendre que son mari, un ouvrier italien travaillant dans les mines, un mineur, est mort, emporté par le grisou. Dans la foule, cette femme se tient digne. Et

---

<sup>2</sup> Georges Didi-Huberman, *Quelle émotion ! Quelle émotion ?*, Paris, Bayard, Montrouge, 2013, page de couverture.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 31.

précisément, elle est en elle et hors d'elle, ce que décrit un autre philosophe contemporain, Gilles Deleuze : l'émotion ne dit pas seulement « je », elle est de l'ordre de ce qui traverse la personne, celle-ci étant alors traversée par quelque chose, ici par l'événement qui advient et qui concerne un collectif, bien plus grand, bien plus profond que le seul et unique « moi ». La personne se met en effet, comme à nu, elle montre sa fragilité, ici sa sidération, sa douleur muette. Une personne émue s'expose toujours, « et les autres recueillent pour ainsi dire, bien ou mal, selon les cas, l'émotion de chacun »<sup>4</sup>. On est seul dans une émotion, mais en même temps, les attitudes que nous prenons, les gestes que nous effectuons viennent de très loin. Georges Didi-Huberman compare ces attitudes et ces gestes à des « **fossiles en mouvement** »<sup>5</sup>. Ces gestes ont en effet une très longue histoire. Ils ont aussi une histoire inconsciente. En effet, « ils survivent en nous »<sup>6</sup>. Le terme de survivance est très important ici. Cela ne veut pas dire que nous retournerions en arrière pour les retrouver. Au contraire, ces gestes passent en nous, venus de très loin, comme un passé qui deviendrait soudain présent : c'est le titre que j'ai donné à cette conférence : le passé au présent. Reprenons le fil. Pour tenter de comprendre l'art comme création de soi et création du monde : l'art nous donnant de la vie, dans un premier temps en passant par nos émotions, émotions qui sont comme une connaissance sensible du monde, qui nous fait éprouver quelque chose pour que nous transformions le monde, que nous puissions le recréer ou aider à le recréer. **L'émotion est une création de soi pour aider à recréer le monde** et cette émotion vient de très loin, **elle survit, elle passe au présent, comme un mouvement de vie en puissance, qui serait à l'œuvre.**

## II – L'EMOTION, UN PASSE QUI DEVIENT PRESENT, LA VIE A L'OEUVRE

Passons à un autre exemple concret, parmi mille autres exemples que j'aurais aimé prendre : ces peintures où l'on voit la Vierge Marie tenir, non pas son fils nouveau né dans les bras, mais son fils mort, avant qu'il ne soit mis au tombeau. Je reste sur ce thème de la mort, non par goût morbide mais pour faire mieux voir par où va surgir la vie, par contraste. Dans

---

<sup>4</sup> *Idem*, p. 37-38.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 40.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 40.

l'histoire de l'art, on désigne sous le nom de « Pietà » ce motif iconographique. Le thème fait son apparition dans l'Europe du Nord des années 1300. Il est alors contemporain des formes neuves de la dévotion médiévale proposant la contemplation du Christ à travers la méditation de nouvelles images de vision. Parmi ces images de piété, la Pietà – qui en est l'éponyme de toutes ces images de piété (pietà/piété, vous entendez l'assonance) – est sans doute la plus répandue. L'image entre rapidement dans les usages culturels, accompagnant les chants d'élévation des plus grands mystiques unis aux douleurs de la Vierge. Dans une fin du Moyen Age qui s'étend du XIV<sup>e</sup> siècle au XVI<sup>e</sup> siècle, la forme figurative exprime dès lors une des scènes les plus fortes du pathétique chrétien auquel répond, comme en écho, le lamento de Jérémie : « O vous tous qui passez par ce chemin, regardez et voyez s'il est douleur pareille à la mienne » (Jr 1, 12). Je vous montre quelques-unes de ces images célèbres où le peintre a saisi l'émotion de la Vierge, par exemple le peintre Enguerrand Quarton, dont on sait relativement peu de choses, si ce n'est qu'il travailla en Provence autour de 1450. Sur le visage de la Vierge, se lit une douleur infinie, tandis que sur le pourtour du tableau, on lit en latin le verset de Jérémie. D'autres la soutiennent dans sa douleur. Saint Jean l'Évangéliste (jeune homme imberbe aux cheveux longs) soutient la tête de Jésus dont il enlève la couronne d'épines et sainte Marie-Madeleine, cheveux déliés et essuyant ses larmes du revers de son manteau, entourent la Vierge. Ils ont assisté à ses côtés à la Crucifixion. A leurs côtés, peut-être le commanditaire, sous la forme d'un personnage agenouillé en prière.

