L'art contemporain dans les églises

Le recours à la médiation écrite

Stéphane Dufour

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7114>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.7114](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7114)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2004

Pagination : 227-241

ISBN : 978-2-86480-838-1

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Stéphane Dufour, « L'art contemporain dans les églises », *Questions de communication* [En ligne], 5 | 2004, mis en ligne le 01 juillet 2004, consulté le 29 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7114> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7114>

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

> NOTES DE RECHERCHE

STEPHANE DUFOUR

Laboratoire Culture et communication
Université d'Avignon et des pays du Vaucluse
Stephanedufour75@aol.com

L'ART CONTEMPORAIN DANS LES ÉGLISES. LE RECOURS À LA MÉDIATION ÉCRITE

Résumé. — L'inclusion de l'art contemporain dans les édifices culturels catholiques provoque des réactions de désapprobation parmi les fidèles et/ou les visiteurs de passage non familiarisés avec la création actuelle. Le présent article étudie quelques outils de médiation écrite déployés dans des lieux de culte du diocèse de Dijon, afin d'organiser la rencontre d'un public novice avec des œuvres contemporaines d'art sacré. Pour cela, la démarche suivie est celle de la sociolinguistique qui procède par comparaison de trois textes mis à la disposition du public, l'un pour présenter l'église du Sacré-Cœur à Dijon, un autre pour présenter les vitraux de Gérard Garouste à l'église Notre-Dame de Talant, et le dernier pour présenter le mobilier contemporain de l'église Saint-Denis à Nuits-Saint-Georges. L'analyse formelle permet de dégager des stratégies discursives propres à la médiation culturelle dans un espace culturel.

Mots clés. — Rencontre médiatique, analyse linguistique formelle, médiation, art contemporain, argumentation, stratégie de communication.

À la suite du concile Vatican II – dont l'ambition était de « rendre l'Église présente au monde et son message sensible à la raison et au cœur de l'homme engagé dans la révolution technique du XX^e siècle » –, les instances religieuses se sont efforcées de s'ouvrir plus largement sur les réalités du temps présent. Plusieurs signes visibles témoignent du changement de considération, parmi lesquels la messe dite en français, et non plus en latin, ou encore la célébration devant les fidèles, et non plus de dos. Par ailleurs, il est apparu à l'institution ecclésiale que l'art contemporain pouvait ostensiblement favoriser une meilleure prise en compte de la vie de son époque. Le regain d'intérêt pour la création actuelle, après des décennies de dédain des autorités religieuses, se veut un signe explicite supplémentaire de la vitalité d'une Église en phase avec le monde moderne et les aspirations nouvelles de ses contemporains. « On ne peut se contenter de conserver ou de restaurer les œuvres du passé. Il nous faut innover. Il nous faut libérer les forces créatrices : tout simplement parce que le peuple de Dieu, s'il se nourrit de son héritage, se doit d'exprimer sa foi d'aujourd'hui dans l'aujourd'hui de sa culture »¹.

Seulement, même si elle répond à une politique de modernisation acceptée, l'intrusion de l'art contemporain dans les pratiques cultuelles bien établies ne va pas sans provoquer des réactions négatives, tant de la part des fidèles que des religieux. On peut en avoir une illustration avec les vives polémiques nées de la construction des églises d'Assy, de Vence et d'Audincourt, lorsque les critiques envenimées se transformèrent en accusations et en injures à l'encontre de ceux qui promouvaient ces réalisations (de Lavergne, 1992).

Les réactions à l'art contemporain, que ce soit de l'incompréhension pour les plus modérées, ou un complet rejet pour les plus véhémentes, permettent de mesurer l'écart entre une œuvre novatrice, disons d'avant-garde, et « l'horizon d'attente » du public, notion au cœur de l'esthétique de la réception de Hans-Robert Jauss (1978). Il est très difficile de cerner avec précision l'horizon d'attente pour un public donné. Les travaux récents de sociologie sur les réactions du public à l'art contemporain (Heinich, 1998a et b) caractérisent l'horizon de la société actuelle par un goût prononcé pour la figuration et l'authenticité du geste artistique, ce qui correspond, dans le domaine de la création religieuse, aux canons esthétiques de l'art saint-sulpicien. Une œuvre répondant à cette attente serait immédiatement bien reçue. En revanche, qu'une œuvre déçoive cette attente, et elle a toutes les chances d'être rejetée. Cela signifie qu'une œuvre sacrée d'avant-garde ne peut qu'être refusée puisque, par définition, en revendiquant une valeur anticipatrice, elle s'éloigne volontairement de l'attente commune. D'où la question posée par un responsable ecclésiastique : « Faut-il attendre le temps où les communautés chrétiennes seront prêtes à supporter l'art contemporain dans nos églises pour que celui-ci y entre ? Qui a soutenu Le Corbusier à Ronchamp en 1950 ? » (Moncault, 1984 : 43)².

¹ Déclaration de Mgr Gilson, évêque du Mans, au colloque « Art et liturgie, aujourd'hui », organisé en juillet 1986 par la Commission pour la sauvegarde et l'enrichissement du patrimoine cultuel à l'abbaye de Lepau.

² M. Moncault est délégué régional d'art sacré pour la région Provence-Méditerranée, membre du Comité national d'art sacré et du comité de rédaction de la revue *Chroniques d'art sacré*.

