

Le religieux dans « l'art contemporain ».

De récentes manifestations ont marqué l'actualité artistique par le biais du « scandale ». Parmi elles, on peut citer le « *Piss-Christ* » d'Andres Serrano (1987). L'œuvre, une photographie, a provoqué, lors de son exposition en Avignon, en 2011, la colère des catholiques intégristes et de membres de la hiérarchie ecclésiastique. C'est qu'elle montrait un crucifix ordinaire immergé dans un mélange de sang et d'urine. Certes, sans le commentaire médiatisé, les fluides corporels n'auraient guère été identifiables. Mais le commentaire faisait partie de l'œuvre peut-être plus que la photographie elle-même. On a exigé le décrochage sous prétexte de blasphème. Pour Andres Serrano il s'agissait au contraire d'un « acte de foi ». Quant à ses défenseurs, commissaire de l'exposition et critiques, ils ont vu dans le fond jaunâtre une réactivation du fond doré des icônes et dans la présence du sang et de l'urine une façon de souligner l'incarnation du dieu fait homme.

Sur ces derniers points, nous ne nous prononcerons pas. De point de vue de la liberté d'expression, on ne peut rien dire de la qualité artistique de l'œuvre ni de ses fondements théologiques. Même en admettant qu'il y ait eu blasphème, en République il ne saurait être un délit. Ceux qui veulent imposer le « délit de blasphème » sont des nostalgiques de la « Sainte Inquisition » qui, en 1573, convoquait le vénitien Véronèse pour avoir introduit dans une représentation de la Cène des éléments jugés non canoniques¹. Un tel contexte oblige à rappeler que la libre détermination en art, tant sur le plan de la forme que sur celui du contenu, est un droit démocratique incontournable. Le réaffirmer est un préalable.

Ces « affaires » - ces « scandales » - sont d'ailleurs de nature différentes, même si dans tous les cas elles ont été le prétexte à la mobilisation haineuse d'intégristes d'obédiences variées. Par exemple, du simple point de vue de la motivation des artistes le « *Piss-Christ* » d'Andrés Serrano n'a, sans doute, pas grand chose à voir avec « *La nona ora* » (la 9^e heure) de Maurizio Cattelan (1999), sculpture drôle et profondément ironique, qui montre le pape, cul par dessus tête, renversé par une météorite (envoyée par Dieu, on peut le supposer). Certes, les deux œuvres ont été vandalisées. Mais est-ce une raison pour les mettre sur le même plan et les placer (avec d'autres) dans la catégorie des œuvres « blasphématoires » comme le fait le catalogue de l'exposition de 2008 à Bourg, « *Traces du sacré* » ?

Le discours institutionnel.

L'exposition de 2008, ainsi que son catalogue, constituent une indication précieuse du discours institutionnel sur le religieux dans l'art contemporain. Pour Alfred Pacquement, directeur du centre Pompidou et préfacier du catalogue, ce n'est pas tant la religion qui compte que la spiritualité, ou plus généralement le « sacré ». Il écrit : « *L'écueil était de se restreindre, en ne se consacrant par exemple qu'à la seule étude de l'art face aux religions.* » Quelques lignes plus loin, il précise sa pensée :

« L'ambition est donc d'aborder une thématique qui, à y bien réfléchir, coïncide dans une immense proportion avec des démarches créatrices modernes et contemporaines. S'attacher au seul religieux, c'était se fourvoyer en ne s'appuyant que sur la simple adhésion ou le rejet d'artistes vis-à-vis des dogmes qu'ils ont longtemps il-

¹ Véronèse ne modifia pas son tableau mais il changea le titre. Il devint « *Le repas chez Levi* », ce que l'inquisition accepta.

lustrés ou accompagnés mais dont ils s'émancipent précisément lorsque leurs œuvres ne dépend plus de simple commanditaires. Le sacré se situe en dehors du dogme. »