Autre pietà, autre image non plus médiévale, contemporaine cette fois, une photographie désignée sous le nom de « Pietà du Kosovo » : c'est avec le mot du Moyen Age que la conscience collective choisit de désigner une des plus célèbres photographies de presse des quinze dernières années. Le 29 janvier 1990, le photographe Georges Méryllon assiste à la veillée funèbre de Nasimi Elshani dans le village de Nagafc au Kosovo : le jeune homme qui vient d'être tué par les milices serbes repose en paix, devant sa mère qu'entourent les autres femmes de la famille veillant sur le corps enveloppé d'un linceul blanc. La conscience collective repère immédiatement la photographie et s'en empare. Elle obtient le prix World Press en 1991 alors que la guerre du Golfe est engagée, faisant le tour du monde entier. Le prix témoigne de la préférence qui aura été immédiatement donnée à la « qualité plastique » de la photographie plutôt qu'à l'importance de l'événement politique auquel il renvoie. En 1991, en effet, la Yougoslavie, et encore moins le Kosovo, ne font l'objet de l'attention internationale. Il faudra attendre l'exode des Kosovars et l'intervention de l'OTAN en 1999 pour que cette photographie, considérée, jusque là comme une icône devienne un témoignage

délivrant une information politique. Dès lors son arrière plan devient lisible, révélant la réalité historique qui lui est sous-jacente, laquelle plonge ses racines dans une histoire de la longue durée des souffrances et des guerres

Alors que les artistes médiévaux commencent à sculpter les Pietà aux visages de douleur, dans le Kosovo médiéval de 1389, la bataille du « Champ des Merles » voit la déroute des peuples serbes et la consécration de la domination ottomane. Les racines du nationalisme serbe sont ancrées dans cette défaite. Six cent ans plus tard, pour commémorer le souvenir de cette bataille, Slobodan Milosevic décide en 1989 de faire plier la majorité albanaise en supprimant le statut d'autonomie du Kosovo accordé par Tito. Cette décision déclenche dans la province jusque-là autonome un véhément mouvement de protestation, un soulèvement non armé et des manifestations qui sont réprimées dans le sang. Nasimi Elshani que pleure la mère et les femmes de la veillée funèbre est l'une des victimes de cette répression. Le jeune homme était âgé de 28 ans.

**L'image de douleur convoque les douleurs de toutes les mères en un cri qui traverse le temps :** l'image est vibrante, l'image est frappante. La pietà chrétienne et la photographie contemporaine se rejoignent comme en une scène éternelle de compassion. La mère éplorée se tient aux côtés de l'enfant mort. Mais là où la Pietà renvoie à la Passion du Christ que méditent les vêpres à l'heure de la descente de la Croix, la photographie saisit sur le vif un rituel funéraire musulman, auquel seules les femmes participent – les hommes restant dans une autre pièce avant d'accompagner la dépouille au cimetière. Unies dans une même douleur, les deux images se distinguent donc aussi radicalement, l'une évoquant le monde chrétien, l'autre le monde musulman. La photographie de Georges Méryllon ne reproduit pas davantage un modèle, comme on le dirait par exemple d'une copie. Elle ne copie donc pas la Pietà médiévale : nulle répétition des archétypes de la peinture occidentale. Au contraire, l'icône photographique semble comme indiquer la continuité d'une image en mouvement. Elle appelle ainsi à la mémoire immédiate l'image médiévale de la Pietà mais aussi avant elle, ces scènes de déploration peintes sur les vases antiques. Le fondement culturel commun des Balkans où s'entrecroisent les religions chrétiennes et musulmanes, rappelons-le, est également celui de l'Antiquité grecque.

Pleurantes de l'Antiquité, Mater dolorosa médiévale, Pietà du Kosovo... : la photographie de Georges Méryllon est comme la forme revenante d'une image en mouvement.

