

L'Église au miroir de l'Art contemporain

Parmiggiani aux Bernardins

Une bibliothèque brûlée, un labyrinthe de verre brisé, un dépôt de cloches remisées : avec ces trois *installations* de Claudio Parmiggiani, le Collège des Bernardins¹ inaugurait en novembre 2008 un cycle d'expositions temporaires. Ces trois œuvres ont alors l'ambition de s'emparer de l'édifice gothique, tout en y étant spécialement adaptées. Or elles reposent sur la destruction ou le rebut et détonnent dans ce bâtiment qui fut difficile à sauver de la décrépitude. La question de la pertinence de cette exposition en ce lieu est posée avec, au-delà, celle des enjeux et des dangers du dialogue entre l'Église et un certain art dit contemporain².

Quels sont les critères de choix pour exposer un artiste aux Bernardins ? Vincent Aucante, directeur culturel, répond : « Nous avons choisi Parmiggiani car c'est un artiste de renommée internationale qui, par un travail de qualité, s'est montré capable d'entrer en dialogue avec les lieux ». Trois lignes plus bas, le même déclare : « Ici nous lui avons laissé carte blanche ». Comment, sans sélection, sans études préparatoires, Parmiggiani a-t-il pu apporter la preuve de sa capacité à *dialoguer* avec un patrimoine précis ? Ou alors, faut-il comprendre que les Bernardins sont une salle d'exposition comme les autres où tournent les réseaux d'artistes contemporains ? D'emblée la spécificité du lieu serait-elle niée

-
1. Ancien collège cistercien de l'Université de Paris (XIII^e siècle), acquis par le diocèse, entièrement rénové et inauguré comme centre culturel en septembre 2008. Benoît XVI y a prononcé un mémorable discours le 12 du même mois.
 2. Rappelons une nouvelle fois que l'expression « Art contemporain » ne signifie pas « l'art de nos contemporains » ; essentiellement conceptuel, cet art, qui bénéficie d'une promotion officielle, est moins une esthétique qu'une idéologie fondée sur la rupture permanente. Beaucoup usent désormais de l'abréviation « AC » pour le distinguer du sens commun, usage que nous suivrons ici.

par ceux chargés de la promouvoir ? Le seul critère objectif qui reste est d'« être de renommée internationale ». Le propriétaire des bâtiments, l'Église, n'aurait donc d'yeux que pour l'art dominant : elle — qui se targue d'une option préférentielle pour les pauvres — n'a pas eu l'idée de chercher à promouvoir les laissés-pour-compte du système de l'Art officiel, les artistes non conceptualo-duchampiens, autrement dit les héritiers de l'Art moderne, ceux de l'Art brut, bref ceux « de la main pensante ». Il y a là une mine de talents, méprisée par les réseaux médiatiques et culturels dominants, ceux justement de l'AC, l'Art contemporain estampillé³.

Parmiggiani appartient au courant de *l'Arte povera*, l'Art pauvre, célèbre à partir des années 60 pour travailler avec des matériaux quotidiens, naturels, avec l'énergie, l'éphémère, en utilisant un langage métaphorique qui n'exclut pas la poésie. Ici, rien d'outrageusement transgresseur : nulle obscénité ou blasphème, ni jeu régressif avec quelques fluides corporels, toutes choses dont l'AC est friand. Catherine Grenier, commissaire de l'exposition, à la pointe de l'Art officiel⁴, précise que si Parmiggiani accepte de travailler quelque part, c'est « parce qu'il sait qu'il résistera au lieu ». Cette conception musclée du dialogue avec le patrimoine se retrouve dans la vidéo mise en ligne par le site des Bernardins. Parmiggiani se présente comme un mendiant ou un pèlerin très spécial : « L'espace est le sang de l'œuvre [...], je cherche un abri pour mon œuvre en essayant de la conduire en ces lieux où elle pourrait trouver ce sang qui lui donne la vie » ; l'artiste se désigne clairement en vampire du patrimoine. Cette conception parasitaire de l'AC n'a rien d'original et découle des actes d'appropriation et de détournement posés par l'illustre Marcel Duchamp, son premier inspirateur.

