

Un sanctuaire pour deux

Article rédigé par *La Fondation de service politique*, le 24 septembre 2008

La première exposition au Centre d'art sacré de la cathédrale d'Évry, Épiphanies, a eu lieu en janvier 2001, elle parachève un projet de politique culturelle mis en route en 1988, lors de la construction de la cathédrale d'Évry.

Cette exposition est emblématique de douze ans de relations entre l'Église et l'État dans le domaine de l'art. De cette collaboration est né un " nouvel art sacré " qui n'a pas été sans conséquences sur l'histoire de l'art en France à la fin du xxe siècle.

E

n 1988, le projet de la construction de la cathédrale d'Évry est arrêté. C'est un événement car Évry sera la seule cathédrale construite au xxe siècle et la première construite sous le régime de séparation de l'Église et de l'État. Paradoxalement l'Église et l'État vont s'intéresser ensemble à ce projet. Après trente ans de retrait dans le domaine des arts et de l'architecture, l'Église désire se rendre plus visible. Mgr Herbulot, évêque de la ville nouvelle d'Évry, refuse le projet initial prévoyant un espace religieux intégré dans un ensemble d'immeubles et adopte l'idée d'un édifice monumental identifiable et séparé.

À la suite des élections du mois de juin 1988, Jacques Lang reprend ses fonctions ministérielles rue de Valois. Après une interruption de deux ans, il souhaite imposer plus solidement ses choix artistiques en inscrivant dans le patrimoine et sur la place publique un art officiel réduit au conceptualisme le plus pur, isolé dans des musées et sans public. Ces deux aspirations qui au départ n'ont aucun lien entre elles vont se matérialiser dans ce grand projet.

I- Mariage à trois pour une cathédrale

En juin 1988 Mgr Herbulot et Yves Boucly, directeur général de l'Établissement public de la ville nouvelle d'Évry, arrêtent le projet de construction d'une cathédrale. Yves Boucly recommande l'architecte Mario Botta à l'évêque qui est séduit par l'esthétique du bâtiment. Claude Mollard, président de l'agence d'ingénierie culturelle Abcd, ami de Yves Boucly avec lequel il a travaillé pour la construction du Centre Beaubourg, joue le rôle de conseiller artistique et se charge du montage médiatique et culturel du projet.

En juillet 1988, Claude Mollard présente le projet de cathédrale à Jacques Lang qui manifeste immédiatement son intérêt. La conférence de presse qui annonce la nouvelle comme un grand événement culturel a lieu le 15 décembre 1988 non pas à l'évêché mais dans les salons du ministère de la Culture... Ainsi fut conclu le mariage à trois entre la ville, l'évêché et le ministère qui scelle désormais la destinée de la cathédrale d'Évry. Ces noces serviront de modèle à toutes sortes de manifestations concernant l'art sacré.

Grâce à l'appui du ministère, l'implication des médias fut massive. Elle a permis une levée de fonds par souscription qui a financé le projet à hauteur de 55 MF. À ces 55 MF de dons il faut ajouter 5 MF de mécénat d'entreprise, 3 MF de dons en nature par les entreprises, 1 MF de dons en nature faits par des artistes. Les Chantiers du cardinal apportent 5 MF et l'évêché de Munich 4 MF. L'apport financier de l'Église et de ses donateurs est donc de 73 MF pour une cathédrale qui a coûté 86 MF. Les 13 MF manquants sont fournis par la région Ile-de-France (5 MF), la ville d'Évry (3 MF) et le ministère de la Culture (5 MF). Pour justifier l'intervention de l'État laïc, la création d'un Centre de documentation sur l'art sacré est décidée. Le projet se transformera par la suite en un musée d'Art sacré qui deviendra plus tard un Centre d'art sacré, plus communément appelé aujourd'hui Centre d'art. Celui-ci est intégré dans les murs de la cathédrale mais totalement indépendant administrativement. Certes on peut penser que sans l'implication du ministère de la Culture vis-à-vis des médias et sans son conseil en matière de marketing culturel, le retentissement

médiatique n'aurait pas été si fort et la levée de fond aussi fructueuse... (cela est probable, mais est-ce absolument certain?). C'est donc la recherche d'audience médiatique et non l'apport des 13 MF qui peut justifier, dans un bâtiment qui forme une unité symbolique, ce montage bicéphale entre deux pouvoirs qui ne sont pas de même nature et n'ont pas les mêmes objectifs.