**L'émotion est un fossile en mouvement.** Le passé de l'humanité souffrante est comme au présent.

Cette physique des passions a interrogé l'histoire de l'art au tournant des XIXe et XXe siècles. Autour de 1900, l'historien Aby Warburg (1866-1929) a vu dans cette physique des passions et de l'histoire de l'humanité souffrante l'origine de l'œuvre. La question de l'historien d'art est en effet de savoir comment la souffrance ou le pathos vécu par l'homme, le plus souvent déterminée par un langage gestuel - comme par exemple un geste de lamentation - donne naissance à l'œuvre d'art. Pour lui et son école d'interprétation, une œuvre devient une œuvre d'art quand elle emporte la force du passé dans le présent, autrement dit en créant une mémoire. Par le terme de « survivance », Warburg désigne ainsi ce qui, dans une image, a perdu sa valeur d'usage et de signification de départ, mais n'en continue pas moins d'agir dans le temps au titre de son potentiel mémoriel. Comment ne pas penser ici aux *Anneaux de la mémoire* de Nantes, rappelant, entre autres, que la ville fut un des principaux ports négriers d'Europe au XVIIIe siècle, mais aussi ce lieu du passage entre le fleuve, la terre et la mer ? Ces *Anneaux de la mémoire* évoquent encore d'autres anneaux : *Les Anneaux* destinés à permettre la transmission de la mémoire et de l'histoire créés en 2007 par l'artiste et plasticien Daniel Buren et l'architecte et scénographe Patrick Bouchain, composés de 18 anneaux d'acier et éclairés de lampe leds la nuit alternant rouges, verts et bleus. Mais aussi anneaux que chacun va interpréter en fonction de l'histoire qui est la sienne, dans la liberté qu'ils créent en lui ou non, une motion – car le génie de l'œuvre est qu'elle vienne nous toucher, qu'elle vienne nous frapper. Faut-il ici rappeler que Daniel Buren est aussi l'artiste des fameuses colonnes de Buren, situées dans les jardins du Palais-Royal à Paris en 1986 ? L'œuvre d'art questionne, interroge, voire suscite la polémique : il y a les –pour et les contre. Mais au delà des débats, il y a d'abord l'émotion, le fait que l'œuvre va venir toucher, frapper la mémoire – suscitant le fameux conflit des interprétations cher à Paul Ricoeur, conflit nécessaire car porteur de vie... A ce titre, l'œuvre de Buren est actuellement relue comme un monument en mémoire de la Shoah, les rayures rappelant celle des déportés. Les historiens le montrent par ailleurs, l'histoire des rayures est à elle seule toute une histoire, leur apparition au XIIIe siècle sur les tissus comme l'a bien montré Michel Pastoureau étant alors un signe d'infamie, le tissu rayé étant désigné comme « l'étoffe du diable ». Autre sujet, vaste question, on le voit que celle des rapports entre l'histoire et la mémoire, dès lors qu'on commence à toucher à ce qui est survivant en l'œuvre, et qu'une seule rayure est capable comme un effet de boomerang, de faire surgir au présent, sur le devant de la scène – tout

comme un anneau, tout comme une Pietà... Nous ne perdons pas le fil de notre sujet : au contraire, en cheminant, de détours en détours, nous le trouvons encore plus : qu'est-ce qui dans la vie de l'art nous conduit à un art de vivre ? Nous venons ensemble de saisir une première réponse : s'émouvoir, comme chemin pour devenir plus humain, par exemple en regardant une œuvre d'art, des plus anciennes aux plus contemporaines. Aby Warburg le résume d'un trait, magnifiquement, « la mémoire est une force qui se manifeste au cours de la destinée humaine en tant qu'héritage commun ». Aussi, pour lui, la puissance des images n'est pas due à leur inscription dans le registre des beaux-arts. Les images figurent comme des œuvres par leur puissance extrême à dire l'humain – et ici, sa souffrance dans un temps qui est aussi celui de tous les temps. Autre débat sur ce qui fera un jour « patrimoine ». Ainsi, Aby Warburg mettait-il dans ses albums d'images des reproductions des œuvres de Mantegna aux côtés de gravures représentant les communards... Georges Didi-Huberman y ajoute par exemple les œuvres de l'artiste contemporain Pascal Convert... Il faudrait ici pouvoir citer toutes les œuvres, pas seulement les œuvres picturales, mais aussi musicales, chorégraphiques, olfactives...