Il semble que les autorités religieuses veuillent partiellement combler l'écart entre l'horizon d'attente du public dans sa quasi-totalité (la méconnaissance assez générale de l'art contemporain dans la société plaçant le fidèle et le visiteur profane sur un pied d'égalité) et l'œuvre nouvelle, afin que celle-ci soit mieux comprise et la volonté de modernisation mieux perçue. Comme il avait été demandé aux musées de prendre en charge l'éducation artistique du public, l'Église s'est rendue à l'idée de modifier l'horizon d'attente des fidèles et des visiteurs, dans le but d'y intégrer les œuvres qui le transgressent. Si la vocation d'initiation à l'art figure au premier plan des missions du musée, elle est, en revanche, inédite en ce qui concerne les églises. Dans ces conditions, quels moyens mobilisent-elles pour dépasser critiques et rejets et essayer de provoquer, ou d'accroître, l'adhésion de leur public à l'art sacré contemporain ? En raison de sa proximité avec la communauté chrétienne, le prêtre constitue la première instance de médiation dont le principal moyen, et le plus familier, reste la communication verbale. La parole des ministres du culte, au service de la promotion de l'art contemporain dans les églises, exerce, à n'en pas douter, une influence certaine et non mesurable sur les fidèles déconcertés, voire hostiles. Mais, ce qui fait, pour partie, la force de la parole est aussi ce qui en fait la difficulté à l'observer. Les discours oraux des prêtres prononcés devant la communauté chrétienne ne laissent pas de trace sur laquelle développer une étude. C'est pourquoi on se propose de mettre en évidence les caractéristiques des outils de médiation écrite dans un lieu où ce genre d'action culturelle reste inhabituelle. Les exemples se localisent dans le diocèse de Dijon qui est l'un de ceux à avoir régulièrement fait travailler des artistes contemporains lors des projets d'embellissement d'églises ou de remplacement d'éléments liturgiques.

Analyse et outil de médiation écrite

Il est pour le moins paradoxal de constater le faible nombre de cas de médiation, au regard de l'accumulation des œuvres originales depuis plusieurs décennies. Cette recherche porte sur les documents écrits qui perdurent bien après le moment du vernissage, auquel peu de personnes sont conviées, et qui s'adressent indifféremment aux fidèles et aux visiteurs de passage.

Une première sélection a logiquement éliminé les sites cultuels qui ne proposent aucune aide écrite susceptible de faciliter la rencontre du public avec une œuvre contemporaine. Comme il apparaît qu'un message, quel qu'il soit, n'a de réelle pertinence et d'efficacité sur son destinataire, que s'il est débarrassé des bruits environnants qui pénalisent sa bonne transmission, on a souhaité retenir des discours textuels réunissant, *a priori*, les meilleures conditions d'opérativité. La relation de médiation recherchée pour l'analyse n'est pas une situation inerte et fortuite, précédant les individus/récepteurs, et qui serait animée par leur action et leur présence. Au contraire, elle doit faire coexister un document médiatique (un

texte écrit), un individu dans une posture cognitive spécifique (pouvoir se déplacer, lire et regarder librement) et les conditions favorables de leur rencontre. Une seconde sélection a donc écarté les églises dont la fermeture en dehors des heures des offices constitue un véritable obstacle à la rencontre médiatique, dans la mesure où le moment de la célébration du culte n'est pas propice à la contemplation d'une œuvre, ni à la lecture d'un texte de médiation. Pour que les conditions requises soient réunies, il fallait retenir des églises présentant une œuvre contemporaine, mettant en permanence un document écrit à la disposition du public, et dont la facilité d'accès favorise au mieux la rencontre du récepteur et du document.

Le corpus se réduit à trois outils de médiation écrite, inscrits sur des supports différents, et correspondant à trois situations de rencontre avec l'art contemporain. Le premier est le guide de visite de l'église du Sacré-Cœur à Dijon, construite entre 1938 et 1945, par une équipe d'architectes et d'artistes. Il s'agit d'un feuillet de quatre pages – gracieusement distribué au visiteur – décrivant succinctement le bâtiment et les œuvres contenues à l'intérieur. Le deuxième document est le livret de présentation des quarante-cinq vitraux réalisés par Gérard Garouste, en 1996-1997, pour Notre-Dame de Talant, dans l'agglomération dijonnaise. C'est un document plus volumineux de soixante-quinze pages, vendu sur place, et exclusivement consacré aux vitraux installés dans une église dont les parties les plus anciennes remontent au XIII^e siècle. Le troisième de ces documents est le feuillet de l'église Saint-Denis à Nuits-Saint-Georges, dont l'une des quatre pages évoque le mobilier liturgique contemporain (autel, ambon, tenture, un Christ) créé par Dominique Kaepelin, en 1992, pour cet édifice du XIX^e siècle. Il est mis à la disposition du visiteur qui est invité à le remettre en place avant de quitter les lieux. C'est dans le cadre de trois contextes spatio-temporels affectivement et cognitivement situés, un édifice religieux des années 40 avec des œuvres de la même période, dans un cas, et des œuvres contemporaines insérées dans un édifice médiéval, pour l'un, et du XIX^e siècle, pour l'autre, mettant tous les trois en présence un document et des utilisateurs, que la situation de médiation à l'art contemporain prend corps.