Il pourrait sembler, à première vue, que cette thèse contredise le livre de Catherine Grenier, paru en 2003 dont le titre est tout un programme : « *L'art contemporain est-il chrétien ?* »². Il est frappant de constater que l'auteur, conservateur des collections du centre, ne pose pas la question de savoir si tel ou tel courant de l'art contemporain est chrétien. Non. Sa question concerne l'art contemporain comme totalité. Elle écrit :

« Indépendamment de son aspect iconographique, c'est à une conception chrétienne, et plus précisément à une conception chrétienne de l'homme et du monde, que les artistes ont aujourd'hui recours. L'homme que l'art a placé au cœur de son projet depuis 1960, sa relation au monde, sont un terrain de questionnement auquel le christianisme apporte depuis peu son modèle. On a vu, dans cette perspective, réapparaître des thématiques proprement religieuses, que la modernité avait battues en brèche, comme la rédemption, la chute, la charité, mais aussi le scandale de la mort qui se profile comme l'un des thèmes centraux de la production actuelle, notamment parmi les très jeunes artistes. »

Beaucoup de points pourraient être discutés, mais il ressort essentiellement de cette citation que l'art actuel - plus précisément l'art contemporain - serait, comme un tout, dominé par une « *conception chrétienne* ». Il ne s'agirait donc pas du « sacré » en général, mais bien de l'influence d'un ensemble religieux spécifique. Pour autant, il faut remarquer que Catherine Grenier ne parle pas de religion chrétienne, mais de « *conception chrétienne* », ce qui n'est pas la même chose et qui la rapproche, en fait, moyennant quelques nuances, du concept qui a présidé à l'exposition de 2008. Effectivement, si on ne peut nier que de nombreux artistes du XX^e et XXI^e siècle, affichent, implicitement ou explicitement, une présence du « sacré » ou du « religieux », voire même d'une religion, dans leurs œuvres, ils ne le font jamais au compte d'une église, y compris dans les cas, d'ailleurs rares (Matisse, Soulages...), où ils répondent à un commanditaire. Mais si l'art ne répond plus, comme ce fut le cas pendant des siècles, à la tâche de transmettre le message d'un dogme qui lui était extérieur, faut-il en conclure que le « religieux » (et non telle ou telle religion) serait maintenant en lui-même, participerait, en quelque sorte, de son essence ? Pour tenter de répondre à cette question il faut essayer de voir comment se manifeste le « religieux » dans l'art actuel.

On peut distinguer deux axes, non exclusifs l'un de l'autre, mais qu'on peut examiner l'un après l'autre, au risque d'être schématique inévitablement. Le premier porterait sur la reprise de thématique, de sujets et d'une iconologie inscrits dans une tradition religieuse ; l'autre plus conceptuel, porterait sur l'essence même de l'art qui se donnerait pour tâche d'atteindre au sacré et à l'absolu.

Thématiques et sujets religieux.

Dans les premières pages de son livre Catherine Grenier cite une photographie de Sam Taylor Wood, intitulée « *Self Pietà* » (2001) dans laquelle l'artiste s'est fait photographier dans la position traditionnelle du christ entre les bras de son amie (?). C'est là un exemple, parmi des milliers, de la reprise/citation d'une iconologie chrétienne codifiée. Pour ma part, je me contenterai de citer deux performances, déjà relativement an-

² Catherine Grenier, « *L'art contemporain est-il chrétien ?* », Ed Jacqueline Chambon, Nîmes 2003.

ciennes, mais très significatives, conduites par deux artistes emblématiques de l'art contemporain : Michel Journiac et Chris Burden.

Michel Journiac est un ancien séminariste. Il a célébré, en 1969 dans la galerie Templon à Paris, une messe pendant laquelle, les spectateurs ont pu communier avec des hosties faites à partir de rondelles d'un boudin de son propre sang. L'œuvre était intitulée « *Messe pour un corps* ». Comme le fait remarquer Arnaud Labelle-Rojoux³, il ne faut voir dans cette messe « *ni foudroisement religieux, ni prurit blasphématoire* ». C'est au contraire « *une méditation qui se poursuit* ».