* * *

La première œuvre consiste en une empreinte obtenue par fumigation d'une bibliothèque longue de 25 mètres. Parmiggiani tatoue les murs de livres fantômes, ceci fait partie de son vocabulaire de plasticien et trouve

3. Le site électronique des Bernardins affiche des liens avec une Galerie (Centre 8, Serge Le Borgne), le Mamco (Musée d'art contemporain) à Genève, Les Brigittines (Centre d'art contemporain) à Bruxelles et le très officiel FRAC (Fonds régional d'art contemporain, d'émanation étatique) de Bourgogne.

4. Catherine Grenier, commissaire de l'exposition, est conservateur du Centre Pompidou à Paris (Beaubourg), et aussi chargée du projet d'annexe de ce Centre au Palais de Tokyo, également à Paris.

à se « recontextualiser » régulièrement car nombre d'institutions invitant des artistes possèdent un peu d'archives ou une bibliothèque : la justification du travail de Parmiggiani est toute prête. Ici, l'empreinte serait une réminiscence de la vocation initiale des lieux, l'enseignement. Mais le commissaire de l'exposition révèle le placage d'interprétations en avouant que « c'est une métaphore de la destruction de la Bibliothèque d'Alexandrie »⁵.

On apprend alors que 20 000 « vrais livres » ont été enfumés pour la cause. Le visiteur voit resurgir le spectre des autodafés, pratique dont on croyait l'Eglise guérie. Est-ce de bon aloi de réveiller ainsi un passé incendiaire ? Les médiateurs se veulent rassurants : « C'est un procédé spécial qui ne détruit pas les livres ». Perplexe, le visiteur demande des explications : comment arrive-t-on à noircir les murs, sans noircir les livres placés devant ? Un peu à la manière du nuage de Tchernobyl contournant poliment la France, ironise un passant. Les médiateurs n'en savent rien mais ils certifient que les livres n'ont pas été endommagés. Il faut les croire sur parole. Leur procédé spécial, ne serait-ce pas le nominalisme ? Malaise, d'autant que le médiateur n'est pas seulement l'ambassadeur de l'AC, il est aussi perçu par le public comme celui de l'organisatrice : l'Eglise parisienne. Dans l'AC, vous devez croire ce que disent les experts, d'où l'agacement de la jeune médiatrice devant mon incrédulité ; ai-je le front de lui suggérer que je connais bien le sujet et le milieu, elle me toise d'un : « Moi aussi, je connais bien le milieu ! »

Le site électronique des Bernardins propose une autre version : « Les livres choisis étaient destinés au pilon [...]. Ils ont par ailleurs été simplement fumigés [...] (puis) récupérés et envoyés au pilon comme prévu ». Qu'importe à un livre d'échapper au fagot pour périr sous le pilon. D'un point de vue symbolique, l'œuvre demeure liée à une destruction. Celle de la société de consommation qui surproduit et pilonne allègrement.

Au passage, l'Eglise parle donc le langage de l'AC, celui de son « pape » Marcel Duchamp, le nominaliste, qui prit un urinoir et décréta « ceci est une œuvre d'art », parodiant le geste du prêtre qui, d'un vulgaire morceau de pain, affirme qu'il est le Corps du Christ. C'est dans ce geste originel, celui du ready-made, que s'enracine la rivalité entre ce qui deviendra l'AC et le religieux. C'est aussi l'origine d'un rapport de force qui s'introduit dans l'art. Non seulement Duchamp ne crée plus, il

5. Toutes les citations sont extraites de la brochure qui accompagne l'exposition, ou de l'article de *Paris Notre-Dame* du 20 novembre 2008, pp. 6 à 8.