Le rapprochement des trois textes doit permettre de déterminer si la différence des situations initiales se traduit par une variante de la stratégie de médiation, ou s'il y a concordance de la visée discursive. L'analyse linguistique formelle se donne pour tâche de relever les séquences textuelles, plus ou moins longues, à partir desquelles le scripteur produit un effet rhétorique susceptible de faire accepter des œuvres contemporaines par un public non averti. Par conséquent, une telle démarche demande de tenir ensemble la production et la réception. En isolant le document écrit de l'individu qui l'actualise, cloisonner le registre productif, reviendrait à adopter une lecture de type grammatical des textes médiatiques. De même, cloisonner l'analyse à la réception, en faisant de l'individu/récepteur l'instance première préjugant de la qualité ou de l'efficacité de la rencontre médiatique, serait nier le potentiel propre aux documents de médiation. En revanche, considérer la rencontre médiatique permet de réfléchir à la dimension réceptive des productions médiatiques, aux formes de raisonnements qu'elles entraînent, au type de lien social

qu'elles créent, et cela en dépit du fait que l'on reste au niveau de la supposition quant à l'attitude du récepteur : « Pour instructive qu'elle soit l'analyse formelle ne saurait prétendre décrire les démarches d'appropriation même si elle permet parfois de les prévoir » (Jacobi, 1987 : 94). Ceci étant, le regard doublement porté en production et en réception donnera la possibilité d'analyser les moyens linguistiques employés et, dans le champ qui nous occupe, de juger les potentialités à déclencher un processus d'acceptation de l'art contemporain. Pour cela, on procédera par comparaison des stratégies discursives, c'est-à-dire du choix des mots, des tournures de phrases et, d'une façon générale, du mode d'énonciation des trois textes à partir d'une démarche sociolinguistique. Leur analyse formelle aidera à cerner la double activité de production/ reconnaissance que consacrent les rôles des énonciateurs (émetteur et récepteur) dans la situation de communication de l'écrit dans les lieux de culte.

La mise en énigme par une question initiale

Comme en écho aux recommandations de Chandler Screven (1992), selon lequel il est bon qu'un texte muséographique formule les questions couramment posées par les visiteurs à propos d'un thème ou d'un objet, le livret de Notre-Dame de Talant entre en matière à l'aide d'une interrogation sur le sens à donner à la création de vitraux contemporains dans un édifice ancien. « Quand on dit vitraux contemporains, c'est d'art moderne qu'il s'agit. Et l'on peut s'étonner : de l'art dit "moderne" dans une église du XIII^e ? ». La surprise que risque de provoquer la présence de l'art contemporain est ainsi retournée au public sous la forme d'une question directe. Ce jeu rhétorique consiste à formuler l'interrogation que l'on imagine être celle de l'auditoire pour capter son attention et lui soumettre, en guise de réponse, une argumentation susceptible d'emporter son adhésion en faveur d'une création originale. L'ouverture d'une question au sujet de la légitimité de l'art moderne dans un édifice cultuel ancien appelle sa résolution grâce à une argumentation soigneusement préparée. À cet égard, toute information est de nature à modifier les représentations de l'interlocuteur et peut, de ce fait, être qualifiée d'argumentation. On distinguera alors l'argumentation définie comme l'expression d'un point de vue construit par un ou plusieurs énoncés cohérents, relevant de la logique, de l'argumentation comme mode spécifique d'organisation d'une constellation d'énoncés, constituant l'objet de cette analyse. On saisira la visée argumentative du court extrait du livret par une analyse intradiscursive portant sur le mode d'organisation structurelle de l'énoncé.

L'extrait sélectionné dans la brochure de l'église de Talant se décompose en deux mouvements argumentatifs distincts. Le premier, d'abord, se charge de réfuter la solution neutre du pastiche qui consiste à copier les anciens vitraux de l'église : « [a] Certains auraient préféré une copie des vitraux anciens (voire de ceux d'origine, [b] mais il n'y en avait pas). N'existait que la moitié d'un vitrail au chevet du chœur ».

La proposition ou prémisse [a] de refaire les vitraux de l'église sur le modèle des anciens est posée comme un point de vue dont le locuteur prépare la réfutation. L'emploi du conditionnel passé (auraient préféré) laisse déjà entendre qu'il considère l'assertion irrecevable et qu'il s'apprête, maintenant, à la réfuter devant le lecteur-interprétant. Le connecteur « mais » fournit des instructions de traitement de la proposition qui le précède et de celle qui le suit. Il introduit la seconde proposition [b] qui vient infirmer la première proposition [a] et renverser la conclusion attendue de réaliser des copies d'anciens vitraux en une nouvelle conclusion, celle d'une impossibilité de refaire les vitraux sur l'ancien modèle. Ce « mais » de réfutation récuse la légitimité de ce qu'un destinataire (réel ou fictif) a dit ou pensé, pourrait avoir dit ou pensé, et dirige vers une conclusion contraire. Il s'agit d'une structure de dialogue à l'intérieur d'un mouvement unique de réfutation qui lie la négation à l'argumentation. Le lien argumentatif entre la prémisse [b] et la conclusion logique de cela est assuré par le *topos* implicite : même si l'on avait voulu suivre l'opinion des réfractaires à l'art contemporain, on aurait été dans l'impossibilité de copier les vitraux anciens faute de vestiges suffisants. Comme le connecteur « mais » n'explicite pas, en général, la conclusion qu'il prétend faire admettre, celle-ci reste sous-entendue, sans que la lisibilité du mouvement discursif n'en souffre, et sans remettre en cause l'édifice argumentatif.

La séquence argumentative n'est pas pour autant terminée. La conclusion implicite de l'impossibilité matérielle de copier les anciens vitraux devient, en dernier ressort, la prémisse d'une nouvelle conclusion, comme cela se produit dans le schéma argumentatif : « Le propre d'une conclusion est de pouvoir resservir ultérieurement dans le discours, à titre de prémisse par exemple » (Borel, 1991 : 78). Le principe inférentiel est alors évident : puisqu'il est impossible de refaire les vitraux sur le modèle ancien, l'église aura nécessairement des motifs originaux. Le premier mouvement argumentatif, qui se clôt sur l'idée qu'il n'y a pas d'autre alternative qu'une création originale, prépare le second, plus simple, qui poursuit la justification de l'introduction de l'art d'aujourd'hui dans l'église de Talant : « [a] Chaque siècle a donné son empreinte, a déposé quelque sédiment dans l'église ; [b] le notre laissera sa marque ».