Chris Burden est, lui, un artiste américain spécialiste des performances à hauts risques. Dans « *Trans-Fixed* » (trans-percé), il s'est fait crucifier au dos d'une vieille Volkswagen (1974 - New York). À la photographie qui rend compte de la performance, Burden associe un texte descriptif :

« Dans un petit garage de Speedway Avenue, je suis monté sur le pare-choc arrière d'une Volkswagen. J'ai appuyé mon dos sur l'arrière de la voiture, écartant mes bras sur le toit. Des clous furent plantés à travers les paumes dans le toit de la voiture. La porte du garage fut ouverte et la voiture avancée à moitié dans Speedway Avenue. Le moteur fut lancé à pleine vitesse pendant deux minutes, hurlant à ma place. Deux minutes plus tard, il fut arrêté et la voiture repoussée dans le garage dont on ferma la porte. »⁴

Ainsi, Chris Burden, de son propre aveu, renouvelait le martyre du Christ mais en prenant, en guise de croix, un symbole populaire et stéréotypé de la (soi-disant) « *société de consommation* », une Volkswagen! C'est dans le même esprit qu'il garde des « *reliques* », en l'occurrence, les clous! Chris Burden se présente donc comme un Christ réactualisé, qui clame, pour notre salut sa « *souffrance* » devant notre monde, supposé sans âme, par la médiation du hurlement du moteur de la voiture de « *monsieur tout le monde* » !

Les démarches de Journiac ou de Burden, aussi exemplaires soient-elles, ne sont pas isolées. On pourrait encore évoquer Gina Pene qui n'a jamais fait mystère de ses motivations mystiques. Par exemple, dans sa performance de 1975, « *Le corps pressenti* », réalisée dans la galerie Krinzingger à Innsbruck, elle s'était lacérée la plante des pieds au point de laisser des traces sanglantes sur le sol de plâtre, autour des spectateurs. Dans sa « *Lettre à un(e) inconnu(e)* »⁵ elle en fait ce commentaire : « *Si j'ouvre mon corps afin que vous puissiez y regarder votre sang, c'est pour l'amour de vous : l'autre* ».

Toutes ces expériences ont un dénominateur commun : l'identification de l'artiste à un personnage sacré, Christ ou saint, dont il renouvelle le martyre. Selon cette logique, l'art et l'artiste, ne « *représente* » plus le dogme, ils l'incarnent en eux-mêmes. Et c'est bien encore cette question que l'on retrouve, mais sous une autre forme, plus ontologique, dans la quête de « *l'absolu* », qui est un autre nom du « *sacré* ».

L'absolu.

Pour la théologie médiévale l'art, œuvre humaine et finie, n'est pas « *sacré* »⁶. Il est seulement signe conduisant au sacré qui, lui, relève du divin et de l'infini mais que l'homme, dans son imperfection, ne peut connaître qu'indirectement, par le biais d'un symbole.

³ Arnaud Labelle-Rojoux, « *L'acte pour l'art* », Ed Evidant, Paris 1988.

⁴ Catalogue de l'exposition « *Hors limites* », Centre G Pompidou, Ed du Centre 1994.

⁵ Gina Pene, « *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Gina Pene, actions, Anne Tronche, Ed Fall, Paris 1997.

⁶ Le terme « *d'art sacré* » s'est imposé en histoire de l'art comme une désignation taxinomique, mais il ne faut pas lui donner plus de signification.