Un sanctuaire pour deux : culte et culture

En juin 1989, Mgr Herbulot a choisi le projet de Botta avec une seule modification : il désire un vitrail et refuse un éclairage exclusivement zénithal auquel tient absolument l'architecte. Celui-ci voudrait aussi réaliser les grands thèmes décoratifs, ce qu'il n'obtient pas dans un premier temps. L'évêque ne conteste pas, en revanche, la désorientation de la cathédrale, sa rotondité, sa porte de côté, ni plus tard le musée construit en surplomb de l'autel, toutes choses qui posent problème sur le plan canonique et liturgique. Monseigneur obtient satisfaction pour deux autres exigences : il veut une iconographie figurative et tient au thème de la Résurrection. Comme l'indique Yves Boucly, entre avril et novembre 1988 : " La minceur du programme fourni par l'évêché, le caractère non-déterminant des travaux de réflexion antérieurs sur le rapport entre architecture et liturgie, ont laissé libre cours d'une part au dialogue entre l'architecte et l'urbaniste de l'Épervy, François Desbryères, sur le thème de la composition urbaine, et d'autre part, à la présentation directe par Mario Botta du résultat de ses réflexions sur l'architecture du monument. " Cette indication prouve bien que la détermination symbolique de l'architecture s'est donc bien décidée hors de l'Église.

Jacques Lang se sent si concerné qu'il intervient lui aussi : il trouve la façade trop austère et demande à Mario Botta de la modifier sans se donner la peine de consulter Mgr Herbulot. Pour faire face à toutes ces décisions, l'évêque se fait aider par le père Bobière mais ne semble pas avoir réuni autour de lui le vivier chrétien de savants, de théologiens, d'artistes et de liturgistes en mesure de résoudre les détails de fond et de forme que constitue la conception d'un tel édifice.

Profil d'un " bâtisseur de cathédrale "

Claude Mollard constate ce vide et s'emploie à le combler en remplissant son rôle " d'ingénieur culturel ". Ancien élève de l'Éna, il a été secrétaire général du Centre Pompidou. Il crée en 1982 la Délégation aux arts plastiques et acquiert ainsi une grande connaissance des réseaux et du milieu culturel. Ses compétences en matière d'art contemporain feront de lui le conseiller artistique de Mgr Herbulot. C'est un enthousiaste du projet. Il se voit maître d'œuvre et constructeur de cathédrale. Dans son livre, la Cathédrale d'Évry (Odile Jacob), il livre sa conception de la construction : au chapitre " Réformer la religion ", il rêve d'une cathédrale différente pour un christianisme rénové, modernisé. Il pense que c'est l'occasion de faire évoluer la liturgie et les objets d'art liés à la liturgie.

" Ne peut-on pas réinventer des rituels plus novateurs que ceux que l'on nous inflige aujourd'hui ? " Et quoi de mieux pour ce faire que " les artistes, les écrivains, les poètes qui témoignent d'une richesse créative ? Rien n'excuse qu'elle soit absente des rituels . "

Mollard a une vision grandiose de l'avenir où toutes les religions pourront se pratiquer dans un même lieu indifférencié. Ce sacré adapté à la " modernité " dont il parle avec passion, concerne aussi les incroyants, non exempts de préoccupations spirituelles. Cela va dans le sens des intentions de Mario Botta qui attache autant d'importance à la vocation culturelle que cultuelle du bâtiment. Sa cathédrale sera édifiée sur la place des Droits-de-l'Homme, elle doit " transcender sa fonction strictement religieuse et devenir une maison de l'homme " selon ses propres termes.

Dés le mois de juin 1988, Claude Mollard va réunir des artistes et organiser des rencontres. C'est le séminaire de la Ferme-du-Bois-Brillard puis, en septembre 1989, le colloque le Retour du monumental à

l'Agora d'Évry. Peu à peu c'est le vivier d'artistes conceptuels du ministère de la Culture qui sera convié à débattre de ce que devra être ce nouvel art sacré. Chacun y va de son point de vue et l'on se réjouit des nouvelles perspectives de la commande publique. Ces colloques se multiplieront tout le long de la décennie suivante.

À cet apport massif d'artistes des milieux officiels, Claude Mollard tente d'adjoindre quelques personnes représentatives des milieux chrétiens. Il sollicite Dominique Ponnau, normalien qu'il connaît de longue date pour l'avoir rencontré au ministère de la Culture. Directeur de l'École du Louvre, Ponnau est une référence en matière d'art sacré en France ; servi par une très grande culture, une foi chrétienne fervente, son action est reconnue déterminante au sein de la Commission pour la sauvegarde du patrimoine culturel. On lui doit d'avoir convaincu les pouvoirs publics de réintroduire dans l'enseignement universitaire et scolaire la culture religieuse de la France. Dans les années 1970, il a été le créateur et l'âme d'un colloque annuel réunissant le milieu de l'Art Sacré en France. À cette époque, l'art sacré n'intéressait ni les milieux ecclésiastiques, ni les milieux officiels. Pendant dix ans Dominique Ponnau a maintenu, envers et contre tout, des échanges de haut niveau et a été le lien entre savants et artistes d'inspiration chrétienne alors que régnait par ailleurs un climat d'indifférence générale. Sa connaissance conjugée des milieux ecclésiastiques et des arcanes du ministère de la Culture, jadis fréquenté lors d'un passage au cabinet de Jacques Duhamel, a fait de Dominique Ponnau l'intermédiaire idéal entre deux milieux jusque là très distants.

