

D'un art confessionnel à un œcuménisme par l'art : quelques jalons (16^e-21^e siècles)¹

I – La Réforme et ses suites

C'est surtout avec la Réforme luthérienne au 16^e siècle que l'art chrétien prend un tournant militant : le langage de l'image est utilisé pour faire connaître la nouvelle doctrine évangélique, mais aussi pour dénoncer celle de l' « ancienne » Eglise, l'Eglise romaine. L'art chrétien a toujours été un art confessant ; son rôle, dès les premiers siècles, consistait à fortifier les croyants dans leur foi et à faire connaître au monde les vérités et la richesse du christianisme. Dans les premiers siècles de l'Eglise, quand les conflits christologiques étaient vifs, l'art a pu se faire le témoin des positions orthodoxes, contre les hérésies, en particulier l'arianisme. C'est ainsi que le Christ triomphant de la mosaïque qui se trouvait dans l'abside de l'église S. Michele in Affricisco à Ravenne (6^e siècle) tient dans les mains un livre ouvert, avec les inscriptions en latin « Le Père et moi sommes un » (page de droite) et « Qui m'a vu a vu le Père (page de gauche)². Il s'agissait d'affirmer – contre l'arianisme qui domina pendant un temps à Ravenne - que le Christ est à la fois homme et Dieu. Mais sinon l'art des premiers siècles était plus kérymatique que confessant, (au sens de l'affirmation d'une vérité de foi s'opposant une autre).

Avec la Réforme luthérienne, un nouveau pas est franchi : tout l'art doit dire la vérité de l'Écriture, la centralité du Christ dans l'économie du salut mais aussi, de manière explicite ou implicite, condamner les autres doctrines, la romaine d'abord, puis les tenants de la Réforme radicale, enfin les réformés. Une personne était particulièrement visée, et il s'agissait de le montrer par tous les moyens, y compris en la ridiculisant : le Pape. On peut ainsi considérer la Réforme luthérienne comme l'inventrice de la caricature religieuse, genre qui va redevenir une brûlante question d'actualité à notre époque, à propos des caricatures, non plus du Pape, mais de Mahomet³.

1. Les débuts d'un art confessant : Lucas Cranach et les images luthériennes

¹ Il manque à cette présentation les nombreux visuels qui formaient la trame de la présentation orale. A défaut des visuels, une succincte description des œuvres permet toutefois de suivre la présente argumentation. Moyennant une petite recherche personnelle, certains exemples sont de surcroît facilement disponibles sur Internet. Quelques uns sont indiqués dans les notes.

² Cette mosaïque a été déposée et se trouve actuellement aux musées de Berlin.

³ Contestations qui ont abouti au drame de l'assassinat de l'équipe de la rédaction de *Charlie-Hebdo*, le 7 janvier 2015. Mais avant lui il y avait déjà eu « l'affaire » des caricatures de Mahomet, en 2006 au Danemark, puis en France.

Il ne saurait être ici question d'explorer la position de Luther sur les images, encore moins l'art luthérien⁴. On rappellera que grâce à l'activité débordante du peintre Lucas Cranach – peintre officiel du prince électeur de Saxe, Frédéric le Sage - la Réforme bénéficia du talent de l'un des plus grands artistes de l'Europe du Nord au 16^e s. Cranach épousa les idées de la Réforme, et il était lié à Luther et à sa famille par des liens de proximité (ils habitaient la même rue) et d'amitié (ils avaient des parrainages croisés).

Par ailleurs – et contrairement à la tradition réformée – Luther ne rejeta pas le langage de l'art et de l'image pour la diffusion des idées de la Réforme et la transcription de la Bible en images, qui peuvent être accessibles à tous⁵. Il se situe en cela dans la tradition de la *via media*, prônée par l'Eglise chrétienne d'Occident : ni idole, ni icône, l'image est avant tout un moyen pédagogique au service de la diffusion des textes bibliques et des écrits confessants.

L'utilisation de l'art et de l'image (on ne distingue pas encore ces deux notions) par Luther et Cranach s'est faite par trois types de sujet : - Des œuvres bibliques. - Des œuvres confessantes. Des œuvres polémiques. Je donnerai un exemple de chacun de ces types.

a. Une œuvre biblique

Le tableau de Lucas Cranach, *Jésus bénit les enfants* (1529) accompagné de l'inscription biblique de Marc 10,13 « Laissez venir à moi les petits enfants » (*Lasset die Kindlein zu mir kommen*), se trouve dans l'église S. Wenzel de Naumburg (Saxe)⁶. C'est d'abord une très belle œuvre d'art : on y reconnaît le style gracieux, fin et sensuel de Cranach. Il a portraituré avec beaucoup de tendresse des enfants et leurs mères, lesquelles sont des modèles de beauté et de sensualité. On notera également le rendu des tissus et le soyeux des habits féminins. Certaines scènes enfantines semblent être prises sur le vif. Le contraste est accusé entre la vie et la générosité du groupe de droite, constitué par les mères et leurs enfants, et la mine renfrognée des disciples, derrière le Christ à gauche. C'est aussi la première fois, dans l'iconographie chrétienne, que ce sujet biblique émouvant est représenté : on ne connaît aucun exemple d'une représentation visuelle de ce texte dans l'art chrétien avant Cranach !

De manière plus subtile, ce tableau est aussi l'occasion d'affirmer quelques idées sur la théologie luthérienne relative au baptême et à la famille. A défaut d'un texte biblique parlant du baptême des enfants, on a mis en valeur celui qui s'en approche le plus : Jésus qui accueille les enfants et les bénit. La bénédiction des enfants est donc considérée comme une métonymie (la partie pour le tout), et parle en fait du baptême des enfants. Contre les anabaptistes, le tableau montre que Jésus accueille, bénit (et donc aussi, suppose-t-on), baptise les enfants ; contre les catholiques, il est montré que la sexualité et la sensualité sont une bonne chose car voulues par Dieu, et que la vie chrétienne s'accomplit le mieux dans un cadre familial et une sexualité féconde. Enfin, la féminité est réhabilitée, autrement que par le truchement du martyr, de la vie consacrée, de la Sainteté ou de la mariologie.

b. Une œuvre confessante.