Thomas d'Aquin évoque ce point, sans ambiguïté, dans la « *Somme théologique* » : les « *images* », dit-il « *sont des signes. Leur rôle est d'imprimer dans les esprits et d'y fixer la foi en l'excellence des anges et des saints.* »

C'est donc à l'inverse de ce rôle imparti à l'art que, vers la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, se manifestent des artistes ou des courants artistiques qui ambitionnent d'incarner dans leurs œuvres l'absolu, que l'on pourra aussi nommer l'essentiel, l'infini ou le sacré. Pour cela, ils ont en commun de revendiquer une « *plastique pure* », supposée dégagée de la contingence narrative et figurative. Ils sont donc, globalement abstraits (ou non figuratifs) et se réclament de pensées ésotéristes ou spiritualistes. S'ils ne font pas les portes parole de religions instituées, ils peuvent néanmoins adhérer à des sectes comme Mondrian qui, en 1909 a rejoint la Société de Théosophie d'Amsterdam, ou comme, plus tard, Yves Klein qui fut rosicrucien. En tout cas, la dimension spiritualiste, et même ouvertement religieuse, se manifeste parfois clairement. C'est ainsi que Malevitch, dans son exposition 0/10, en 1915 à Moscou, accroche ostensiblement son « *Carré noir sur fond blanc* » à la place traditionnellement réservée aux icônes dans les isbas russes. Dans son manifeste, « *Du cubisme au suprématisme* », publié en 1915, il affirme que le carré est « *Le visage de l'art nouveau. Le carré est l'enfant royal plein de vie. C'est le premier pas de la création pure en art* ».

Alain Besançon dans son livre, « *L'image interdite* »⁷, a relevé cette relation privilégiée entre l'abstraction et la pensée mystique. Il écrit :

« *C'est donc au sein d'un mouvement religieux, et plus exactement mystique, que s'élabore l'art « abstrait »* ».

Mais il faut accorder une mention particulière à Yves Klein. D'abord parce qu'on en a fait une personnalité emblématique de l'art contemporain ; ensuite parce qu'il pousse jusqu'au bout la logique interne de l'abstraction.

Les « écrits » d'Yves Klein ont été publiés en 2003⁸. Il suffit de les feuilleter pour se rendre compte que l'infini, l'absolu et l'immatériel sont des constantes de son « discours ». Pour lui, son célèbre bleu « IKB », qui couvre ses monochromes, est une porte ouverte sur l'immatériel. Il passera ensuite à l'or et au feu, autres symboles mystiques. Mais en fait, les monochromes seront « dépassés » par ses « *zones de sensibilités picturales immatérielles* » qu'il définit, dans un texte de septembre 1959 comme « *stabilisées, amovibles et expansibles au-delà de l'infini...* ». Comment l'immatériel pourrait-il être amovible ou extensible puisque ce sont là des attributs de la seule matière ? Et que peut être un « *au-delà de l'infini* » qui, par définition, n'a pas de limites ? Ce sont là des questions que Klein laissera éternellement sans réponse, sans doute parce que, comme Dieu, elles dépassent l'entendement humain (mais pas le sien).

Les « *zones de sensibilités picturales* » étant « *immatérielles* », elles ne reposent sur rien de visible, ou de perceptible par les sens. Comme l'a remarqué le principal commentateur universitaire de Klein, Denys Riout⁹, leur existence repose seulement sur la croyance. Au sens strict, elles relèvent d'un acte de foi. De l'intensité de cet acte de foi, on pouvait déjà se faire une idée par la narration que donnait Klein lui-même de sa très célèbre « *exposition du vide* », du 28 avril au 5 mai 1958, dans la galerie Iris Clert (prix d'entrée : 1500 F) qui avait anticipé ces « zones » : « *Souvent, certaines personnes restent*

⁷ Alain Besançon, « *L'image interdite* », Ed. Gallimard, Paris 1994.

⁸ Yves Klein, « *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits* », Ed de l'École nationale des beaux arts, Paris 2003.