décrète, mais il ne transforme pas un urinoir ou un porte-bouteille en œuvre d'art : tout son art consiste à *faire croire* que « ceci est une œuvre d'art ». La postérité de Duchamp a démontré que pour parvenir à ce but, tous les moyens étaient bons — selon des pratiques que Duchamp n'aurait pas forcément ratifiées. Cette volonté d'affirmer au forceps le contraire de ce qui est se retrouve dans les textes à disposition du visiteur. La violence de l'œuvre est bien reconnue — le P. Brière, dans *Paris Notre-Dame*, y voit une allusion à Hiroshima —, mais on affirme également que cette destruction conduit à une renaissance, à travers la remémoration : « Ce phénomène est comparable à l'expérience alchimique qu'est la transformation de la matière en or : la matière, par le passage du feu, va se sublimer ». « Parmiggiani utilise des matériaux courants [...] tout en les sublimant » : sublimer c'est donc détruire et voici l'artiste rivé au stade de l'œuvre au noir. Pas de rédemption en vue. Ou alors, la rédemption n'est peut-être qu'une affirmation nominaliste, une façon de parler, un mot aussi sonore que vide ? « Les livres sont présents par leur absence ». Si le catholicisme est la religion de la présence réelle eucharistique, le dialogue avec un art de l'Absence comme l'AC ne peut être que scabreux ; le discours ecclésial risque d'être insidieusement contaminé par le nihilisme intrinsèque de celui-ci.

Parmiggiani est coutumier du labyrinthe de verre brisé. Sa construction de plaques de verre, cassées à la masse, présente des angles évoquant un livre ouvert... peut-être. Mais ce qui saute aux yeux, c'est l'ouragan de violence qui l'a traversée. Comme sa voisine, l'œuvre illustre un lieu commun de l'AC : c'est la destruction qui est créatrice. D'où ces discours sur la beauté des éclats de verre qui étincellent dans la lumière. Et un éloge soutenu du silence : « Ce que nous voyons à présent est immobile et silencieux et une vie intérieure peut s'exprimer », « méditer sur l'acte de destruction est possible », car nous voici dans « l'après de la violence, l'œuvre dans son silence ». Pour Parmiggiani, le silence « constitue la force la plus subversive dans notre monde moderne, car c'est l'espace de la méditation, de la spiritualité ». Mais le silence de Parmiggiani est-il celui de l'illustre édifice qui l'accueille, et que vante la brochure (« Retrouver le silence du lieu, et le respect de la force spirituelle qui s'en dégage ») ? Il y a plusieurs qualités de silence et celui des livres morts (même si on y plaque le mot « renaissance »), celui du verre après la casse et celui des cloches définitivement muettes voisinent trop clairement avec le silence de la mort. Cette confusion des silences en dit long sur un dialogue qui consiste à réduire l'apport chrétien, non à sa spécifi-

cité, mais au plus petit commun dénominateur : l'invisible, la lumière, le silence. Ces notions sont tellement basiques et partageables par tous qu'elles donnent l'illusion d'un consensus, d'un dialogue « réussi ».

L'affirmation du silence de l'œuvre relève plutôt, là encore, du nominalisme. D'autant que l'imaginaire du verre brisé est lourdement chargé et sonore : sans remonter à la Nuit de Cristal, les émeutes de banlieue en gardent la mémoire à vif. Pourtant on nous conseille de « faire mémoire pour éviter l'oubli ». Faire mémoire de quoi ? Des cris, des vociférations ? Du labyrinthe intact que nul spectateur n'a pu voir ? Rhétorique creuse. Mais injonction est donc faite au visiteur de « rendre vie », car « le bruit peut revenir, la vie est à nouveau possible ». L'œuvre vandalisée sera, comme toutes les œuvres de Parmiggiani, « détruite après l'exposition ». L'AC est coutumier de l'éloge de la violence, mais il est curieux de voir comment la brochure s'aligne, vantant une œuvre « violente et fascinante ». Pour s'émerveiller de la violence comme d'une chose rare et belle, où vivent les organisateurs ? La banlieue, la rue, les actualités, la télé, Internet, tout cela leur est-il inconnu ? Est-ce le rôle de l'Église de participer à l'esthétisation de la violence ?