⁴ Werner Hofmann (Hg.), *Luther und die Folgen für die Kunst* (catalogue d'exposition hamburger Kunsthalle), München, Prestel Verlag, 1983 ; Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image*, London, Reaktion Books, 2004.

⁵ Jérôme Cottin, „Luther, théologien de l'image », *Etudes théologiques et religieuses* 67 (1992/4), pp. 561-9.

⁶ On connaît au moins 23 versions de ce tableau, preuve de son succès ; l'une, qui date de 1538, se trouve à la hamburger Kunsthalle.

Un des retables sur le thème *Loi et Evangile (Gesetz und Evangelium)* est celui de Lucas Cranach (père et fils) qui se trouve dans l'église St-Pierre et Paul (appelée aussi Herderkirche) de Weimar⁷. Le sujet n'est plus ici biblique, mais dogmatique. Les retables luthériens sont des tableaux de taille imposante, posés derrière l'autel, face à l'assemblée, et donc visibles par tous⁸. Ils présentent la théologie luthérienne de la grâce par le salut en Jésus-Christ, opposée à une théologie des œuvres, fondée sur l'obéissance à la loi⁹. On voit sur ce retable à gauche du Christ en croix, trois personnages : Jean-Baptiste qui désigne le Christ, Cranach sur lequel arrive le jet de sang qui part de la côte du Crucifié, et Luther qui tient une Bible ouverte. Le tableau montre, en un télescopage historique évident (Luther et Cranach sont représentés comme les contemporains du Christ), à la fois la centralité du Christ crucifié, la médiation des Ecritures, la relation directe et personnelle au Christ, et le réalisme sacramentel. On a donc un résumé de la théologie luthérienne. Mais il y a plus : en faisant arriver de manière très réaliste le jet de sang sur la tête de Cranach (qui se peint comme modèle du chrétien luthérien), le tableau s'oppose à la fois à l'interprétation symbolique des Zwingliens et à la médiation du prêtre dans la partage eucharistique. Dans les représentations traditionnelles de la crucifixion en effet, le sang du Christ est recueilli dans un calice ; il n'atteint pas directement un personnage, ce qui évoque l'absence de médiation ecclésiale. Ce tableau est ainsi une construction dogmatique en image. Il représente aussi la stricte opposition entre la Loi qui condamne (en arrière plan) et la Grâce qui sauve (en premier plan)¹⁰. On retrouve une des pensées fondamentales de Luther, l'opposition stricte en la Loi et la Grâce : « Le chrétien est partagé entre deux temps. Chair sous la loi ; esprit sous l'Evangile » ; « L'usage propre, l'usage absolu de la loi, est de terrifier cette bête sauvage qui s'appelle opinion de justice » : « La loi est là pour révéler les transgressions spirituelles. La loi est donc aussi une lumière qui luit : elle ne montre pas la grâce de Dieu, ni la justice, ni la vie, mais la colère de Dieu ; elle montre l'enfer »¹¹. La Loi, contrairement à la théologie réformée, nous révèle notre péché : La fin de la loi, en théologie, n'est pas de rendre les hommes meilleurs, mais pires » ; « Aussi longtemps que la chair subsiste, la loi reste le pédagogue qui ne cesse, selon son habitude, de terrifier et de désoler la conscience par l'étalage de ses péchés et avec la menace de la mort »¹².

Ces thèmes luthériens dans l'art se sont maintenus très longtemps. On les trouve encore dans des réalisations de la 2^e moitié du 20^e siècle. Ainsi dans les vitraux contemporains du chœur de la *Leonhardkirche* dans le centre-ville de Stuttgart : la verrière de gauche montre le thème de la loi qui condamne. C'est ce que l'on appelle l'*usus elencticus* l'usage pédagogique ou théologique de la Loi. Tandis qu'en face, dans la verrière de droite, la théologie luthérienne de la Grâce est résumée en 4 vitraux. On y montre un homme et une

⁷ Lucas Cranach, *Epitaph für Herzog Johann Friedrich und seine Familie*, 1552-55 (panneau central), Weimar, Stadtkirche St Peter u. Paul.

⁸ Un retable est un tableau situé au dessus de l'autel qui a comme fonction de renforcer la croyance dans le mystère eucharistique. Le luthéranisme a conservé les retables, mais sans garder leurs fonctions liturgiques

⁹ Jérôme Cottin, « Loi et Evangile chez Luther et Cranach », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuse* 76, (1996/3), pp. 293-314, dont on trouvera un résumé en Anglais : Jérôme Cottin, « Law and Gospel According to Luther and Cranach » *Luther Digest*, vol. 9, 1999, The Luther Academy (USA), 2-9

¹⁰ Dans les autres retables luthériens sur le même thème, la Loi (AT) se trouve à gauche, la Grâce (le salut en Jésus-Christ), à droite, les deux scènes étant séparées au milieu par un arbre, mort à gauche, vivant à droite.

¹¹ Luther, *Commentaire de l'Épître aux Galates (Œuvres, t. II, vol. 16, Genève, Labor et Fides, 1972.*

¹² Ibid.

femme « d'aujourd'hui », autour de 4 « pratiques » de l'Eglise : - l'écoute de la prédication ; - la participation à la Cène (on notera la place double du crucifix sur l'autel, qui exprime à la fois l'objet de la prédication et le réalisme sacramentaire) ; - le baptême des nourrissons ; - la confession et la prière. Le vitrail reste le moyen pédagogique prôné par Luther pour faire connaître un plus grand nombre les vérités et pratiques de la foi.