Ce que porte l'histoire même de la survivance des images de souffrances – des Pietà du Moyen Age à la Pietà du Kosovo, des rayures du Moyen Age aux colonnes ou aux anneaux de Buren -, c'est l'enjeu crucial de la vie au cœur même de la mort. Toutes ces images, en effet, ne montrent pas la mort, mais la vie plus forte que la mort : une vie capable de transformer les larmes en espérance, le désespoir en action, la nuit en un matin qui vient. Dans les ténèbres du vendredi saint, dans le cœur crucifié de Marie, sourd une source de vie jaillie de la plaie du Christ où toute la pensée médiévale situe la naissance de l'Eglise. Dans le drame yougoslave, git, par la force des femmes musulmanes, la vibrante fierté qui peut remettre tout un peuple en marche et transformer la plainte en combat.

### **III – QUESTIONS DE VOCABULAIRE**

Qu'est-ce que donc qu'une image capable de dire l'homme au delà de l'homme, autrement dit ce qui lui survit, ce qui le précède et ce qui le suivra ? Ouvrons maintenant un nouveau chapitre de notre méditation commune et nocturne ! Il est peut-être temps maintenant de trouver ensemble des repères pour mieux se retrouver dans le vocabulaire et la



constellations de mots qui s'ordonnent autour du thème de l'art. Tout d'abord, qu'est-ce qu'une image, terme que je n'ai cessé d'utiliser depuis le début de cette conférence ? Je laisse la parole au philosophe Olivier Boulnois : « Qu'entend-on par image ? Dans le monde romain, l'imago désignait un portrait de l'ancêtre en cire, placé dans l'atrium et porté aux funérailles. Le droit d'images, réservé aux personnes nobles, leur permettait d'établir et de conserver leur lignage. Étymologiquement, l'image figure donc le portrait d'un mort. L'image est le langage commun de l'humanité.<sup>7</sup> On le voit, étymologiquement, l'image a à voir avec la survivance : ce qui survit du visage. On le voit, étymologiquement, l'image a à voir avec la survivance : ce qui survit du visage. Qu'est-ce qui fait qu'une image survit et qu'elle devient la trace d'une culture ? Pour Georges Didi-Huberman, une image est une expérience renvoyant à expérience commune qui est aussi une expérience corporelle, un contact, mais aussi une expérience intérieure. En quelle sorte, « l'image est une passante »<sup>8</sup>. Elle passe, et passant, permet au passé de passer. Une image serait donc comme une fenêtre de temps. Elle met en jeu le désir de sentir, de voir, de connaître, de poser des questions. Le registre des Beaux-arts la contient, mais ne la délimite pas. Il en est ainsi de toute image, qu'elle soit visuelle (peinture, sculpture), mentale (des images plein la tête), mais aussi des images auditives, olfactives, gustatives etc. Le terme générique « art » renvoie à toute forme de création (en latin, « ars ») et à la discipline qui en fait un discours à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, puis une science à partir du XIX<sup>e</sup> siècle – qui deviendra la discipline de « l'histoire de l'art » – pour schématiser.

Restons dans les définitions, pour rappeler peut-être maintenant les liens qui unissent plus spécialement l'art et l'Eglise, les images et l'Eglise en gardons en tête **notre fil rouge : L'art, création de soi, création du monde auquel chacun a accès par l'émotion et l'image**. Qu'en est-il du rapport entre art et art chrétien, art et christianisme ? Comment s'y retrouver ?

Que le christianisme ait inspiré l'art occidental au moins jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle est une évidence que tous les historiens ont relevé. La tradition d'amitié entre l'Eglise et les arts s'opère déjà tout le long du long Moyen Age (Ve-XVe siècle). Les positions récentes du pape François sur l'art exprimant la beauté de la foi tout comme *La Lettre aux artistes* de Jean-Paul II en 1999 rejoignent la vision plus ancienne d'un catholicisme affirmant l'affinité intrinsèque

---

<sup>7</sup> Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image*, Paris, Seuil, 2008.