Ainsi Claude Mollard réussit à créer autour du projet de cathédrale un microcosme fait d'artistes officiels, de fonctionnaires et de membres du Comité d'art sacré émanant de l'épiscopat. Jusqu'à aujourd'hui, ce milieu disparate est à l'origine de toutes les opérations concernant l'art sacré en France, la commande publique et les grandes expositions. Citons en particulier l'exposition l'Art sacré du xxe siècle au musée de Boulogne-Billancourt (1995) ; l'exposition les Formes de l'invisible au couvent des Cordeliers (1996), organisée par l'association Art, Culture et Foi créée par le cardinal Lustiger ainsi que Épiphanies au Centre d'art de la cathédrale d'Évry organisée par Art et Spiritualité et le ministère de la Culture (2000). Ces expositions présentent l'art sacré du dernier tiers du xxe siècle comme un art exclusivement conceptuel. Dès lors, la collaboration dans l'enthousiasme et la reconnaissance mutuelle va poser le problème d'un langage commun, d'une aire de compréhension et d'entente.

II- Fondements théoriques d'un nouvel art sacré

Une analyse attentive des trois catalogues accompagnant les expositions de Boulogne, des Cordeliers et du Centre d'art de la cathédrale d'Évry, permet de dégager le langage commun, les ambiguïtés et les compromis de cet étrange compagnonnage. Ces catalogues réunissent des textes généraux et théoriques et les explications ponctuelles des œuvres de chaque artiste.

Les grands enjeux théoriques ont porté sur certaines définitions sensibles :

Qu'est ce que le sacré ? Sur ce mot une définition commune s'est dégagée en donnant au sacré des sens attachés à son aspect " terrible ", au tabou, à la transgression, au côté irrémédiable de la mort, à la dimension tragique de la vie humaine, au mystère du mal, aux forces de la nature et à ses cycles de mort et de résurrection, aux expériences magiques... plutôt qu'à l'existence du surnaturel et du divin chrétien.

Qu'est-ce que Dieu ? La question ne pose pas vraiment problème car une théologie néo-apophasique va mettre tout le monde d'accord : Dieu ne peut ni se définir, ni se représenter. Il est inconnaissable, au-delà de tout. On peut dire essentiellement ce qu'il n'est pas ou même rien en dire, ce qui laisse une immense liberté aux artistes conceptuels.

Grâce à ces passerelles conceptuelles, les artistes qui communient ainsi au même sacré et au même Dieu absent à force de non-identité, vont pouvoir jouer sur la thématique chrétienne sans aucune limite. Ainsi les trois expositions ont donné libre cours à toutes sortes de jeux conceptuels à la fois cachés et expliqués dans

le catalogue. Par exemple le mot Invisible, thème de l'exposition des Cordeliers , a permis mille acrobaties verbales. Le mot convenait à tout le monde, il pouvait signifier le divin et le transcendant mais aussi, dans un sens trivial qui convenait mieux aux disciples de Marcel Duchamp , ce que les yeux ne peuvent voir et seulement cela.

Le tableau de François Rouan, Constellation tabouée, est typique de ces inversions de sens. Il montre l'impression directe sur une toile d'un postérieur et d'un anus humain trempé dans la peinture. Le message est clairement dévoilé dans le catalogue : l'artiste montre l'invisible, la partie la plus cachée du corps même quand il est nu, niant ainsi toute autre dimension à l'Invisible. Chaque œuvre de cette exposition est expliquée dans un texte accompagnateur, de façon voilée mais claire pour ceux qui connaissent le jargon du conceptualisme. La plupart des œuvres adoptent un point de vue critique du christianisme et de l'Église plutôt qu'une célébration de ses mystères... Ce qui est dans l'ordre des choses puisque la fonction de l'art conceptuel est essentiellement critique.

" Épiphanies " : un modèle d'exposition d'art sacré conceptuel

L'exposition de décembre 2000 au Centre d'art de la cathédrale d'Évry est organisée par deux associations : l'Agence nationale pour les arts sacrés, dépendant du ministère de la Culture, et Spiritualité et Art, association indépendante aux prétentions pluriconfessionnelles, mais en réalité essentiellement liée à l'évêque d'Évry, tant la démarche intéresse peu les autres religions. L'exposition est conçue comme une œuvre d'art en soi par Frédéric Druot, lui-même artiste. Chaque œuvre a été créée spécialement pour l'exposition et prend sa signification uniquement par rapport au lieu. Douze artistes, tels les douze apôtres, délivrent leur message sous forme d'énigmes. Le treizième est Druot lui-même, qui joue le rôle du traître en donnant la clef de l'énigme à la fin.