Une question subsiste, que nous n'aurons pas l'occasion d'approfondir. Peut-on considérer ces images pédagogiques comme des images artistiques ? Elles ont un rôle catéchétique évident. Mais cela ne se fait-il pas au détriment de leur valeur esthétique ?¹³

c. *Une œuvre polémique.*

Les gravures polémiques (ou caricatures) sont la 3^e catégorie d'images luthériennes. Je ne fais que la mentionner mais ne rentrerai pas dans son étude, car c'est un sujet vaste et complexe. Qu'il suffise d'indiquer que le luthéranisme fut pionnier dans la caricature religieuses, qu'il utilisa pour cela le moyen technique de la gravure sur bois, qui avait le double avantage d'être peu coûteux et très efficace (on peut reproduire des images en série). Ces caricatures étaient agressives ; elles visaient à ridiculiser le Pape et la curie romaine : tous les thèmes visuels – y compris scatologiques – étaient utilisés. Le catholicisme s'empressa de faire de même. Propagande et contre-propagande s'opposaient donc pas le moyen d'une image dont le rôle polémique l'emportait largement sur sa valeur artistique. Une exception toutefois : le *Passional Christi und Antichristi*, (*La Passion du Christ et de l'Antéchrist*), petit ouvrage iconographique de Cranach avec des citations choisies par Luther¹⁴.

2. A l'âge baroque : affirmations confessionnelles et rejet de l'autre

L'époque baroque, aux 17^e et 18^e siècles, correspond, dans le protestantisme, à celle des orthodoxies. La foi se fige, le luthéranisme combat aussi bien le catholicisme que la pensée et les Eglises réformées. Du côté catholique, l'art baroque – en particulier sous l'influence jésuite¹⁵ – s'enrichit et se complexifie ; il envahit tout l'espace, intérieur et extérieur, des édifices religieux. Deux précisions s'imposent toutefois à propos du baroque, style peu connu et peu aimé en France¹⁶, et souvent caricaturé.

L'art baroque n'est pas qu'un art de combat, issu de la Contre-réforme et du Concile de Trente. Il fut beaucoup plus : la découverte de nouveaux moyens artistiques et d'un nouveau langage esthétique qui s'articulent les uns aux autres. La richesse de l'esthétique baroque (utilisation des volutes et des lignes courbes, ambition d'un « art total », effets de théâtralisation, illusions optiques et saturation de l'espace...) dépasse de beaucoup son utilisation à des fins confessantes ou combattantes. C'est pourquoi il faut pouvoir aujourd'hui

¹³ Les spécialistes contemporains de l'image en contexte luthérien (Horst Schwebel, Rainer Volp, Andreas Martin) ont vivement dénoncé cette fonction catéchétique de l'art qui, dans le luthéranisme, reste *ancilla theologiae*, servante de la théologie.

¹⁴ On attend encore une édition scientifique en français de cet opuscule. A défaut, on consultera l'édition italienne : Martin Lutero, "Antitesi illustrata della vita di christo et del anticristo" (1521), a cura di Laura Ronchi De Michelis, in : *Opere scelte* 3, Torino, Claudiana, 1989, pp. 145-183.

¹⁵ Giovanni Sale (éd.), *L'art des jésuites*, Paris, éditions Mengès, 2003.

¹⁶ On dit que la France a refusé le baroque, en rejetant la statue équestre que Bernini (Le Bernin) a faite de Louis XIV.

relativiser son aspect antiprotestant (quand il est présent), au profit d'une valorisation de la créativité de cet art et de ses immenses potentialités plastiques.

Par ailleurs, il y eut aussi un baroque protestant de qualité (peu connu en France), en Europe du Nord et de l'Est¹⁷. En musique, son représentant le plus célèbre est Jean-Sébastien Bach, mais cette forme d'art investit aussi la sphère visuelle : restructuration du volume intérieur des édifices¹⁸, construction de nouveaux espaces, élaboration de retables et panneaux sculptés, mise en avant de la courbe et des volutes etc.

De manière un peu arbitraire, je présente l'art baroque d'Eglise sous trois rubriques : - un art confessant ; - un art de combat , - un art irénique.

a. *Un art confessant*

Le baroque catholique et le baroque protestant ont en commun un même langage formel et une esthétique proche (quoique plus épurée, moins exubérante et moins sensuelle du côté protestant), mais qui s'opposent au niveau des thématiques. Le baroque protestant met en valeur les versets bibliques (matériellement présent dans l'espace de la représentation)¹⁹, les deux sacrements du baptême et de la Cène et se concentre sur la seule figure du Christ (crucifié, mais aussi ressuscité). Presque à l'inverse le baroque catholique montre les 7 sacrements de l'Eglise²⁰ – avec une valorisation de la transsubstantiation eucharistique - souligne le rôle médiateur de l'Eglise, le pouvoir du Pape, la place de Marie et des Saints. Ses thèmes sont donc beaucoup plus nombreux, presque illimités car ce baroque catholique inclut des traditions locales.

L'art baroque protestant d'Allemagne du Nord et de l'Est a surtout pour but de donner une forme plastique aux versets bibliques. Dans la *Stadtkirche* de Naumburg dont il a déjà été question, une magistrale construction baroque dans le chœur, qui fait plus penser à un jubé qu'à un retable, met en artistiquement et plastiquement en scène les versets bibliques de Jn 21, 17, Rm 10, 4 et le Ps 51,20, lesquels se donnent à voir autant qu'à lire.

b. *Un art de combat*

La plasticité des formes baroques est aussi utilisée pour combattre l'autre Eglise, avec parfois une rare violence. Ce sont surtout dans les milieux catholiques jésuites que l'on trouve de tels exemples, remarquables par leur esthétique extrêmement élaborée, mais effrayante par le concentré de violence et de rejet de l'autre qu'ils expriment, à grand renfort de théâtralisation.