⁹ Denys Riout, « *Yves Klein, manifester l'immatériel* », Ed Gallimard, Paris 2004.

des heures sans dire un mot et certains tremblent et se mettent à pleurer. J'ai vendu deux tableaux immatériels à cette exposition. »

Yves Klein qui avait un sens aigu de sa publicité avait su mettre en place tout un cérémonial autour de son « *exposition du vide* » et de la vente de ses « *zones de sensibilités picturales immatérielles* », sur lequel nous passerons faute de place. Après la mort de Klein, en 1962, d'autres exploiteront le « vide » et « l'immatériel ». En 1969, Robert Barry, artiste américain conceptuel, présente une « exposition » à la galerie « Art & Project » d'Amsterdam. Le carton d'invitation précise : « *La galerie sera fermée pendant la durée de l'exposition* ». Plus récemment, Tino Seghal, qui réalise certes des performances, ne vend (cher, entre 50 000 et 100 000 €) que leur esprit flottant, leur « âme » en quelque sorte, excluant tout document iconique et tout commentaire. Une certaine critique parle de dématérialisation de l'art. Mais de quelle dématérialisation peut-il s'agir de ce qui, dès le départ, se pose comme immatériel ?

En conclusion.

L'art est-il religieux ? Pour la théologie médiévale la réponse ne pouvait être que non. Pour elle, l'art n'était que l'agent d'un message venu d'ailleurs. Comme l'a écrit Umberto Eco, les images « *sont des opificia, un matériel produit par les arts mondains, et ne sauraient remplir une fonction mystique.*¹⁰ » Mais pour les différentes formes de spiritualité qui se sont développées au XX^e siècle c'est l'art qui serait, en lui-même, une religion, avec ses rituels et son clergé. Il serait seul à même d'incarner l'héritage religieux que les églises se révéleraient maintenant incapables d'assumer. C'est bien ce qui se dégage de la conclusion du livre de Catherine Grenier :

« L'art participe ainsi à un profond mouvement de réévaluation des caractères spécifiques de la culture occidentale, au travers principalement de la remise à jour et de la réinterprétation de l'héritage chrétien refoulé. »

Bien sûr, par delà les discours institutionnels et même les dires des artistes, on peut percevoir une réalité sous jacente, souvent inconsciente, qui dit tout autre chose. Le spiritualisme, aura été tout autant l'instrument d'une fuite qu'une affirmation philosophique. Fuite de quoi ? Essentiellement de l'univers morne bourgeois, conditionné par l'appât du gain, l'obsession de rentabilité et les jouissances que procure l'argent. Le « bourgeois jouisseur » sera ainsi dénoncé dans de nombreux textes, comme « matérialiste » et c'est surtout à ce matérialisme-là, bien peu philosophique en fait, que les artistes opposent, le plus souvent, un spirituel à leur convenance. Kandinsky, par exemple, dans son livre « *Du spirituel dans l'Art* »¹¹, écrit : « *...l'âme est engourdie par des visions matérialistes, par l'incrédulité, et par les tendances purement utilitaires qui en découlent (...) le lien entre l'art et l'âme est à demi anesthésié.* » Pour lui, l'idée de « *l'art pour l'art* », qu'il n'approuve pas, « *est une protestation inconsciente contre le matérialisme qui veut tout réduire à une forme pratique et utilitaire.* » Mais, en fait, c'est tout le spiritualisme de Kandinsky qui est une « *protestation* » contre le caractère « *pratique et utilitaire* », d'un ordre social régi par le culte de l'argent et du commerce.

À la haine contre l'utilitarisme bourgeois correspond la haine contre la « rationalité » supposée de son économie qui fait bien peu de cas du facteur humain. C'est sans doute là qu'il faut chercher les racines de la haine contre la raison que l'on rencontre notamment

¹⁰ Umberto Eco, « *Art et beauté dans l'esthétique médiévale* », Ed Grasset, Paris 1997.