Le catalogue invite à " lire " cette exposition comme un tout : elle est présentée " comme un parcours vers la lumière ". Pour le visiteur, c'est d'abord un cheminement dans l'obscurité des salles basses, comme dans une caverne, puis une montée progressive vers la lumière. Dans l'escalier une sonorisation fait entendre le bruit des gouttes d'eau tombant au fond d'un puits. L'exposition reprend la forme symbolique de la cathédrale qui est un cylindre, un puits à éclairage zénithal. Les installations ponctuent le trajet du visiteur et sont comme des apparitions, des énigmes sur un parcours initiatique qui tour à tour vous intrigue, vous surprend, force à l'interrogation.

Le choix du thème " Épiphanies " est lié au nom de consécration de la cathédrale. Comme le dit Emma Lavigne dans le catalogue, " la cathédrale de la "Résurrection" aurait également pu être consacrée sous le vocable de "l'Épiphanie", tant le cheminement spatial et temporel qu'elle propose semble intimement lié à l'avènement de la Lumière ". La Résurrection est une Épiphanie. Le choix du thème est aussi en relation avec la symbolique de l'architecture de cette cathédrale qui présente certaines caractéristiques évocatrices des sanctuaires de l'Antiquité (temple rond, éclairage zénithal, porte dérobée, couronnement végétal, etc.). On pense aux temples consacrés à Déméter. On sait que sa fille Perséphone disparaissait sous terre dans une caverne durant six mois de l'année et réapparaissait à chaque printemps, symbolisant ainsi les perpétuelles morts et résurrections de la nature dans le cycle des saisons, qui se matérialisent par l'apparition et la disparition de la lumière. Ces " épiphanies " de la lumière sont mis en relation avec celle de la Résurrection du Christ.

Épiphanies et résurrections

Que les mystères d'Éleusis soient une clef pour comprendre ce sanctuaire où se superposent plusieurs symboliques, c'est Claude Mollard lui-même qui l'établit dans un chapitre de son livre intitulé " Résurrection ou Résurrections ? " où cette conception paganisante est présentée comme une conviction personnelle . Il est

probable qu'il ait partagé avec Mario Botta cette symbolique qui, grâce au thème de la Lumière, est en analogie mais n'implique pas la foi catholique.

L'emploi du pluriel pour le titre de l'exposition *Épiphanies* va permettre, comme précédemment " *Résurrection et Résurrections* ", plusieurs interprétations : d'une part le mystère de l'Incarnation du Christ et d'autre part l'idée que " toute œuvre d'art est épiphanie ". Ainsi la scénographie de l'exposition, logée dans l'espace du Centre d'art qui n'est séparé de l'autel de la cathédrale que par un " rideau " de briques, montre douze " installations " conceptuelles, douze " épiphanies ", alors que dans une salle à part, une vidéo raconte le récit de l'Évangile de Mathieu à travers des œuvres anciennes.

" Les deux approches ne se contredisent pas " affirme Yves Boucly, président de l'Agence nationale d'art sacré dans la préface, tandis que Renée Moineau, présidente d'Art et Spiritualité précise : " Jésus est peut-être la Lumière du Monde . " Ainsi la non-contradiction supposée des deux démarches aboutit à un doute qui annule la conception chrétienne.

L'affrontement de ces deux " vérités " contradictoires fait de cette exposition un jeu consistant à répondre très précisément à une " proposition " de Dominique Ponnau. Les artistes sont invités à " réagir " à son commentaire de l'Évangile. Sans celui-ci il n'y aurait ni jeu, ni exposition... C'est une joute conceptuelle : on brise des lances, on se bat concept contre concept. Le thème central de toute l'exposition est la vision, l'épiphanie, l'invisible rendu visible. Il intéresse au plus haut point les artistes car la définition de leur art en dépend. À la question que Dominique Ponnau pose dans le catalogue : " Voit-on ou ne voit-on pas Dieu en Jésus-Christ ? ", les douze conceptualistes ripostent par d'autres questions comme par exemple : " Pourquoi œdipe devient-il aveugle ? " Tout le monde se connaît et l'histoire de chacun fait partie du jeu. Chacun vient armé de sa mythologie personnelle. Dominique Ponnau évoque le thème de la vision du Christ, fondement de l'art sacré chrétien. De façon récurrente il montre que chaque fois que Dieu se manifeste en Jésus-Christ, ses disciples sont aveuglés et ne voient rien. Même visible, Dieu reste invisible, inconnaissable. Seule la foi permet d'atteindre Dieu. La teneur profondément apophatique de la " proposition " de Dominique Ponnau, pris à la lettre par les conceptualistes, va permettre de jouer à cache-cache, aux devinettes, aux détournements et aux inversions... À titre d'exemple, prenons trois installations de l'exposition.

Installation de Pierre Buraglio : une lectio divina à la Duchamp

Pierre Buraglio est un habitué de la commande publique d'art sacré (concepteur de la chapelle Saint-Symphorien à Saint-Germain-des-Prés). Son œuvre répond mot pour mot à trois passages du texte de Dominique Ponnau sur l'Épiphanie. Il applique ici la démarche conceptuelle de base : il n'y a rien d'autre à voir que ce qui est vu. Dominique Ponnau écrit : " À qui ressemble le jardinier ? nul ne saurait le dire ! C'est à sa voix non à ses traits que Marie-Madeleine le reconnaît . " Buraglio expose une pelle et un râteau. Il a lu : Marie Madeleine a vu quelqu'un avec un râteau et une pelle, un jardinier probablement.