¹⁷ Parmi les architectures baroques protestantes allemandes les plus remarquables : la *Michaelskirche* de Hambourg, et la *Frauenkirche* de Desde (dont le plan a la forme d'une tortue). En France, sans doute l'unique architecture baroque protestante est-elle l'église Ste-Aurélien à Strasbourg.

¹⁸ En Allemagne du Nord, on voit souvent des églises gothiques de briques qui ont un espace intérieur baroque. Ainsi à Wismar, Lubeck, Greifswald, Stralsund.

¹⁹ Ainsi le retable sculpté de la *Stadtkirche* de Naumburg (Saxe) inscrit-il en son centre les versets bibliques : Ps 51, 20, Jn 21,17 et Rm 10,4. Les versets bibliques reproduits – avec leurs références – font partie intégrante de l'œuvre sculptée. Le texte, tout en courbes et volutes, « fait image », tout en restant un texte à lire.

²⁰ Par exemple, la *Heilige-Geist Kirche* de Füssen (Algäu), montre une peinture murale du plafond avec les 7 sacrements de l'Eglise.

Ainsi, la sculpture latérale en marbre du somptueux autel de Saint-Ignace, dans le transept de gauche de l'église du Gesù à Rome²¹. Il s'agit d'une œuvre du sculpteur français Pierre Le Gros, *Le triomphe de la foi sur l'hérésie* de (1695-99). On voit deux vieillards hirsutes tomber à la renverse. Ils sont accompagnés d'un serpent (le « venin de l'hérésie ») et jetés à terre par une figure féminine (allégorie de la Foi) qui tient dans une main une croix et dans l'autre du feu. Chaque vieillard tient dans ses mains un livre fermé. Je connais ces sculptures depuis longtemps. Dans les années 1980-90, on pouvait distinguer aisément, quand on s'approchait du groupe sculpté, une inscription gravée en lettres d'or sur la tranche du livre tenu par le vieillard le plus près du spectateur²². Il était écrit : « Martin Luther »²³. Revenu il y a peu de temps dans l'église du Gesù revoir ces sculptures, j'ai eu la surprise de découvrir que le nom avait été effacé. Quand ? Par qui ? A quelle occasion ? Mystère. Rien n'est indiqué : aucun panneau, aucun commentaire ne signalent cet effacement ; nous avons là un « blanc » historique qui ne va pas dans le sens de la vérité de l'histoire, et que des recherches ultérieures devraient pouvoir expliquer.

Ce thème de la foi qui triomphe des hérétiques/de l'hérésie fut apparemment en vogue dans la sculpture jésuite. Récemment, j'en ai par hasard découvert une autre représentation, elle aussi remarquable d'un point de vue esthétique. Il s'agit de la chaire en bois sculpté de l'église St-Charles Borromée (1615-21) à Anvers, de Jan Peter Van Bourscheit de Oude (1718-21). On y retrouve l'allégorie féminine de la foi tenant d'une main la croix. De l'autre, elle désigne un angelot qui tient les flammes de la damnation éternelle. Un autre tient dans la main un calice surmonté d'une hostie, de l'autre la clé de St-Pierre. Un troisième angelot tient la Bible, fermée des 7 sceaux (allusion à Ap 5, 6 à 6,1). Mais au lieu que son ouverture soit liée à l'agneau, elle est surmontée de la tiare pontifical. Le message est clair : la lecture et l'interprétation des textes bibliques ne peut se faire que par la médiation de l'Eglise de Rome. Un pied de la femme – dont une sandale a la forme d'une croix – écrase le visage d'un monstre à tête humaine. Il s'agit là des hérétiques (Luther, Calvin, les représentants de la Réforme dans les Flandres, on ne sait). De l'autre côté des livres (censurés), jonchent le sol, et sont piétinés par les angelots. Cette œuvre en relief est saisissante d'expressivité et de dextérité, mais effrayante par les thèmes qu'elle met en avant.

Par de tels exemples, on voit comment une lecture dogmatique/militante et une lecture esthétique, tout en prétendant s'appuyer l'une sur l'autre, en fait se contredisent : la première exclue, la deuxième implique ! Dans le conflit entre les deux lectures, le langage artistique l'emporte largement sur les affirmations dogmatiques (en fait, idéologiques) qui visent un rejet violent de ceux qui ne les partagent pas. On peut aujourd'hui encore et toujours consonner à la richesse esthétique de ces œuvres. On ne peut plus adhérer aux affirmations (et condamnations) au service desquels ces œuvres d'art ont été exécutées.

c. Des images iréniques

²¹ Première église des jésuites. La façade de Giacomo della Porta, de 1582, relativement austère, tranche avec le déluge de décors et de richesse de l'intérieur (plus tardifs).

²² Sur d'anciennes cartes postales de la sculpture, on peut aussi lire la même mention.

²³ Le livre tenu par l'autre vieillard contenait probablement l'inscription « Jean Calvin », ou « Calvinus », mais je n'ai pas réussi à en retrouver la preuve photographique, et mes souvenirs ne sont plus assez précis pour que je puisse l'affirmer avec certitude.