<sup>8</sup> S'inquiéter devant chaque image. Entretien avec Georges Didi-Huberman, <http://www.vacarme.org/article1210.html>, article consulté le 6 juillet 2016.

de l'art avec la religion. Ce lien est si fort, qu'actuellement, hors christianisme, les sociologues parlent même d'une « La religion de l'art » pour montrer les parallèles qui se sont opérés entre les expériences esthétiques et les expériences religieuses aux XIXe et XXe siècles.

Quatre étapes chronologiques fortes peuvent être retenues :

- première étape, la mise en place d'un idéal esthétique de l'art chrétien (1800-1850)
- seconde étape, la constitution d'un savoir érudit sur l'art religieux. Ce savoir érudit accompagne une forme d'«invention du patrimoine » (1850-1900)
- troisième étape, l'héritage du XIXe siècle dans les débats qui ont lieu pour définir l'art religieux / l'art chrétien / l'art sacré (1900-1950)
- quatrième étape, la reprise du dialogue entre l'Eglise et l'art contemporain (1950-2000), dialogue qui était par exemple celui du Moyen Age.

Chacune de ces étapes voit la mise en place d'une nouvelle forme de relation de l'Eglise à l'art et aux images. Je les reprends maintenant rapidement une par une.

## **1800-1850**

C'est le lendemain de la Révolution française. Les accusations des révolutionnaires ont lieu envers un christianisme « ennemi des arts ». Le christianisme répond sous la forme d'une justification de la religion par la beauté. Cette attitude « conduit à lire la Bible comme une œuvre littéraire et à visiter les églises comme des musées »<sup>9</sup>. Désormais on parle d'un « art chrétien ». Mais définir « l'art chrétien », c'est aussi « prendre acte du fait que tout l'art ne l'est plus au sein d'une société qui s'est sécularisée »<sup>10</sup>. Le terme « **art chrétien** » qui apparaît autour de 1830 est nouveau même si ce qu'il recouvre est aussi ancien que le christianisme – et ne renvoie bien souvent qu'au seul catholicisme. Il a comme contraire « l'art païen » jugé trop sensuel. Il ne suffit pas à l'artiste de peindre le Christ, la Vierge ou les saints pour que sa peinture soit qualifiée de « chrétienne ». Pour les Romantiques, la fonction de l'art chrétien doit être émotionnelle, et non pas seulement dévotionnelle.

## **1850-1900**

---

<sup>9</sup> Isabelle Saint-Martin, *Art chrétien/art sacré : regards du catholicisme sur l'art, France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, F. Boespflug (préface), Presses Universitaires de Rennes, 2014, collection Art & Société, p. 21.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 59.

Cependant cet idéal proposant une approche esthétique de la foi suscite dès les années 1830-1850 un certain nombre de critiques. Les églises fermées pendant la Révolution deviennent des musées : c'est en effet le moment où la patrimonialisation des églises devient un enjeu archéologique et touristique. L'esthétisation du christianisme fait craindre que l'art religieux échappe à l'Eglise ou transforme définitivement les églises en musées. Par ailleurs, le mécénat d'Etat en faveur des églises et les premières formes de protection des églises au titre des « monuments historiques » sont à l'origine d'un nouveau discours savant et sécularisé. **L'œuvre passe dès lors du lieu de culte au musée.** Elle est regardée pour sa valeur artistique. Parallèlement, en lien avec les mutations d'autres évolutions se font jour en lien avec les mutations de la scène artistique. On ne débat plus seulement sur le caractère « chrétien » ou « païen » de l'art d'Eglise, mais on envisage aussi ses liens avec la modernité esthétique. Sécularisation du regard catholique ? Intégration dans la pensée religieuse de l'art pour l'art ? Le débat est complexe.