Dominique Ponnau écrit : " À qui ressemble le compagnon des voyageurs découragés qui les rattrape sur le chemin d'Emaüs ? Pas à lui en tout cas ! Et pourtant assurément c'est lui. Le méconnaissable, reconnu, point à son visage, ni à sa voix mais à son geste. Au pain rompu . " Pour représenter ce passage, Pierre Buraglio calque un tableau du xviie siècle de Nicolas Tournier représentant la fraction du pain des pèlerins d'Emaüs, puis il en fragmente les éléments gestuels sur un deuxième calque. Les pèlerins ont vu quelqu'un rompre du pain pendant que d'autres faisaient d'autres gestes. Par la déstructuration, tous les gestes sont mis au même niveau... La " déconstruction " est un des procédés caractéristiques des artistes de Support-Surfaces qui tend à souligner le caractère essentiellement matériel et anecdotique de la peinture. Avant de l'appliquer au contenu de la peinture, Pierre Buraglio déstructurait les tableaux eux-mêmes en exposant le châssis, la toile et les pigments séparément.

Dominique Ponnau écrit : " Le Christ de l'Ascension est peut-être de toutes les

manifestations la plus radicalement épiphanique : celle de l'absence, celle de la présence à la seule lumière absolument obscure de la Foi . " Pierre Buraglio montre des sandales abandonnées sur le plancher.

Irrémédiable absence ! On pense aux sandales d'Empédocle abandonnées aux bords du cratère de l'Etna, laissant la trace de son suicide.

Installation d'Alberola : une lectio divina lacanienne

Alberola est un artiste très souvent sollicité pour des commandes d'art sacré (vitraux à Nevers, Évangélaire, etc.). Il expose trois œuvres dont le titre est Épiphanie relative en sept parties. C'est également une réponse à Dominique Ponnaud. Le message est plus caché et il ne peut se lire que lié à l'espace qui l'expose, c'est-à-dire à la cathédrale. Trois dessins montrent ce qui doit rester caché tout en étant montré :

Premier dessin, Sans titre : une main cache le regard indiscret, elle cache tout ce qui va suivre qui est indicible. Deuxième dessin, Quelque chose : on retrouve la main interdisant le regard. Un dessin ambigu se superpose. Un œil indiscret dans un visage flou regarde des esquisses ambiguës où l'on devine une interpénétration de sexes d'hommes, de pieds de chaise, de pieds humains et de sabots. Troisième dessin, Un groupe de... : on voit un personnage sans tête, vêtu de blanc. Il montre du doigt quelque chose de caché sous sa tunique. Le doigt pointe aussi des pieds décalés. Les anomalies du tableau sont le moyen d'attirer l'attention sur ce qu'il faut voir par effraction. Un bronze, Sans titre : ce qui est sans titre est innomé mais représenté. On voit un phallus en majesté et couronné. C'est la clef de l'énigme. Ce qu'il faut voir.

Aux trois premières images sont associées trois légendes peintes sur le mur, à peine lisibles.

Première légende : " Devenir grain de sable " est associé au premier dessin représentant la main de l'artiste. Cette main montre et cache à la fois, elle décrit le rôle perturbateur de l'artiste. Il est le grain de sable qui grippe la machine. La " machine " dans ce contexte est la cathédrale d'Évry et ce qu'elle signifie. Deuxième légende : " Devenir chien d'aveugle " est associé à la deuxième image qui montre des transgressions sexuelles. Elle souligne encore une fois le rôle de l'artiste : servir de guide aux aveugles, c'est-à-dire à ceux qui ne savent pas reconnaître leur désir, tel œdipe dont le nom signifie " pied gonflé " (on sait que le pied est une métaphore du sexe). Il devint Roi puis aveugle, en transgressant un tabou sexuel sans le savoir. Troisième légende : " Devenir passe-murailles " s'applique à la troisième image et évoque une dernière fonction de l'artiste. Il agit par effraction : ni vu, ni connu, ni pris.

Il a ainsi délivré son message de protestation contre l'Église qui maintient les tabous sexuels. Cet appel à la libération sexuelle est destiné à passer la muraille de briques qui sépare le Centre d'art de l'autel de la cathédrale.