La proposition [a] avance un fait historique avéré qui met l'interlocuteur dans l'impossibilité de la nier sans commettre un contresens historique. Les églises sont bien constituées des apports de périodes successives qui ont, chacune, laissé des traces visibles sur l'édifice. Ici, la justification par un rappel historique, servant de garant à l'inférence de cet argument-preuve, construit le passage de la donnée à la conclusion. On ne saurait admettre la première proposition, selon laquelle tous les siècles ont marqué l'église de leur empreinte, sans admettre aussi la conclusion que le présent siècle peut légitimement en faire autant. Le texte de la brochure assure le transfert de l'adhésion acquise sur la prémisse à la conclusion, sans que l'absence de connecteur ne gêne le mouvement énonciatif. La succession de ces deux actes d'énonciation impose la conclusion (justification de l'art contemporain dans l'église) à laquelle le destinataire ne peut échapper, étant donné qu'il admet la recevabilité de la première énonciation. Après avoir posé la question de la présence de l'art

contemporain dans un édifice cultuel du Moyen Âge, sa justification arrive en conclusion d'un mouvement argumentatif sensé obtenir l'approbation de l'auditoire.

La mise en jeu de la subjectivité dans les discours

Les rédacteurs³ ont intégré l'idée que l'œuvre nouvelle, même de qualité, ne manquera pas de surprendre, d'étonner ou de faire scandale, et cela d'autant plus sûrement qu'elle se veut originale, non-conformiste et rebelle aux conventions du déjà vu. Le feuillet pour la visite du Sacré-Cœur prévient le visiteur-lecteur de l'originalité des œuvres d'art qu'il s'apprête à voir dans l'édifice : « On est frappé dans le chœur, au-dessus de l'autel, par l'immense fresque mosaïque due à Mauméjean, 1941 ».

Nonobstant le message d'avertissement adressé au visiteur-lecteur, l'emploi du pronom « on » comme actant de la phrase n'est pas anodin. La référence de « on » varie selon la manière dont il est mobilisé à l'intérieur du processus énonciatif ; il s'interprète dans ce contexte comme le référent du couple énonciateur + co-énonciateur, que ce soit un individu particulier, fidèle et/ou visiteur, un groupe ou un ensemble flou. « "Il" présente en effet la particularité de référer à une subjectivité (être humain, une conscience) mais sans prendre en compte la distinction entre énonciateur, co-énonciateur et non-personne. Autrement dit, ce qui est désigné par "on" est appréhendé comme subjectivité, mais pas comme subjectivité qui participe à l'énonciation » (Mangueneau, 1998 : 111). Les caractéristiques de « on » permettent de servir la stratégie énonciative qui consiste à effacer l'écart entre la position de l'énonciateur, faisant office de guide, et la non-personne du visiteur-lecteur. Avec cette occurrence, l'énonciateur se tient sur une frontière indécise entre le point de vue extérieur et le point de vue des visiteurs ; il occupe leur place, sans pour autant abandonner sa position de guide distinct d'eux. La suite du feuillet prolonge et approfondit cette stratégie de positionnement de l'énonciateur par rapport au co-énonciateur : « Diverses œuvres intérieures datent de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945) ce qui explique certaines décorations qui peuvent nous choquer aujourd'hui ».

Contrairement aux étiquettes de musées, dont la rédaction essaye d'effacer, à la surface du texte, les traces qui pourraient renvoyer le lecteur à l'émetteur du message (Poli, 1992), le sujet énonciateur marque ici sa présence au moyen de la marque linguistique « nous » associée à un fragment embrayé, organisé à partir de la situation d'énonciation (présent déictique, « aujourd'hui »). La langue commune

³ La secrétaire de la commission diocésaine d'Art Sacré, Marie-Antoinette Stroheker, est l'auteur du livret de Notre-Dame à Talant. Quant aux textes du Sacré-Cœur à Dijon et de Saint-Denis à Nuits-Saint-Georges, ils ont été rédigés par des responsables paroissiaux dont le nom ne figure pas sur les documents.

emploie parfois ce pronom sur le mode impersonnel afin de donner une image volontairement vague de la personne prudemment généralisée. Mais, qu'il soit l'amplification d'un « je » en une personne plus massive et solennelle, comme le « nous » de majesté, ou qu'il prenne une valeur indéfinie, estompant l'affirmation trop tranchée de « je » de l'auteur dans une expression plus large et diffuse, le « nous » garde la très forte prédominance de « je » (Benveniste, 1966). Ainsi l'auteur s'inscrit-il dans son texte en tant que « je » de la forme pronominale « nous », et son « non-je », implicite et nécessaire, reçoit le contenu des visiteurs-lecteurs qui se retrouvent, de fait, impliqués dans le texte. Comme l'acte d'énonciation parle d'abord de lui-même, de ses conditions de production et de l'auteur qui le pose, avant de dire quelque chose de ce qu'il vise, il indique explicitement que l'auteur (le « je ») se situe aux côtés des lecteurs (le « non-je ») dans leur découverte de l'art contemporain.