## **1900-1950**

Les premières décennies du XXe siècle sont le théâtre d'un renouveau de l'art religieux – le terme d'« art chrétien » étant alors souvent employé de façon plus neutre, voire comme synonyme d'« art religieux ». Dès les années vingt, apparaît une notion nouvelle : « l'«**art sacré** ». Ce terme renvoie, notamment chez Jacques Maritain, à une définition plus restreinte que le terme « art religieux » ou « art chrétien » en contexte catholique : ce terme désigne l'art plus directement lié au culte ou destiné aux églises. L'adjectif « sacré » entre alors en usage dans le vocabulaire des sciences religieuses, et en sociologie, par exemple, il est alors employé dans un sens très large. La création de la revue *L'Art sacré* en 1935 dont le Père dominicain Marie-Alain Couturier est un des fondateurs entérine pour quelques décennies l'usage de ce terme. Pour lui l'art ne doit servir aucun académisme, militantisme, prosélytisme ou identitarisme. Le dominicain rappelle que « pour servir l'Eglise, il faut d'abord être – être vivant ». *L'Art sacré* porté par la figure du Père Couturier implique que l'art chrétien soit tout simplement de l'art avant même de pouvoir être défini comme chrétien ou catholique : « Dans un monde où le sens de la vie n'est plus religieux, l'art ne saurait l'être. Dès lors quiconque s'isole du courant devenu profane de l'art risque toujours de se couper de sa vitalité et de singulariser artificiellement ses dons. Ils s'épuiseront vite ». Voilà, on retrouve ici notre question de départ : en quoi la vie de l'art nous dit elle quelque

chose sur l'art de la vie, le Vivant étant le Christ ?

## 1900-2000

Les artistes n'ont donc pas à schématiser les formes anciennes pour faire « moderne ». Ils ont juste à être vivant. Pour les suivants du Père Couturier, l'Eglise à à inviter les plus grands maîtres indépendamment de leur foi. Dans cette optique, de grands artistes tels que Chagall, Lurçat, Bonnard, Braque, Matisse Rouault (...) répondent à la commande ecclésiastique, par exemple, pour Notre-Dame-de-Toute-Grâce du plateau d'Assy (église construite entre 1937 et 1946 sur le plateau d'Assy à 1000 mètres d'altitude, face à la chaîne du Mont-Blanc). C'est autour d'Assy que se cristallise la fameuse « Querelle de l'Art sacré » : l'église est considérée comme un manifeste d'art sacré choque une partie du clergé habitué à plus de classicisme. Cette querelle est illustrée par exemple par la seule sculpture du Crucifix d'autel de Germaine Richier. Il est déposé en 1951 à la demande de l'évêque d'Annecy et d'un groupe de catholiques qui en a demandé le retrait et ne retrouvera sa place qu'en 1969 ! ((recoupant trois perspectives : « la dimension théologique qu'engage la représentation du Crucifié », « les aspects dévotionnels qui y ont liés », « la façon dont l'Eglise comprend la notion de tradition et se situe par rapport à l'évolution contemporaine d'un monde sécularisé »))<sup>11</sup> Ouverte avec le crucifix de Germaine Richier, la crise conduit aussi à un débat sur l'art non figuratif jugé comme peu compatible avec les arguments de ceux qui continuent de présenter l'art religieux comme la « Bible des illettrés, vaste débat sur la vision d'un art comme catéchisme destiné à instruire le peuple de Dieu et topos du discours clérical sur les images. Or cette présentation de l'art comme Bible des illettrés a elle-même toute une histoire ! L'idée que les images seraient un moyen efficace d'enseigner les gens simples se trouve déjà chez les pères grecs dès le IV<sup>e</sup> siècle et est utilisée dans toutes les querelles sur les images de l'histoire<sup>12</sup>. Mais l'image est théologique. Ecriture vivante, elle participe à la manifestation du Verbe, elle touche l'homme dans sa dimension sensible<sup>13</sup>.

Dès lors l'Eglise oscille entre appel aux artistes contemporains et éloge du dépouillement – ce qui était déjà un débat du XII<sup>e</sup> siècle ! Dans les années 50 et 60, le Concile Vatican II invite à trouver un compromis entre un dépouillement propice à

---

<sup>11</sup> *Idem*, p. 220.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 86.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 88.

l'intériorité et un excès d'images. En retour, les années 80 sont marquées par un retour du visible. La question des arts visuels dans l'Eglise est renouvelée par la politique de commande d'œuvres contemporaines pour des édifices anciens effectuée par l'Etat : par exemple, les vitraux de Soulages à Conques en 1995. La reprise du dialogue avec les artistes donne une sorte de victoire posthume aux écrits du Père Couturier. Elle n'est pas sans conséquence sur la reprise de la question qui était déjà celle de Nicée II (787) : quelles fonctions pour l'image ?