Installation de Frédéric Druot : l'art de montrer et de cacher

Cet artiste est le concepteur de l'ensemble de l'exposition. C'est le treizième larron qui signe ironiquement sa trahison au jeu proposé dans la préface. En lettres découpées dans un tableau de la Renaissance qui représente l'Épiphanie, il affiche au mur la maxime : " Pas vu, pas pris ", l'aveu que quelque chose de répréhensible a été caché. C'est aussi la clef des énigmes posées par les douze installations : " Tant qu'une chose n'est pas vue, elle n'existe pas. " La chose non vue est le Dieu que l'on dit être invisible malgré la visibilité du Christ, c'est aussi plus secrètement notre propre désir que l'on ne veut pas voir. C'est ce que l'on appelle un piège conceptuel où est pris celui qui croyait prendre.

Ces modernes allégories impliquent, l'application de différentes " grilles " de lecture. Aujourd'hui elles sont Lacaniennes ou Duchampiennes, jadis elles étaient plutôt marxistes ou freudiennes, pour ne citer ici que les plus facilement repérables. Leur dénombrement est un vaste sujet méritant de longs développements.

Théologie cryptée

Chaque installation donne ainsi lieu à des enjeux théologiques cryptés en images. Les princes de la Renaissance s'adonnaient à de semblables jeux conceptuels, matérialisés sur les murs de leurs demeures par de fabuleux décors : un langage codé réservé à un petit cercle, cachait et montrait à la fois les histoires

galantes, les disputes philosophiques ou sacrées, les soustrayant parfois au regard critique de l'Église. L'art conceptuel remet au goût du jour ces jeux et ces codes hermétiques destinés à un microcosme d'artistes, de fonctionnaires et de critiques... Mais la seule trace laissée ici sera un catalogue. Aucune œuvre, aucun décor précieux ne subsistera car elles n'ont été créées que pour l'exposition.

Les préfaces de Dominique Ponnaud dans les catalogues des expositions les Formes de l'Invisible et Épiphanies ont joué un grand rôle. Elles sont sensées exprimer le point de vue chrétien sur l'art sacré. Mission délicate et complexe qui devrait à la fois ouvrir le " dialogue " avec un milieu non chrétien où l'Église veut être présente, et garder une identité chrétienne. La présence de plusieurs significations, le plus souvent inverses, en un lieu garanti par l'Église, pose de réels problèmes de communication... Comment faire passer au grand public des messages aussi ambigus et cependant porteurs du label chrétien ?

Trouver un langage commun constituait un défi : il fallait expliquer au public le rapport a priori obscur entre l'art conceptuel et l'art sacré chrétien. Pour celui-ci, l'art contemporain officiel reste indéchiffrable. Il ne distingue pas la différence entre art " figuratif ", " art conceptuel " et " art abstrait ". Il croit généralement que le débat se situe autour de l'art abstrait ou figuratif, comme au temps du père Couturier . Or les enjeux actuels ont peu de choses à voir avec cela, même si certains malicieusement le laissent croire. Qui parmi tous les acteurs chrétiens du microcosme de l'art sacré en France a intégré les grilles et les méthodes de lecture de cet art conceptuel (ni abstrait, ni figuratif, mais d'un autre ordre) sans propos esthétique, décoratif ou liturgique mais induisant toujours un sens puisqu'il est essentiellement discours ? Qui connaît les règles du jeu parmi les responsables de l'art sacré en France ?

L'hermétisme de ce langage permet de jeter un voile pudique sur un grand nombre d'œuvres au sens embarrassant et d'avoir l'ignorance comme excuse...

Reste à présenter un discours consommable aux médias pour qu'ils puissent rapporter les événements liés à l'art sacré dans la presse en général et la presse catholique en particulier. L'élaboration d'un discours théorique autour de ce mariage improbable de l'art conceptuel et de l'art sacré chrétien était une mission urgente que seule une personne de la carrure de Dominique Ponnaud pouvait remplir. Ses préfaces de catalogue ont été un élément central. Elles ont jeté les bases d'un langage commun minimum sur le sacré et permis un échange, une collaboration dans les commandes publiques, les expositions et les grands projets communs.

III- Le nouvel art sacré est conceptuel

De tout cet intense effort théorique deux idées ressortent.

Une théologie de " l'Absence réelle "

Même si Dominique Ponnaud ne perd jamais de vue le paradoxe chrétien du visible et de l'invisible, il favorise dans les préfaces de ces catalogues une pensée apophatique qui laisse la place au doute sur l'existence de Dieu. C'est ce doute qui permet le dialogue et l'expression d'autres conceptions du sacré. En d'autres temps cette forme de pensée a entraîné la dérive iconoclaste ; aujourd'hui l'apophatisme revêt de nouvelles formes qui coïncident avec les thèmes préférés de l'art dit contemporain, celle d'une vision de Dieu en creux, comme un manque, une absence, une soif, un vide... " comme une fleur théologique épanouie sur le terreau psychologique du désespoir / ". Il faut bien aller chercher Dieu là où il est sensible, dans le cœur blessé de l'homme. Il faut aller le chercher dans le refus que l'on a de Lui, dans la révolte et dans la transgression, là où Il est encore perceptible par le vide qu'Il fait sentir, dans un monde subjugué par la course à la consommation et l'Apostasie.