Ce n'est pas tout car, en choisissant d'apparaître au grand jour sous couvert d'un « nous » inclusif (auteur + lecteurs), l'auteur livre aussi ce que la rhétorique traditionnelle appelle l'*ethos* du locuteur, détaillé par Roland Barthes (1970 : 212) : « Ce sont les traits de caractère que l'orateur doit *montrer* à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression : ce sont ses airs [...]. L'orateur énonce une information et *en même temps* il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela ». Le discours sur les œuvres contemporaines du Sacré-Cœur se présente au visiteur-lecteur à travers une manière de dire qui renvoie à la manière d'être du locuteur. Ainsi, son expression subjective, à propos d'un art pouvant choquer les esprits, désigne-t-elle son point de vue, le même que celui du public décontenancé devant une œuvre contemporaine. La forme inclusive, qui procédait déjà à la jonction des personnes de l'auteur et des lecteurs, établit en plus la corrélation des subjectivités. Se déchire alors le voile de l'objectivité, si tant est qu'il existe, du médiateur resté à égale distance des pôles de l'art contemporain et du public qu'il s'efforce de rapprocher. L'auteur abandonne sa place d'intermédiaire extérieur pour rejoindre le public avec lequel il partage le même horizon d'attente. Ce choix relève d'une stratégie discursive, car un document exclusivement centré sur le point de vue pédagogique autoritaire de l'auteur risquerait d'amener le lecteur, qui ne comprendrait pas bien les propos tenus, à se construire l'image d'un public cible duquel il s'exclurait (Thomas, 1999). La conséquence serait l'abandon du document, l'interruption du contact, ce qui, d'un point de vue pédagogique, conduirait à l'échec du projet de médiation. Au contraire, en découvrant un locuteur proche de l'institution qui émet des réserves et des réticences, le public se reconnaît en tant que destinataire du message.

Le livret de présentation des vitraux de Notre-Dame joue également sur le registre du rapprochement avec le point de vue prêté à un public non spécialiste des formes artistiques modernes, auxquelles il n'est pas préparé, et qui ne lui sont guère familières : « Comme pour nos ancêtres, nous marquons à notre tour l'église de Talant avec les vitraux de Gérard Garouste : vitraux peut-être un peu déroutants dans un premier abord mais, par le talent de leur créateur, ils révèlent "Marie de la Terre et du Ciel" ».

L'embrayeur « nous » englobe, à l'intérieur de ses contours vagues, l'auteur du texte, et par extension métonymique l'institution religieuse, ainsi que les lecteurs avec lesquels il fait mine de partager une même opinion sur l'art contemporain. Cette communion de pensée est purement fictive car, en réalité, le discours tenu ne vise pas la formation collective du goût des lecteurs et des instances religieuses, dans un commun effort d'ouverture vis-à-vis de l'art contemporain, mais il cherche plutôt à initier les visiteurs à un mouvement artistique répondant déjà aux attentes de l'Église qui a passé commande de l'œuvre et choisi l'artiste. L'artificialité de l'assimilation de l'auteur initié avec les lecteurs novices transparait lorsque le texte aborde la démarche de Gérard Garouste : « Voici quelques points de repères pour vous permettre d'entrer dans sa démarche ». Le « vous » réfère concurrentement à la collectivité des visiteurs et à l'individu effectif tenant le livret entre ses mains, et à qui le texte s'adresse au moment précis de sa lecture. Mais surtout, cette forme pronominale désigne une catégorie de personnes et une subjectivité dont l'auteur s'exclut. Au plan de l'énonciation, c'est alors le moi implicite et prépondérant de l'auteur opposé à « vous », les visiteurs-lecteurs. La marque linguistique « vous » détache nettement l'auteur de la masse des lecteurs ignorants, auxquels il s'adresse depuis sa position retrouvée de médiateur extérieur.

Le passage, dans le mouvement énonciatif, du « nous » inclusif au « vous » exclusif crée une dualité. Au fil du texte, l'énonciateur du feuillet du Sacré-Cœur reprend également le discours à la deuxième personne du pluriel pour attirer l'attention des visiteurs, tel un conférencier parlant à son auditoire, sur quelques parties intéressantes de l'édifice : « En vous promenant dans la nef peut-être découvrirez-vous le Mystère de l'Église ». Dans les deux cas, l'auteur du texte s'autorise un va-et-vient discursif et subjectif entre le groupe des visiteurs-lecteurs et sa position extérieure de médiateur, sûr de lui et doué d'une compétence, selon qu'il prépare les esprits à ne pas rejeter d'emblée l'art contemporain ou qu'il exerce son action interprétative de spécialiste.

L'exploitation du registre réputationnel et l'initiation aux œuvres

Le livret de Notre-Dame comme le feuillet de Saint-Denis place la présentation de l'artiste avant la description des œuvres proprement dites, alors que le feuillet du Sacré-Cœur se contente de mentionner les noms sans autre précision. Le registre réputationnel importe beaucoup en matière de médiation culturelle ; plus l'artiste est susceptible d'être connu ou reconnu d'une partie du public, plus la stratégie communicationnelle insiste sur sa personne. Ainsi Gérard Garouste, dont le nom sert au titre du passage qui lui est consacré dans le livret, est-il présenté au fil de trois pages, illustrées d'une image le montrant en train de peindre.

Quand bien même la réputation n'aurait pas dépassé le cercle des adeptes de l'art contemporain, le texte de Saint-Denis s'emploie à rappeler sa notoriété acquise dans le milieu : « L'autel, l'ambon (pupitre des lectures), le Christ suspendu et la tenture murale du fond du chœur sont l'œuvre de Dominique Kaepelin, artiste sculpteur, demeurant au Puy-en-Velay. Artiste déjà bien connu dans les milieux de l'Art Sacré, il a notamment travaillé à l'église Saint-Jacques de Bergerac, à celle du Mont Rolland à Dôle ; il a été retenu pour l'aménagement du chœur de la nouvelle basilique Sainte Bernadette à Lourdes ».