¹¹ Kandinsky, « *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* », Ed Denoël, Paris 1987.

chez les surréalistes et qui conduisait un Éluard à la présenter de façon méprisante¹², en 1932, comme un « ... *pauvre mât de fortune pour un homme affolé, le mât de fortune du bateau...voir plus haut* ». Cependant, le goût pour la voyance n'a pas empêché plusieurs membres du groupe, et non des moindres, à rejoindre le mouvement ouvrier et à manifester leur sympathie pour le marxisme. De même, Malevitch n'a pas jugé son mysticisme incompatible avec son adhésion, d'emblée, à la Révolution d'Octobre¹³.

Plus que le religieux d'ailleurs, le spiritualisme affiché des artistes, est un phénomène complexe et contradictoire qui ne peut être pris en compte de façon unilatérale. Mais il est évident qu'à l'heure de la « laïcité ouverte », il est, pour l'idéologie dominante et ses institutions, un terrain d'exploitation privilégié contre la raison, et plus généralement contre le concept même de connaissance. Ceci conduit, non seulement à occulter certaines œuvres ou certains courants, mais cela conduit à tenter d'en désamorcer d'autres. J'ai déjà signalé qu'on ne pouvait pas mettre sur le même plan le « *Piss-Christ* » de Serrano et « *La nona ora* » de Cattelan. D'autres œuvres, contemporaines ou plus anciennes, pourraient être citées. Je n'en prendrai qu'une de Max Ernst, « *La vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins : André Breton, Paul Eluard et le peintre* » (1926). Comme la sculpture de Cattelan, c'est une peinture drôle, ironisant sur la religion, mais nullement religieuse. Par contre, l'exposition « *Traces du sacré* », en englobant indifféremment toutes ces œuvres dans le registre du « *blasphème* » en fait des œuvres religieuses. En effet, le blasphème est un acte religieux, même s'il est un acte religieux à l'envers : on ne blasphème que ce à quoi l'on croit. Pour se placer du côté du Diable, il faut croire en Dieu¹⁴. En classant ces œuvres parmi les blasphèmes on les fait entrer dans les normes acceptables et pour l'institution, c'est cela qui compte. Mais rien ne permet de dire que Cattelan croyait à la mission divine du pape, ni que Ernst croyait que Marie ait enfanté le « fils de Dieu » dans la virginité.

Pour en terminer, j'aimerais donner la parole à George Grosz, artiste dada du groupe berlinois. Certes, son texte n'est pas contemporain puisqu'il date de 1921 et qu'il fut publié, à l'origine dans « *Das Kunstblatt* », mais il me semble toujours d'actualité¹⁵. Son radicalisme ne plaira pas à tous. En tout cas, c'est un texte programmatique qui parle du religieux, sans être religieux, c'est-à-dire sans être blasphématoire. Qu'on en juge :

« Oui, il existe des peintres révolutionnaires de l'art qui, aujourd'hui encore, ne se sont pas affranchis des représentations du Christ et des apôtres, alors que le devoir révolutionnaire est de redoubler les efforts de propagande, pour débarrasser le monde des forces surnaturelles de Dieu et des anges, pour que l'être humain ait une conscience aiguë de son réel rapport au monde qui l'entoure. Ces symboles surannés et les extases mystiques de cette supercherie religieuse, dont la peinture aujourd'hui regorge, à quoi peuvent-elles encore nous servir ? »

C'est tout un programme en effet, qui est très exactement l'inverse de celui tracé par Catherine Grenier.

¹² Paul Eluard, *Choix de poèmes*, Ed Gallimard, Paris 1951

¹³ Les persécutions que Malévitch connaîtra par la suite, sont un autre problème.

¹⁴ De ce point de vue, l'œuvre du Marquis de Sade est indiscutablement chrétienne.

¹⁵ Dans « *Art en théorie 1900 – 1990* », anthologie par Charles Harrison et Paul Wood, Ed Hazan, Paris 1997.