Le bilan aujourd'hui est pluriel. Tandis que les textes romains prônent une pastorale de la culture qui passe par une réappropriation du patrimoine artistique, le renouveau de l'intérêt pour l'art dans l'espace ecclésial conduit à une nouvelle confrontation du public et des fidèles avec l'art contemporain (par exemple, lors de la Nuit Blanche). Entre nouvelles perspectives spirituelles et risques de provocation, la reprise des thèmes chrétiens dans l'art contemporain est un autre inattendu. Par exemple, dans l'œuvre de l'artiste Sarkis pour ne citer que ce nom, là où on pourrait en citer des centaines d'autres.

#### **IV – IMAGES DE VIE, IMAGES EN VIE**

Dès lors, et nous abordons à présent la dernière partie de notre réflexion, la question est bien celle de l'art vivant, et le père Couturier l'avait bien vu et bien senti opérant une définition de l'art chrétien comme étant celle d'un art vivant, indépendant de toute représentation de motif chrétien (par exemple une crucifixion) ou de la foi de l'artiste. On peut en effet bien représenter la Vierge ou les saints, mais fabriquer une image qui ne donnera pas de la vie. **Qu'est-ce qu'une image vivante ? Qu'est-ce qu'une image qui n'est pas vivante ?** Il y a là un véritable enjeu pour le christianisme qui est déjà celui du judaïsme, sa matrice. Comment discerner ? Immense enjeu porté également par toutes les crises ou querelles sur les images qui ont eu lieu tout au long de l'histoire. Il ne faut pas se tromper de question : la question n'est pas celle de faire de belles images chrétiennes, mais de voir parmi toutes les images produites, lesquelles disent le Vivant qui est le Christ ?

Qu'est-ce qu'une image vivante en effet ? Peut-être ainsi une image dont la main pourrait tenir la nôtre tandis que nous tiendrions la sienne par le plus grand des paradoxes ? L'art vivant est un art au cœur qui bat. Et il faut nommer, ici, tous les arts, donnent à voir à ceux qui donnent à entendre, de ceux qui donnent à goûter à ceux qui donnent à toucher

rejoint en effet l'homme par ses cinq sens – cinq sens que le Moyen Age comparent à la rose, cinq sens du corps permettant aussi à l'homme de rejoindre Dieu, la nature divine étant elle-même comparée à une rose.

Ouvrir un discernement chrétien sur la culture contemporaine, c'est ensuite se souvenir que toute notre histoire théologique appelle à différencier l'idole de l'image, c'est-à-dire ce qui donne de la mort et ce qui donne de la vie, au contraire du Dieu de la tradition judéo-chrétienne, les dieux - par exemple les dieux babyloniens - étant qualifiés d'idoles. Les récits médiévaux, par exemple, enseignent un tel discernement à l'aide d'exemples. Une image vivante peut être fragmentée en mille morceaux, la vie se trouve encore dans ses fragments. Une image morte, elle, brise la vie pour toujours. Dans les vies des saints, par exemple, le corps peut-être percé de flèches, à l'exemple du corps de saint Sébastien, il n'en revient pas moins continuellement à la vie jusqu'au moment où, s'il meurt, c'est pour naître à la vie éternelle. Un corps mort n'a ni chair, ni os. Il tombe en déliquescence comme le montre plus d'un manuscrit où l'on voit des statues duplicatas du « veau d'or » (Ex 32,1-14) réduites en miettes. Au moyen de la différenciation entre une image vivante et une image morte si usuelle à la pensée médiévale, on pourrait également relire une grande partie de l'histoire de l'art, par exemple celle qui court de l'iconoclasme byzantin au VIII<sup>e</sup> siècle à la Révolution française au XVIII<sup>e</sup> siècle, et au-delà jusqu'à aujourd'hui. Vaste débat sur le sens, la fonction et l'usage des images.