L'énumération des projets artistiques d'importance nationale, auxquels Dominique Kaepelin a participé, vient appuyer cette renommée déclarée. Et le nom évocateur d'un haut lieu cultuel comme Sainte-Bernadette à Lourdes doit finir d'imposer l'idée que Saint-Denis abrite les créations d'un artiste de premier plan, dont les œuvres antérieures ont recueilli l'assentiment d'une partie de la communauté chrétienne. La mobilisation du critère de notoriété abonde plutôt dans le sens du système axiologique des non spécialistes en matière artistique, qui fondent leur jugement à partir d'un « régime de communauté » (vs « régime de singularité » plébiscité par les esthètes), où c'est le grand nombre, le collectif qui fait la valeur de l'artiste et de ses créations (Heinich, 1998a et b). En essayant de démontrer à un public non familiarisé avec l'art sacré contemporain qu'il se trouve face à l'œuvre d'un artiste réputé, et peu importe qu'il en ignorait jusqu'alors le nom, le discours leste l'œuvre d'un enrichissement de sa cote et de la garantie qu'elle mérite une observation soutenue (Heinich, 1998a).

L'initiation artistique proposée dans les églises a ceci de commun avec celle pratiquée dans les musées, qu'elle part d'une expérience immédiate de l'œuvre dans l'espace et, ce qui n'est pas négligeable, de l'éventuelle perception simultanée de plusieurs œuvres (Recht, 2000). Le feuillet du Sacré-Cœur élabore un protocole d'approche des œuvres sur le mode illocutoire. Celles-ci sont en effet successivement montrées au visiteur selon un ordre de déplacement dans l'espace. Le texte donne le sens, dans la double acception du terme, puisqu'il aide à interpréter les œuvres et indique l'endroit où elles se situent, prenant le visiteur en charge à l'aide d'une série d'instructions à réaliser (aller, venir, lever la tête...) : « Vous avez pénétré et vos yeux commencent à s'habituer, allez jusqu'au milieu de la nef et rendez-vous compte des proportions, des jeux de couleurs, du calme et de l'appel au silence ».

Ce texte – dont les accointances avec la catégorie des textes programmatifs ou procéduraux sont patentes (Adam, 1992) – convie le lecteur à régler son comportement sur l'algorithme d'une suite d'actes gestuels (« Encore un petit détour ») et visuels (« Si vous élevez encore un peu votre regard... ») plus ou moins injonctifs selon que le scripteur emploie le ton illocutoire de l'impératif (« voyez » et « regardez » emphatiques débutant plusieurs phrases) ou prédictif du futur (« En ressortant vous pourrez vérifier... »). Si le texte du Sacré-Cœur contient les indications d'un guidage physique du visiteur jusqu'aux œuvres, celui

de Notre-Dame lui précise où se placer pour profiter au mieux des qualités plastiques des vitraux : « Maintenant reculons, prenons de la distance et laissons-nous envahir par les couleurs et les formes ». « Si vous avez la chance de visiter l'église un jour ensoleillé, adossez-vous au mur opposé et admirez comme G. Garouste et P.-A. Parot ont su utiliser les cives pour donner de l'épaisseur à la scène ».

L'initiation au contenu des œuvres procède de façon comparable à l'enseignement scolaire des arts plastiques. D'abord, les textes opèrent par déconstruction des matériaux, des éléments compositionnels et chromatiques, comme à Saint-Denis : « La matière de ces objets est le bois, le bois d'aulne. Ce bois est peint et, par endroits, doré à la feuille [...]. L'ambon représente les symboles des 4 évangélistes : l'aigle de St Jean, l'ange de Matthieu, le lion de Marc, le taureau de Luc ». Ensuite, d'autres indications limitent l'ouverture des œuvres à l'éventail des libres interprétations (Eco, 1962), d'autant plus nombreuses que le niveau d'abstraction est élevé. Pour cela, les textes reprennent les éléments visibles de l'œuvre, auxquels ils ajoutent des informations sur le mode de représentation ainsi que sur la signification religieuse des symboles. Dans un autre contexte, Roland Barthes (1967 : 146) avait remarqué que toute parole écrite détient une fonction d'autorité, dans la mesure où elle choisit à la place de l'œil : « L'image fige une infinité de possibilités ; la parole fixe un seul certain ». Il se produit le même rapport avec la médiation culturelle car, en donnant d'une image figée dans la matérialité des vitraux l'interprétation du mouvement (« dans le geste spontané »), ou en faisant accéder à des notions subtiles que ne peut transmettre le seul aspect de l'objet (« Ce n'est pas la représentation classique d'Anne enseignant Marie, mais la tendre complicité d'une mère et de sa fillette »), le texte de Notre-Dame rapporte la parole de celui qui sait ce qu'il y a derrière les apparences confuses et incomplètes des formes visibles. Les documents écrits enrichissent les œuvres d'indications méta-iconiques, fournissant un savoir manquant et néanmoins indispensable à leur bonne intelligibilité, ce qui contribue à lever partiellement leur ambiguïté. Toutes ces indications textuelles participent à la réduction du champ des interprétations possibles, virtuellement infinies, en guidant le public vers une signification de l'œuvre proche de celle préétablie par l'artiste et l'institution religieuse.

Un regard politique ?