Un " art sacré total "

Le seul thème positif commun qui se dégage de cette pensée générale sur le sacré est le thème de la lumière. C'est pourquoi Épiphanies était le sujet idéal pour commencer une série d'expositions sur l'expression de ce " nouveau sacré " indifférencié, assez général pour pouvoir rassembler tous les sacrés dans un œcuménisme " catholique ", c'est-à-dire universel. C'est un sacré qui englobe tout et intègre des choses aussi hétéroclites que les religions révélées, les mythologies, la magie et même la spiritualité de l'athée et de l'agnostique. L'art contemporain officiel correspond tout à fait à ce côté " bazar ", " récup ", " squat ", propre à la modernité de la fin des années 90... Le but de l'association Art et Spiritualité, exprimé dans ses statuts est d'ailleurs de promouvoir à la fois " l'art contemporain " dans l'Église et l'œcuménisme.

Ainsi l'Église en France a changé de pensée sur l'art de façon radicale sans même un débat théologique. D'une pensée séculaire qui a donné des chefs d'œuvres innombrables, concevant l'art comme un " sacramentel ", signe de la présence réelle de Dieu dans sa Création, elle est passée à une expression désincarnée, littérale, sans transcendance et sans forme reconnaissable.

Un art, deux finalités, deux stratégies, deux pouvoirs

Seule la démarche apophatique et œcuménique pouvait rendre légitime une collaboration entre l'Église et l'État, mettant toutes les religions de la République au même niveau, gommant au maximum les formes extérieures de l'identité chrétienne, introduisant l'art conceptuel dans les sanctuaires avec la spiritualité athée qu'il véhicule. Si un discours minimum commun a pu être trouvé, la stratégie et les finalités de chacun des protagonistes diffèrent profondément.

L'État. Pour le ministère de la Culture, le but est de légitimer l'art officiel conceptuel rejeté par le public et de l'inscrire dans le patrimoine. Il a tiré grand profit de cette collaboration. Les événements où les deux partenaires ont partie liée sont maintenant très nombreux : commandes publiques, expositions, constructions d'Églises ou restaurations. Ils donnent lieu à toutes sortes de rencontres, de festivités, de publications, d'échafaudages théoriques. L'État a pu ainsi transformer en art sacré, un art de contestation et de critique sociale, révolutionnaire et nihiliste, dépendant des subventions car sans public. C'est ainsi qu'il récupère, en l'institutionnalisant et en le sacralisant, toute forme de critique ou d'opposition. L'État, grâce à l'art conceptuel a transformé la révolution sociale en une révolution rituelle et symbolique qui ne manque pas pour autant d'efficacité car elle atteint le fort intérieur des êtres.

L'Église. Pour les autorités ecclésiastiques le but est d'être présents dans les milieux de l'art contemporain pour des raisons d'évangélisation et de charité mais aussi parce qu' " il est hors de question de faire l'économie de la modernité ". Cette stratégie de récupération de l'idéologie dominante a fait ses preuves lors de l'effondrement de l'Empire romain, elle consiste à christianiser les rites et le sacré des païens, en les détournant au profit de l'Église... Mais peut-on comparer le paganisme au rationalisme athée ou à la confusion générale des spiritualités ?

Une certaine théologie dite du " christianisme anonyme ", école allemande surgie dans la deuxième moitié du siècle dans l'entourage de Karl Rahner, promeut l'idée que l'universalité de l'Église passe par l'effacement des formes identitaires trop liées aux cultures. La culture est pour eux un élément perturbateur du fait religieux et de la Foi, elle est impermanente et donc superficielle. Selon cette théologie, le christianisme doit effacer tout ce qui est trop visible de façon à trouver un terrain d'entente entre les cultures, en ne privilégiant que ce qui est général et commun à toutes. Elle préfère le verbe à l'image, ce qui a de très grandes conséquences dans le domaine artistique en excluant toute la dimension de la sensibilité.

L'iconoclasme, l'amour du virtuel, le conceptualisme et le mondialisme propres aux idéologies de la

modernité fin de millénaire sont des versions matérialistes de cette théologie. L' " universalité " devient " mondialisme ", la " radicale différence de chaque être " devient " virtualité " et pur " concept ". C'est la mystique apophasique, fond commun de toutes les religions mais voie réservée à si peu de saints, qui, convertie en idéologie humanitaire, est mise ainsi à la portée de tous.

A Évry comme partout ailleurs, c'est sur la base des fausses ressemblances, de concepts à double fond ou pris au premier degré que la collaboration a pu se faire.

Trois hypothèses

L'interprétation de l'histoire de la création de la cathédrale d'Évry et de sa symbolique a donné lieu à diverses hypothèses. 1/ L'hypothèse du chaos : la cathédrale serait la résultante composite d'influences contradictoires alliées à des ignorances, des inexpériences, des hasards. 2/ L'hypothèse du complot : un certain nombre de personnes auraient décidé, d'un commun accord, d'introduire secrètement dans cette cathédrale une symbolique maçonnique. 3/ La troisième hypothèse, à mes yeux la plus vraisemblable, est l'application d'une pensée théologique qui ressemble beaucoup au courant dit du " christianisme anonyme ".