Les artistes d'hier et d'aujourd'hui savent nous faire respirer, mais aussi écouter, voir, sentir ou toucher de telles images, à la manière du peintre chinois entrant dans le bateau qu'il a peint. Par exemple, Fra Angelico (1395-1455) dans les marbres peints d'une couleur encore jamais peinte au couvent de San Marco à Florence. Zurbarán (1598-1664) dans la fraîcheur à peine défroissée de ses *Immaculées*. Zurbarán qui sait également peindre une rose à côté d'une tasse dans une nature morte rendue vivante lorsque la main qui l'activera en goûtera l'odeur pour faire danser le temps. Rembrandt (1606-1669) à travers la couleur de brume iridescente encore inconnue des vêtements du Christ dans son tableau peint en 1648, *Les Pèlerins d'Emmaüs*. Ou encore, dans notre temps, Simon Hantaï (1922-2008) qui montre dans son oeuvre intitulée *Ecriture rose* une couleur à nulle autre pareille parce qu'elle n'est pas une couleur et qu'elle est « écriture ». D'elle, le peintre écrit qu'elle contient « toutes les couleurs liturgiques rouge, vert, violette et blanc [...] en précisant « qu'il n'y a pas de couleur rose sur cette surface ». Et comme pour lever l'équivoque ou mieux faire entendre le paradoxe qui fait tenir sa peinture debout, Simon Hantaï suggère d'autres titres pour son

œuvre : « Est-ce qu'on peut écrire : la rose écrit ? »<sup>14</sup>. Paradoxe. Aux côtés de Simon Hantaï, il faudrait également citer tous les artistes qui ne signent pas parce qu'ils voient le monde comme signé en peignant sans dire « je » et en laissant « la rose écrire ». « Vertige de la liste » sans cesse continuée auquel l'historien du XXII<sup>e</sup> siècle se retournant en arrière afin de travailler pour la postérité ajoutera les noms des artistes du XXI<sup>e</sup> siècle afin de la prolonger. On lira sur cette liste les noms de musiciens autant que d'écrivains, de danseurs autant que de sculpteurs d'images en mouvement<sup>15</sup>.

La culture contemporaine paraît donc placée aujourd'hui devant le défi de discerner quelles sont les images qui ouvrent ses sens pour la mettre en marche. Ils se pourrait que les images vives aient alors la saveur du temps qui passe, tout comme Marcel Proust lorsqu'il trempe la madeleine dans le tilleul soudain tombe dans le temps de son enfance : ce n'est pas un retour en arrière, c'est un temps de retrouvaille, comme une peinture décolorée, une grisaille, qui soudain, redeviendrait pleine de vies et de couleur. C'est le temps perdu et retrouvé.

Ainsi, rêvons devant de telles images qui se croquent à pleines dents, qui font voir « la vie en rose », qui nous rejoignent en nous atteignant. Puis elles s'effacent en nous imprégnant, comme le fait la mer qui laisse l'écume sur le sable. Le sens spirituel de l'histoire a en effet l'œil vif et les cheveux au vent, tout comme dans cette *Annonciation* de Botticelli apparaissant dans le cadre du tableau où la Vierge danse un pas qui frappe par son « étrange étrangeté ». En un pas de côté, le peintre a su saisir le mouvement du temps apparu dans la fenêtre de son cadre : rien d'invisible dans cette peinture qui ne montre que le visible du temps qui passe. D'un côté du cadre, l'ange venant, et de l'autre côté, la Vierge comme soufflée par le vent et comme soufflée du tableau, prête à s'en aller déjà, comme si elle allait sortir du champ de vision du peintre où elle est apparue avec l'ange avant de rentrer dans un hors-champ. Seules demeurent en effet les images qui nous ont comme blessés d'amour ou fait en nous comme une cicatrice qui guérirait nos blessures. Seules demeurent les images où se fait sentir le temps qui passe, le temps du passé au présent. Images du passé, mais aussi images du temps perdu et retrouvé, images qui nous émeuvent, images de mémoire..., c'est-à-

---

<sup>14</sup> Simon Hantaï, Jean-Luc Nancy, *Jamais le mot « créateur »...* (Correspondance 2000-2008), op. cit., p. 74.

<sup>15</sup> Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

dire images porteuses de vie surgies d'un horizon devenant soudain vertical, comme autant de pierres dressées dessinant le sens d'un chemin.