Dans l'ancienne sacristie, une centaine de cloches (cassées, brisées, fêlées, avec des montants de bois pourri) jonchent le sol, ces objets font partie du « vocabulaire » du plasticien. Leur état dément l'affirmation de la brochure : « Les cloches ont sonné et peuvent sonner à nouveau ». Le placage d'interprétation se contredit aussi terme à terme : « Image à la fois mélancolique et vivante » et, quinze lignes plus bas, « mémoire qui s'est arrêtée d'être vivante ». Beaucoup de visiteurs perçoivent cependant dans ce « cimetière de cloches » (*sic*) de la beauté, de la mélancolie. Soit, mais d'où viennent ces qualités ? Parmiggiani joue de « l'effet bouquet » : une fleur seule, c'est bien, mais dix, vingt, trente, se valorisent, s'exaltent les unes par rapport aux autres. Est-ce qu'un talent d'installateur suffit pour être artiste ? Dans un bel écrin, celui de l'architecture gothique, Parmiggiani arrange donc un bouquet de cloches, selon un savant hasard, assure-t-on. L'artiste utilise alors « l'effet grenier » : les objets de rebut y sont remisés à moitié rangés, moitié placés au hasard. Or les greniers sont de hauts lieux de poésie et de nostalgie. « L'effet grenier » est facile mais efficace ; il n'a pourtant jamais transformé nos grands-mères en artistes. Parmiggiani est coutumier d'une certaine facilité : ainsi assembla-t-il, en 2007, des faux au-dessus des gisants du Louvre.

L'ennui est que « l'effet bouquet » et « l'effet grenier » reposent moins sur l'installateur que sur le talent des anciens créateurs, acteurs qu'on aurait tendance à oublier (or de fait, le lieu « résiste »). Les cloches ont de belles formes sculpturales, leur décoration intrigue, on aimerait en savoir plus. D'ailleurs la brochure semble rejoindre le désir du spectateur : « Chacune des cloches est différente, a une couleur propre. Chacune a connu l'Histoire, une histoire, elle est chargée du poids de ce vécu que nous ne pouvons pas reconstituer mais imaginer ». Comme ces cloches « reprennent vie par le processus de la mémoire », le visiteur s'attend à quelques indications sur ces intrigants objets. Car comment les imaginer si la mémoire n'est pas nourrie ? Mais rien, aucune indication, les médiateurs ignorent l'histoire de ces pièces et le regrettent (excepté qu'il s'agit de la collection d'un fondateur italien). Le dispositif de l'AC éloigne le visiteur des objets censés être mis en valeur. L'AC reposant sur le détournement et l'appropriation, frustrer le spectateur est devenu une méthode ; il n'est pas sûr qu'elle soit très chrétienne. Redonner vie aux cloches, rien de plus simple grâce à un jeu savant d'éclairage : en accrochant la lumière les cloches muettes auraient encore sonné visuellement. Mais non, l'artiste a enlevé les lustres, il « a choisi de garder les câbles, simulant un lieu abandonné ou en travaux, les cloches tombées ». Insistance sur la chute, en cet hiver particulièrement sombre et froid, l'installation aura donc un relent funèbre.

On aurait aimé savoir aussi le coût d'une telle exposition (transporter d'énormes cloches a dû être une prouesse technique) ; on découvrirait peut-être que l'Art Pauvre est devenu dispendieux. Ces trois œuvres de Parmiggiani prennent place au sein d'un genre de l'AC : le chaos organisé et souvent grassement sponsorisé. Pour mémoire citons : J.-P. Raynaud qui détruisit sa maison pour en exposer les gravats dans des bacs chirurgicaux ; Anselm Kiefer qui réalisait au Grand Palais en 2007 des tours explosées à un million d'euros la ruine ; ou le millionnaire Thierry Ehrmann qui, après avoir ravagé sa maison du XVIII^e siècle, la transforma en œuvre, ouverte au public et intitulée « La maison du chaos ». Rien d'original donc aux Bernardins ; dans l'AC le chaos est devenu un produit haut de gamme. Même sponsorisé par de généreux mécènes, est-ce le rôle de l'Eglise d'exhiber ce nouveau produit de luxe, en pleine crise ?