Pour ne pas terminer sur cette impression que l'art de cet époque n'était qu'arme et combat, je rajoute une troisième catégorie d'œuvres d'art. On connaît des images dites « iréniques » (on dirait aujourd'hui « œcuméniques »), qui montrent les représentants des trois confessions rivales (catholique romaine, luthérienne et réformée), assis paisiblement autour d'une même table, en train de discuter ou de manger. Images prémonitoires d'un œcuménisme qui ne viendra que plus tard, elles ont été pour la plupart produites en contexte néerlandais, à l'époque où, à Amsterdam, les différents mouvements chrétiens (ainsi que le judaïsme) cohabitaient, sinon fraternellement, du moins paisiblement. D'eux d'entre elles, un tableau et une gravure, ont retenu mon attention :

Sur le tableau, on voit le Pape, Luther et Calvin partager un repas²⁴ préparé par une cuisinière du nom de Ratio. Le commentaire nous apprend que tous les éléments et gestes culinaires sont symboliques et visent à faire rire. Ainsi Calvin mange-t-il un plat avec du veau (« calf fijn » en néerlandais = Calvin), et Luther joue du luth (« Luyt teer » = Luther), tandis que le Pape mange une bouillie (« pap ist » = papiste) que deux chats ne veulent pas lécher (« Catten licken » = catholiques) etc. Une place est aussi faite à un mennonite (mais il n'est pas autour de la place). L'autre représentation irénique est une gravure sur laquelle on voit le Pape, Luther et Calvin posant ensemble une main sur la Bible ouverte. Du ciel, descend une inscription (en allemand) : « La paix soit sur eux »²⁵. Il s'agit là d'une iconographie très particulière, réservée sans doute à une élite éclairée. Mais le fait qu'elle existe prouve que c'était possible, à l'époque, de conjuguer art et œcuménisme, foi et respect de l'autre.

II – Epoque contemporaine

Franchissons maintenant les époques, pour nous retrouver dans la seconde moitié du 20^e siècle, au moment de l'expansion du mouvement œcuménique. On remarquera que l'art suit les mêmes développements que celui du mouvement œcuménique (il vise à l'unité plus qu'à marquer les différences confessionnelles), mais de manière différente, et en allant plus loin (ou moins, selon la perspective où l'on se situe) que lui. S'il devient œcuménique, ce n'est pas lié aux réflexions sur ce thème, mais plutôt à la situation des artistes. Et cela pour plusieurs raisons :

Les artistes qui dans la 2^e moitié du XX^e siècle se disent chrétien (plus ils sont connus, et plus c'est rare qu'ils le soient)²⁶ situent leur christianisme au-delà des confessions. Les débats théologiques, la précision des concepts, l'ancrage institutionnel de leur foi les intéresse peu. Ce qui les intéresse dans le christianisme, ce sont les figures, les textes, l'imaginaire, une

²⁴ Ce tableau anonyme, *La cuisine des opinions*, a été réalisé entre 1600 et 1625 (Utrecht, Catharijneconvent). Il est reproduit (p. 138) et commenté (p. 141) dans : Frédéric Elsig, Simona Sala (éd.), *Enfer ou paradis, Aux sources de la caricature, XVIe-XVIIIe siècles*, (catalogue d'exposition), Genève, musée international de la Réformation, / Gollion (CH), Infolio, 2013.

²⁵ Cette gravure est reproduite dans : Jérôme Cottin, *Calvin et la modernité de Dieu*, Strasbourg, éd. du Signe, 2009, p. 5.

²⁶ Plus ils sont connus et plus c'est rare. En Europe en général – et plus particulièrement en France – cela s'explique en partie par la pression sociale : plusieurs artistes avec lesquels j'ai été en contact sont marqués par le christianisme, mais ne veulent pas le dire. Aux USA, c'est presque l'inverse, plus un artiste est connu, plus il affichera sans complexe sa foi (par ex. : Renée Cox, Luc Serrano, Joel-Peter Witkin).

tradition iconographie repensée et réinterprétée, non les débats théologiques ou les accords œcuméniques.

Par ailleurs, les Eglises – et depuis déjà bien longtemps – ne sont plus les mécènes des artistes, les commandes d’Eglise étant devenues fort rares. D’un point de vue général (on trouvera toujours quelques exceptions significatives), il n’y a plus d’art chrétien au 20^e siècle. Quand les artistes travaillent sur des thèmes religieux ou bibliques, ils le font de manière tout à fait libre et individuelle : s’il y a une idée commune qui traverse tous les artistes depuis un siècle, qu’ils soient croyants ou non, c’est bien celle-ci : l’art ne doit être soumis à aucun impératif extérieur, qu’il soit idéologique, religieux, philosophique. L’art doit être libre, autonome²⁷.

Enfin, le christianisme n’est souvent qu’une source d’inspiration parmi d’autres ; les artistes peuvent s’inspirer de thèmes et de figures chrétiens, mais aussi plus largement religieux, philosophiques, voire ésotériques. Ce qui fait que la qualification de « chrétien », appliqué à l’art contemporain, s’avère souvent trop étroite ; on lui préfère celui plus général (mais aussi fourre-tout) de « religieux », « spirituel » ou « sacré ».

Dans années qui sont suivi Vatican II, un artiste français, pourtant, se détache du lot commun : - parce que c’est un artiste de valeur, mondialement connu ; - parce qu’il se dit publiquement chrétien ; - parce que son christianisme est ouvert à l’œcuménisme. Il constitue donc une étape obligé dans ce parcours que nous proposons, qui mène d’un art confessionnel à un œcuménisme par l’art.

1. Un artiste œcuménique au 20^e s. : Alfred Manessier (1911-1993)

Alfred Manessier, artiste chrétien d’avant-garde, a été étudié tant d’un point de vue artistique²⁸, que religieux²⁹. Mais les deux lectures se rejoignent, preuve qu’il est l’artiste de la synthèse entre l’art et le christianisme au 20^e siècle. De Manessier, je voudrais simplement souligner deux éléments qui constituent la clé d’interprétation de l’ensemble de son œuvre picturale, graphique et plastique :

Issu d’une famille non chrétienne, il se convertit au catholicisme une nuit de septembre 1943 en pleine guerre, alors qu’il écoutait les moines chanter le *Salve Regina*, à la Trappe de Soligny. Le peintre a fait un récit détaillé de sa conversion, dont je ne reporte qu’un extrait :

Après 3 jours et 3 nuits, je suis sorti avec la foi, à la grande Trappe de Soligny. Une foi qui ne m’a plus quitté une minute [...]. Je ne l’ai pas cherché, ça m’est tombé dessus. Ça m’a complètement transformé, et ça a transformé ma peinture. C’est à partir de là seulement qu’elle s’est personnalisée³⁰.