La construction de la cathédrale d'Évry a pesé d'un certain poids dans l'histoire de la vie artistique et culturelle du dernier tiers du xxe siècle en France car elle a permis la mise en place d'un système de légitimation de l'art conceptuel, au moment même où cet art était contesté de l'intérieur par les artistes eux-mêmes. L'histoire de l'art analysera tout cela avec le recul nécessaire... Mais une chose est d'ores et déjà évidente : nous sommes en l'an 2001 et l'Église de France, en légitimant un art sans autre légitimité que l'officialité conférée par l'État pour des besoins politiques, a prolongé d'une décennie ou deux une situation artistique répétitive, fonctionnarisée et stérile que la plupart des artistes ressentent aujourd'hui comme une oppression et un abus de pouvoir.

Sacraliser l'art conceptuel est paradoxal puisqu'il nie toute transcendance mais pas absurde car le " sacré " n'est pas forcément divin. Tout objet tabou est sacré... En sacralisant l'art conceptuel on en fait un tabou et on interdit toute critique à son encontre.

a. de k.

. Claude Mollard, la Cathédrale d'Évry, Odile Jacob, p. 87.

. La Cathédrale d'Évry, op. cit., présentation (4e de couverture).

. Idem, p. 187-190.

. Idem, p. 175-187

. La théologie apophasique affirme que l'on ne peut définir Dieu que de façon négative, par ce qu'il n'est pas, car il est au-delà de tout ce que nous connaissons. Cette théologie a parfois enfanté des courants de pensée affirmant que Dieu est inaccessible, inconnaissable et " inreprésentable ". Elle n'est pas sans lien dans l'Histoire avec des périodes iconoclastes en matière d'art.

. Catalogue de l'exposition, les Formes de l'Invisible, couvent des Cordeliers, Paris, 1996.

. Marcel Duchamp (1887-1968), pape de l'art conceptuel.

. Catalogue de l'exposition, Épiphanies, Centre d'art d'Évry, 2000.

. Idem.

. La Cathédrale d'Évry, op. cit., p. 259.

. Catalogue de l'exposition, Épiphanies, op. cit.

. Idem.

. Ancienne directrice des Cahiers d'art sacré, revue émanant des Comités d'art sacré.

. Catalogue de l'exposition, Épiphanies, op. cit.

. En référence à Marcel Duchamp, pape de l'art conceptuel

. Catalogue de l'exposition, Épiphanies, op. cit.

. Idem.

. Idem.

. En référence à Jacques Lacan et ses méthodes d'exploration de l'inconscient.

. Deux Dominicains, au cours des années cinquante, le père Couturier et le père Regamey ont œuvré pour que les commandes d'art sacré soient faites aux " grands artistes contemporains " même incroyants, sans les contraindre à un contenu doctrinal ou à des exigences formelles particulières. Ils sont les créateurs des Cahiers d'art sacré. À cette époque, la querelle entre art abstrait et art figuratif faisait rage. Le père Couturier a défendu la présence de l'art abstrait dans les églises.

. Catalogue de l'exposition, les Formes de l'Invisible, op. cit.

. La position personnelle de D. Ponnau est d'ordre mystique. À l'approche " des temps extrêmes, temps spirituellement chrétiens à l'extrême ", l'Église vit le temps du Samedi saint, de l'absence, du tombeau vide. Temps intimes et ultimes instants. Trois temps de l'irreprésentable. Trois temps extrêmes, éminemment chrétiens, où l'homme déjà là n'est pas encore, où l'homme n'étant plus est emporté dans un lieu sans lieu où il demeure à jamais... " (préface de l'exposition les Formes de l'Invisible). C'est la raison pour laquelle D. Ponnau considère que les artistes qui n'expriment pas le " vide " du Samedi saint, ne sont pas vraiment contemporains. En revanche, pour l'art ancien sa pensée diffère. Dans une interview donné à l'Homme Nouveau le 18 février 2001, il déclare : " La seule manière pour l'homme, créature spirituelle et charnelle, de se représenter et de représenter l'irreprésentable, le pur esprit, est de l'exprimer analogiquement, à travers le prisme charnel, celui des images. L'art exprime toujours infiniment plus que l'image ou que le son, mais sans pigments, il n'y a pas de peinture, sans air battu, pas de musique, sans figure il n'y a pas de représentation de l'infigurable. "

. Dans le jargon des milieux artistiques, n'est " contemporain " que l'art conceptuel labélisé par le ministère de la Culture, c'est un art officiel. Les artistes n'appartenant pas à ce courant ne sont pas " contemporains ", ils sont " hors-le-temps " et hors-l'Histoire. Par un jeu de passe-passe conceptuel, ces artistes n'existent tout simplement pas.