Il faut rappeler que la médiation à l'art contemporain n'est pas encore une pratique généralisée à l'ensemble des milieux de la création moderne. En effet, beaucoup de galeries et de centres qui exposent de l'art contemporain se dispensent d'installer des moyens de médiation, quand leur absence n'est pas motivée par le refus catégorique d'une quelconque aide à la visite. À une

période où des agents culturels se préoccupent de plus en plus de l'écart entre le public et l'art contemporain et des moyens pour le réduire⁴, cette étude propose de rapporter l'analyse discursive d'outils de médiation déployés dans des églises où l'enjeu n'est pas seulement culturel, mais aussi politique, au sens de la philosophie grecque.

Le déplacement du regard vers des lieux non institutionnels de la culture contemporaine change, conséquemment, la situation de la rencontre du public et de l'art, ainsi que les conditions d'appréciation. Il ne s'agit plus d'un public amateur d'œuvres contemporaines ou suffisamment curieux pour se rendre volontairement à une exposition. La présence de l'art contemporain dans les églises s'impose, non sans brutalité, à l'homme de la rue, qui n'en avait probablement jamais fait l'expérience avant de le découvrir à l'occasion d'une pratique religieuse ou au détour d'une visite patrimoniale. L'analyse formelle des textes retenus montre, à l'évidence, que les scripteurs, individuels ou collectifs, ont une idée assez claire et commune de l'horizon d'attente du public auquel ils s'adressent. Ils postulent un auditoire qui ne fréquente pas les galeries et les musées, et dont les connaissances en matière d'art contemporain restent très faibles, ou à peu près nulles. En conséquence de quoi, ils développent un discours en rapport avec les valeurs conventionnelles et les préjugés négatifs à l'égard de l'art contemporain que l'on attribue, généralement, aux personnes qui en ignorent tout ou presque. La visée s'annonce double : défendre les œuvres contre les idées préconçues, les réactions de rejet, et tenter de réduire l'ignorance générale.

On peut véritablement parler d'outils médiatiques à propos des documents étudiés, dans la mesure où ils organisent une rencontre avec les œuvres d'art sacré. Les textes de Notre-Dame et du Sacré-Cœur contiennent des indications visant à faire accéder le visiteur-lecteur aux œuvres, tant d'un point de vue pratique, à l'aide d'informations directionnelles, que conceptuel, à l'aide d'informations cognitives. Mais les textes vont au-delà de la mise en relation physique ; les scripteurs y ont également déposé des indications sur la manière dont le visiteur-lecteur peut parvenir à comprendre ces œuvres inédites. Chaque texte privilégie alors un procédé rhétorique, une stratégie communicationnelle qui tente de surseoir aux principaux motifs sur lesquels se fondent les rejets de l'art contemporain.

Le texte de Saint-Denis présente les éléments mobiliers comme des œuvres formelles qui sont plus le résultat du savoir-faire d'un artiste réputé par son travail que le résultat du savoir-penser, en insistant particulièrement sur les aspects techniques (supports, pigments, matériaux, etc.). Ainsi, se trouvent délaissés les

⁴ *Le regard instruit. Action éducative et action culturelle dans les musées* : colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel, le 16 avril 1999, et coordonné par Jean Galard. *Médiation de l'art contemporain. Perspectives européennes pour l'enseignement et l'éducation artistiques* : colloque organisé par la Galerie nationale du Jeu de Paume, avec le soutien de la Commission européenne, du ministère de la Culture et de la Communication et du Centre culturel canadien à Paris. Placé sous la direction scientifique de Michel Baudson, ce colloque, s'est tenu les 2 et 3 mars 2000 à la Bibliothèque nationale de France.

commentaires sur les arcanes de la création, la démarche personnelle d'un artiste tourmenté par son imaginaire, ses obsessions ou ses angoisses, toutes considérations qui intéressent surtout les initiés et rebutent volontiers les profanes, plus sensibles au savoir-faire acquis par le travail : « Si l'originalité et l'inspiration sont davantage privilégiées à l'intérieur du monde de l'art, par les spécialistes et par les artistes eux-mêmes, par contre les deux derniers critères – sérieux et raison, ou encore sincérité et rationalité du « soi-disant artiste » (les guillemets sont alors de mise) – sont souvent invoqués par les profanes, qui parlent volontiers de fumisterie, voire de folie, pour disqualifier des propositions auxquelles ils n'accordent même pas le sérieux qui permettrait de s'interroger sur leur originalité ou leur inspiration » (Heinich, 1998a : 202-203).

Le document de Notre-Dame ne refuse pas les allusions à la création mais, compte tenu de la situation particulière des œuvres contemporaines fichées dans une église médiévale, il cible son argumentation sur le bien-fondé de l'inclusion d'éléments modernes dans une architecture ancienne. L'argumentaire devance les réactions de protestation prévisibles du sens commun (du genre « ça dénature le lieu », « ça n'est pas dans le style »), liées à la nature de ce qui doit être respecté dans son intégrité, préservé dans ce qui fait son identité. « C'est là un argument récurrent dans le rejet de l'art contemporain, lorsqu'ils [les contestataires] se prononcent non sur la valeur intrinsèque de la proposition artistique mais sur sa congruence avec l'espace qu'elle occupe, ou avec la temporalité dans laquelle elle s'inscrit » (Heinich, 1998a : 205). La séquence textuelle, selon laquelle l'époque actuelle peut légitimement apposer sa marque sur l'édifice parce que toutes les époques antérieures ont apposé la leur, vise à désarmer les disqualifications au nom de la conservation du patrimoine.