Sa conversion eut un effet direct et immédiat sur son style artistique qui changea radicalement : dès lors il refuse la figuration, qu’il juge trompeuse, pour élaborer un style personnel, non figuratif avec, parfois, des traces de figuration. Voici encore un témoignage du peintre :

²⁷ Horst Schwebel, *Autonome Kunst in Raum der Kirche*, Hambourg, Furche Verlag, 1968.

²⁸ Claire Soutig (éd.), *Alfred Manessier* (catalogue d’exposition, Paris), Genève, Skira, 1992.

²⁹ Sabine de Lavergne, *Alfred Manessier, une aventure avec Dieu*, Nantes, Siloé éditions, 2003.

³⁰ Cité par Jean-Pierre Hodin, *Manessier*, Neuchâtel, éd. Idées et Calendes, 1972, 1996².

Nous sommes des hommes de ce siècle : brisés, éclatés. Sur la toile surgit, que nous le voulions ou non, un mensonge, qui est celui de notre société. En sortant de la Trappe, j'ai voulu exprimer ce que j'avais éprouvé grâce à trois figures sacrées autour de la table. C'était faux, presque intolérable. J'ai donc pensé qu'en rejetant la figure, j'exprimerais plus aisément ce que je ressentais³¹.

Pour Manessier comme pour la quasi-totalité des artistes du 20^e siècle, l'art ne doit pas reproduire, imiter la nature, mais exprimer un monde nouveau, qui est d'abord le monde intérieur de l'artiste : « Mes toiles veulent être des témoignages d'une chose vécue par le cœur, et non une imitation d'une chose vue par les yeux »³². Je ne voudrais pas ici m'attarder sur le nouveau style artistique de Manessier, que l'on pourrait qualifier de « quasi –abstrait » ou encore de « non –figuratif relatif ». Paul Ricoeur, très sensible aux arts plastiques et visuels comme on ne le sait pas assez, nous a laissé une fine description des 4 versions des Passions évangéliques³³ de Manessier :

Je soutiendrai ce paradoxe : c'est lorsque la peinture a cessé, au 20^e siècle, d'être figurative que l'on a pu prendre enfin la pleine mesure de cette mimesis, qui a justement pour fonction non pas à nous aider à reconnaître des objets, mais à découvrir des dimensions de l'expérience qui n'existaient pas avant l'œuvre. [...]. Je pense par exemple aux quatre magnifiques tableaux de Manessier : la Passion selon Saint Matthieu, la Passion selon Saint-Luc, la Passion selon Saint-Jean, la Passion selon Saint-Marc. Il y a dans ces œuvres comme une allusion à la réalité : des formes de croix sur fonds rouges, oranges, rosés ; le figuratif y est allusif, récessif même, mais pas complètement absent³⁴.

En quoi Manessier est-il un artiste non seulement catholique, mais aussi œcuménique³⁵ ? Par son engagement de chrétien militant pour des causes (sociales, politiques), qui dépassent les frontières confessionnelle ; par sa lecture de la Bible. Ainsi reconnaît-il :

L'Évangile est beaucoup plus nécessaire à la compréhension de notre époque que le *Salve Regina*, par exemple. Je n'en nie pas l'immense beauté...mais j'y trouve un danger de fuite. Il nous éloigne de notre devoir de nous incarner dans notre époque, quitte à en être blessé, quitte à aller jusqu'à la limite du désespoir et de la non-foi. Nous n'avons peut-être pas le droit de nous dire chrétiens si nous n'admettons pas que nous devons aller jusque là. Nous ne serons pas sauvés pas nous-mêmes³⁶.

Mais c'est surtout dans ses réalisations qu'il prouve son œcuménicité. J'en donne deux exemples :

Le tableau *Hommage à Martin Luther King* (1968) qu'il exécuta à la suite de l'assassinat du pasteur noir Martin Luther King. Suite à ce drame qui l'a atteint au plus profond, il s'est enfermé plusieurs mois dans son atelier, avec devant lui une photo du pasteur

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Juste après sa conversion, Manessier a réalisé en 1948 un premier tableau abstrait intitulé *La Passion selon Saint-Matthieu* (Paris, couvent St-Jacques). Puis il a fait de nombreuses Passions « politiques ». Il est ensuite revenu en 1986 aux Passions évangéliques, avec 4 Passions sur les 4 évangiles (230 x 200 cm, Paris, Galerie de France), tandis qu'en 1988 il réalisa une Passion supplémentaire sur l'évangile de Jean (Musée du Hiéron, Paray-le-Monial).

³⁴ Paul Ricoeur, *La critique et la conviction*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 261

³⁵ Voir aussi : Jean-Pierre Bourdais, *Alfred Manessier, mon ami*, Nantes, éd. Siloé, 2004, pp. 58-62 : «Un artiste œcuménique ».

³⁶ Cité par Pierre Encrevé, «Regarder à nouveau Manessier», in : *Manessier, la Passion, 1948-1988*, (catalogue d'exposition), Lyon, Elac, 1988.

assassiné et un extrait de son fameux texte « I have a dream » (qui sont maintenant collés au dos du tableau).

L'ambitieux cycle de vitraux qu'il réalisa entre 1964 et 1979 pour l'église luthérienne *Unser Lieben Frauen* de Brême³⁷. L'artiste tenait beaucoup à ce projet pour lequel il a travaillé en étroite collaboration avec le pasteur de la paroisse³⁸. Mais alors qu'il travaille à cet ambitieux projet, une polémique éclate au sein de la communauté. Non parce que Manessier est français et catholique, mais parce que la paroisse envisage de donner de l'argent pour de l'art, alors que des peuples meurent de faim en Afrique. Le projet failli être abandonné. Manessier sauva la situation en aidant à financer un puits au Togo et annonçant qu'il renonçait à ses honoraires : la joie de cette réalisation et l'intérêt du projet franco-allemand et œcuménique lui suffisaient.