Nul besoin de justifier l'introduction du moderne dans l'ancien au Sacré-Cœur, puisque c'est l'ensemble (édifice et œuvres) qui est contemporain (la question de savoir si le Sacré-Cœur est réellement une œuvre contemporaine n'est volontairement pas discutée dans cet article). La stratégie communicationnelle cherche davantage à désactiver les réactions de rejet de l'art contemporain fondées sur les critères esthétiques. Les avertissements et autres jugements de valeur – « certaines décorations [qui] peuvent nous choquer aujourd'hui » –, anticipent une disqualification due à l'absence de beauté et instrumentent les critiques du type « c'est laid », « je trouve ça moche ». Au contraire d'un texte focalisé sur un scripteur radical, reflétant une autorité pédagogique désincarnée, qui n'autoriserait pas la confrontation des points de vues, la stratégie consiste à faire assumer une opinion de ce genre par l'auteur du texte, dont le lecteur reconstruit la personnalité et le caractère à l'aide de marques linguistiques (on, nous) présentes à la surface du texte. Qu'il se risque à se prononcer publiquement ou qu'il garde son jugement négatif pour lui, étant suffisamment conscient de son peu de compétence, le lecteur voit son point de vue relayé par l'auteur du texte. Le pouvoir du discours tient au fait qu'il incite le visiteur à s'identifier à l'auteur, à faire corps avec lui et, finalement, à le suivre.

Le mouvement rhétorique, poussant à dépasser les premiers sentiments de refus éprouvés pour aller vers de nouvelles dispositions à l'égard de l'art contemporain, est contenu dans cet énoncé : « Vitraux peut-être un peu déroutants dans un premier abord mais, par le talent de leur créateur, ils révèlent "Marie de la Terre et du Ciel" ». La seconde proposition, vantant le talent attribué à l'artiste par l'auteur expert en art contemporain, introduit par le connecteur « mais », ici concessif, vient souligner le renversement du sentiment désabusé devant les vitraux. On pourrait définir cette forme d'initiation aux œuvres contemporaines d'art sacré comme un effort accompagné.

Conclusion

Les textes s'avèrent résolument tendus vers un co-énonciateur qu'ils cherchent à mobiliser, à faire pénétrer dans un univers de sens peu familier. Le visiteur-lecteur est pris en charge, dirigé par une instance subjective qui joue, à ses côtés, le rôle de garant de ce que dit le discours. Une étude de ce genre met en évidence que les écrits de médiation culturelle mobilisés dans les églises, comme beaucoup d'actes de langage utilisés en situation de communication, instaurent un rapport d'influence, sinon de pouvoir, où l'auteur convaincu de la valeur de l'art contemporain s'exprime dans le but de faire reconnaître ses propres références culturelles par le visiteur-lecteur. Dans les circonstances particulières du lieu de culte, la médiation écrite acquiert une portée politique car de son opérativité dépend, notamment, la bonne compréhension du message de renouveau liturgique et institutionnel que souhaite transmettre l'Église.

Références

- Adam J.-M., 1992, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan.
- Barthes R., 1967, *Système de la mode*, pp. 129-401, in : *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Éd. du Seuil, 1994.
- 1970, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, 16, pp. 172-229.
- Baudson M., dir, 2000, *Médiation de l'art contemporain. Perspectives européennes pour l'enseignement et l'éducation artistiques*. Colloque organisé par la Galerie nationale du Jeu de Paume, avec le soutien de la Commission européenne, du ministère de la Culture et de la Communication et du Centre culturel canadien à Paris, Paris, Éd. du Jeu de Paume/Éd. La Documentation française.
- Benveniste É., 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- Borel M.-J., 1991, « Notes sur le raisonnement et ses types », *Études de Lettres*, 4, pp. 67-85.
- Eco U., 1962, *L'œuvre ouverte*, trad. de l'italien par C. Roux de Bézieux et A. Boucourechliev, Paris, Éd. du Seuil, 1965.

- Galard J., 2000, *Le regard instruit. Action éducative et action culturelle dans les musées*, actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel le 16 avril 1999, Paris, Musée du Louvre/Éd. La Documentation française.
- Heinich N., 1998a, *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Nîmes, Chambon.
- 1998b, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éd. de Minuit.
- Jacobi D., 1987, « Analyse formelle des procédures de reformulation dans des discours de vulgarisation scientifique », pp. 89-94, in : *Culture, éducation, communication scientifique et évaluation*, Nice, Z'Éditions.
- Jauss H.-R., 1978, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par C. Maillard, Paris, Gallimard.
- Lavergne S. de, 1992, *Art sacré et modernité. Les grandes années de la revue « L'Art Sacré »*, Paris, Éd. Lessius.
- Maingueneau D., 1998, *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod.
- Moncault M., 1984, « Le rôle des Commissions d'art sacré », *La Maison-Dieu*, 159, pp. 39-43.
- Poli M.-S., 1992, « Le parti-pris des mots dans l'étiquette : une approche linguistique », *Publics & Musées*, 1, pp. 91-103.
- Recht R., 2000, « Le musée et l'initiation à l'art contemporain », pp. 173-183, in : *Le regard instruit. Action éducative et action culturelle dans les musées*, actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel le 16 avril 1999, Paris, Musée du Louvre/Éd. La Documentation française.
- Screven C., 1992, « Comment motiver les visiteurs à la lecture des étiquettes », trad. de l'américain par la rédaction, *Publics & Musées*, 1, pp. 33-55.
- Thomas F., 1999, « Dispositifs narratifs et argumentatifs : quel intérêt pour la médiation des savoirs ? », *Hermès*, 25, pp. 219-232.