2. Réalisations artistiques œcuméniques au 21^e s. : deux exemples

Depuis deux décennies (le début du 21^e siècle environ) on assiste à une double inversion par rapport à la situation du 16^e siècle : on est passé d'un art confessionnel à un art interconfessionnel, voire interreligieux ; et d'un art qui vise à convaincre voire à exclure, à un art qui vise à rassembler, au-delà même du christianisme. Il faudrait s'attarder plus longtemps sur ces changements de paramètre et leurs raisons³⁹.

Je me contenterai de donner deux exemples de réalisations artistiques récentes qui supposaient, impliquaient, exigeaient un contexte œcuménique, soit du côté du créateur, soit du côté des organisateurs, soit des deux.

a. Une « pyramide de lumière » (*Lichtpyramide*), pour l'an 2000

Le pasteur luthérien Manfred Richer, alors responsable du service artistique de l'Eglise protestante de Berlin (*Kunstdienst der evangelischen Kirche*)⁴⁰ a voulu saluer le nouveau millénaire par une action artistique originale, ambitieuse et œcuménique. Il s'agissait de poser un signe plastique - une pyramide de lumière (*Lichtpyramide*) - qui exprimerait à la fois un symbolisme universel et l'idée de la résurrection. Ce signe serait installé dans différentes Eglises du christianisme d'Orient et d'Occident, et marquerait ainsi l'unité primitive – et espérée - de l'Eglise universelle. Pour réaliser ce signe, il a fait appel à une artiste de Ulm, Gabriella Nasfeter. Il a fallu un intense travail du côté de l'artiste (qui a adopté de la toile de parachute), du maître d'œuvre, et aussi des différents partenaires locaux, pour que cette

³⁷ Les thèmes des trois grandes verrières du chœur que Manessier traita selon son habitude de manière non figurative sont d'ailleurs tout à fait en consonance avec la théologie luthérienne du lieu ; chacune est inspirée d'un verset biblique : il y a le vitrail de *l'incarnation* (Jn 1,14) ; le vitrail de *Pentecôte* (Ac 2), enfin - thème peu courant pour une interprétation visuelle -, le vitrail de *la prédication* (2 Co 5,20).

³⁸ Visuels des trois grandes verrières et récit du pasteur Gottfried Sprondel, partenaire de Manessier pour ce projet : www.kirche-bremen.de/gemeinden/31_unser_lieben_frauen/kirchengeschichte_manessier_fenster.php.

³⁹ Jérôme Cottin, « La foi du théologien et le croire des artistes », in : Elisabeth Parmentier, Alain Roy (éd.), *Croire hors les murs*, Münster, Lit Verlag, 2015, pp. 57-74 ; Id., « Etat de la question », in : Jérôme Cottin, Wilhelm Gräb, Bettina Schaller (éd.), *Spiritualité contemporaine de l'art*, Genève, Labor et Fides, 2012, pp. 15-35.

⁴⁰ Ce service artistique d'église, qui n'existe hélas plus, a connu ses heures de gloire dans les années qui ont précédé la chute du mur de Berlin (il se trouvait à Berlin-Est) en accueillant les artistes dissidents et contestataires de la dictature communiste de l'Allemagne de l'Est.

installation puisse circuler d'église en église. 12 églises en Europe et au Moyen Orient ont répondu à l'appel (il y eut pourtant des résistances : le pasteur Richter n'a pas réussi à faire accepter cette initiative, ni à Rome, ni à Genève, ni aux USA)⁴¹.

Les villes et les églises et les où la pyramide de lumière fut exposé, de 2000 à 2002, sont les suivantes, dans l'ordre chronologique de l'exposition.

1. Paris, église St Sulpice (catholique)
2. Berlin, cathédrale (protestante unie)
3. Ulm, cathédrale (luthérienne)
4. Wrocław/Breslau, église Ste-Elisabeth (catholique)
5. Londres, St-James (anglicane)
6. Strasbourg, église St-Thomas (luthérienne)
7. Jérusalem, Erlöserkirche (luthérienne)
8. Rotterdam, St.Laurenskerk (réformée)
9. Constantinople/Istamboul, Hagia Irene (autrefois orthodoxe)
10. Etschmiadsin, Erevan, Ganzatoun (arménienne)
11. Wismar, église St-Georges (luthérienne)⁴²
12. Berlin, St-Antoine St-Shenouda (orthodoxe copte)⁴³

On notera qu'il se s'agissait pas exactement de la même forme pyramidale dans chaque lieu. La pyramide, exposée dans la nef, la croisée du transept ou le chœur, s'adaptait à l'architecture propre de ces lieux dans lesquels elle était exposée⁴⁴. Elle n'avait pas de fonction liturgique précise, mais elle était plus qu'un simple signe artistique, dans la mesure où elle évoquait l'idée de la Résurrection (la lumière, la blancheur, le linceul, l'absence de toute forme humaine ou corporelle). Signe plus qu'image, objet aniconique et non représentation figurative, la pyramide de lumière pouvait traverser toutes les sensibilités religieuses, des plus iconiques (orthodoxie) au plus iconophobes (calvinisme), et même faire signe en direction des autres religions monothéistes (l'idéal aurait été de pouvoir l'exposer dans des mosquées et des synagogues – les partenaires américains y avaient songé – mais les obstacles institutionnels étaient trop nombreux. On notera, enfin, que là encore l'initiative est due à une seule personne – un pasteur passionné par les arts visuels – et que ce n'est qu'ensuite que les institutions religieuses répondirent – ou ne répondirent pas – à cette proposition. On sera également sensible à l'alliance entre une installation moderne et des architectures anciennes, marquées par 20 siècles de christianisme. Un petit regret toutefois : que ce signe n'ait pas été exposé dans quelque église contemporaine, afin de suggérer que le christianisme est aussi présent dans les nouveaux lieux de la modernité urbaine.

⁴¹ Parfois, les refus étaient liés à des considérations pratiques, d'autres fois, à des événements extérieurs (aux USA, on était après le 11 septembre 2001), d'autres fois encore, pour des raisons idéologiques. Au conseil œcuménique des Eglises à Genève, selon un témoin de l'époque, on trouva l'initiative trop liée à une grande Eglise européenne ; l'initiative n'était pas assez « tiers-mondiste ».

⁴² Cette église, aujourd'hui désaffectée, accueille régulièrement des expositions et installations d'art contemporain.

⁴³ Comme le montre l'architecture néo-romano-gothique s'agit d'une ancienne église luthérienne donnée à l'Eglise orthodoxe copte.

⁴⁴ Des vues de la pyramide de lumière dans les 12 églises partenaires du projet, ainsi qu'un récit détaillé du projet et de sa réception se trouve dans l'ouvrage bilingue : Manfred Richter, *Kunstdienst der Evangelischen Kirche* (Hg.), *Lichtpyramide. Gabriella Nasfeter. Ein Kunstkalog als Dokument eines ökumenischen Abenteurs / A Catalogue of Art as a Document of Ecumenical Adventure*, Berlin, Hentrich & Hentrich, 2003.

b. « *Missa* », de Johann-Peter Reuter

Ce dernier projet artistique, œcuménique dans sa conception comme dans son exposition, est liée à une action que j'ai entreprise moi-même, après avoir découvert, par l'intermédiaire de l'*Institut d'architecture et d'art contemporain d'église* de l'EKD et de l'Université de Marbourg⁴⁵, l'artiste « synesthésiste » (c'est-à-dire qu'il travaille sur les rapprochements entre les arts plastiques et la musique) Johann-Peter Reuter. Celui-ci réalisa en 2004 un cycle de 6 peintures non figuratives et de grand format (130 x 130 cm) intitulé *Missa*. L'artiste a repris les 6 moments traditionnels de la messe latine, telle qu'elle est dite, chantée et mise en musique par des compositeurs contemporains (Arvo Pärt, Penderecki, Schnittke)⁴⁶. *Missa* se réfère indirectement à la Bible, transmise par le moyen de la liturgie chrétienne⁴⁷.

Ces peintures sont non figuratives : elles ne sont composées que de lignes, la plupart verticales, et de cinq couleurs et leurs dérivés : ocre, jaune, blanc, rouge et noir. Si l'on écoute les musiques ou si l'on lit les textes liturgiques, on trouvera facilement des correspondances entre ces moments liturgiques et les six tableaux :

Kyrie exprime la relation difficile de l'humain à Dieu, à travers une échelle qui s'interrompt.

Gloria dit la grandeur et la majesté de Dieu par la présence de la couleur jaune intense.

Credo exprime, par des lignes verticales solides, la relation restaurée de l'humain à Dieu.

Sanctus dit le mystère du Dieu trinitaire par trois blocs noirs.

Benedictus annonce la venue de Dieu en Christ par le don de la croix : on voit apparaître du rouge sombre et une croix.

Agnus Dei proclame que l'agneau de Dieu annoncé par Jean-Baptiste et crucifié est aussi le Christ ressuscité : le rouge s'éclaircit, la croix apparaît sur fond blanc, couleur de la résurrection.

Cette peinture contemporaine non figurative, qui prolonge ainsi visuellement le don de Dieu reçu et confessé au cours du culte chrétien, peut être comprise dans les deux sens : soit comme introduction à la liturgie chrétienne, soit comme son intériorisation. A mon initiative, le cycle *Missa* a été exposé dans trois églises chrétiennes de confessions différentes, en juin 2006 à Paris⁴⁸. Chaque confession l'a pareillement bien reçu⁴⁹.

⁴⁵ Institut für Kirchenbau und kirchlichen Kunst der Gegenwart, Philipps Universität, Marburg, dont le directeur était à l'époque le prof. Horst Schwebel.

⁴⁶ Jérôme Cottin, «Musique, art abstrait, liturgie. Le cycle 'Missa' de Johann-P. Reuter », in : Id., *La mystique de l'art*, Paris, Cerf-Histoire, 2007, pp. 337-350 . On trouvera les visuels du cycle *Missa*, ainsi qu'un résumé en anglais et en néerlandais sur le site : www.artway.eu => « Artists » => « Reuter ».

⁴⁷ Questionné sur sa confession chrétienne, l'artiste m'a simplement dit : « Je suis chrétien ».

⁴⁸ Dans l'église luthérienne des Billettes, dans le quartier du Marais, dans l'église réformée de Vincennes, et dans l'église Notre-Dame de Pentecôte, dans le quartier d'affaire de la Défense

⁴⁹ *Missa* a été récemment acheté par le Consistoire (*Kirchenleitung*) de l'Eglise protestante de Hesse-Nassau.

Que conclure de cet itinéraire artistique qui a pris comme fil rouge les relations entre l'art et les confessions chrétiennes, et qui nous a mené, à travers quelques étapes et œuvres significatives, du 16^e au 21^e siècle ? Historiquement, les Eglises ont favorisé le langage de l'art mais ont aussi cherché à canaliser l'art pour qu'il serve leurs intérêts, voire devienne une arme contre les adversaires d'autres confessions. Mais l'art ne se laisse enfermer dans aucune catégorie ; dans sa créativité même il constitue un langage universel plus enclin à servir l'œcuménisme qu'à le combattre. A l'époque contemporaine, ce sont les artistes eux-mêmes qui, sur d'autres bases, « inventent » un nouveau langage œcuménique, consubstantiel au langage artistique lui-même. Un langage artistique que les Eglises, après avoir découvert l'œcuménisme, commencent à découvrir.

Jérôme Cottin

Professeur de théologie pratique,
Faculté de théologie protestante,
Université de Strasbourg