* * *

Très postmoderne, l'artiste laisse le spectateur entièrement libre d'interpréter. « L'artiste propose des œuvres qui font naître des associations d'idées ; chacun va puiser dans ses souvenirs, dans son for intérieur, ses références, sa culture, les éléments qui lui permettent de donner une interprétation à ce qu'il voit et vivre avec l'œuvre une expérience unique. Il n'y a pas une seule interprétation... » On reconnaît l'adage duchampien qui veut que ce soit les regardeurs qui fassent les tableaux. Ce qui n'est pas tout à fait faux : le spectateur joue, bien sûr, un rôle dans la perception de l'œuvre, mais il est réducteur de limiter l'œuvre à sa réception, en éliminant ne serait-ce que l'auteur, ou les conditions de présentation. Cette conception « ultralibérale » de l'interprétation tous azimuts est en fait une réduction fatale de l'art, rabaissé au niveau du test de Rohrsach, composé de taches aléatoires où chacun est libre de voir un papillon, un visage, une cloche, etc. Certes, là encore, toute image est à même de stimuler la psyché, mais réduire l'art à un stimulus, c'est nier son rôle séculaire de médiateur, de pont entre les êtres, c'est remplacer le dialogue autour d'un sujet commun par les monologues de l'*ego*.

L'histoire de l'art montre pourtant que le langage symbolique et visuel n'est pas un langage aléatoire livré à l'arbitraire de la subjectivité de chacun. Les métaphores fonctionnent selon une logique qui renvoie à des réalités communes. On ne peut pas leur faire dire n'importe quoi et surtout pas le contraire de ce qu'on voit. Ainsi, le catholique de base vit aujourd'hui dans un pays où les chapelles bretonnes brûlent, où des conseils municipaux, ne pouvant plus entretenir leur église, votent leur démolition, où le nombre de fidèles, de prêtres, de baptêmes est en chute libre, bref où plein de choses « clochent » comme dit le langage populaire. L'AC se flatte d'être le miroir de son temps : n'est-ce pas l'état catastrophique de l'Eglise de France qu'exhibe ainsi l'Art contemporain ?

Certains s'insurgeront : quelle est la représentativité de ceux qui s'arrogent le droit de faire, en des lieux symboliques, « des expériences aux frontières n'exprimant pas le centre de la foi catholique » ? L'Eglise n'est-elle pas déjà suffisamment sinistrée dans sa représentation, du moins médiatique ? Et pourquoi occulter ainsi les forces de renouveau, la vitalité qui la travaille ? D'autres s'interrogeront : pourquoi prendre le risque de mécontenter le paroissien « moyen » pour récolter si peu de lauriers médiatiques ? A croire que l'AC, provocateur, perturbateur, se désintéresse de sa victime dès qu'elle devient consentante. Mme Grenier nous rassure : la spiritualité (pour Parmiggiani) « fait partie de son

œuvre et même s'il ne lie pas spécifiquement cette dimension à la foi religieuse, il dit que l'art est comme une prière »⁶.

Les fidèles exposés aux radiations de l'AC pourraient bien être victimes d'un dégât collatéral. La Bible est, elle aussi, une œuvre littéraire, une œuvre d'art. Pourquoi ne pas l'interpréter, puisque la parole de Dieu ne peut que nous être contemporaine, selon les critères de l'AC ? A grands coups de subjectivité, relativisme et plaquages d'interprétations, car, pour paraphraser Duchamp, ce sont les lecteurs qui font la parole de Dieu ?⁷ Dissoudre le magistère n'est pas nouveau mais la méthode change : avec l'AC, c'est moins l'objet présenté que le projet caché derrière qui compte, le spectateur peut donc être subverti, à son insu, par le fait même de regarder.

Le discours de Benoit XVI, prononcé sur place en septembre 2008 pour l'inauguration du Collège, exaltait le goût de l'enseignement, l'art au service de la dignité de Dieu et de l'homme, puisque la culture (du chant) « est une culture de l'être » ; le pape citait saint Bernard de Clairvaux : toute cacophonie est chute, éloignement de Dieu. Propos qui ne convergent guère avec la finalité du Collège des Bernardins qui se veut d'abord un lieu de dialogue avec un monde multiple. Or cette exposition, emblématique puisque la première, contredit l'espoir soulevé par l'inauguration d'un lieu retrouvé : Parmiggiani désavoue toute restauration d'une vie intellectuelle (bibliothèque brûlée), d'une vie sociale (labyrinthe — Nuit de Cristal) ou spirituelle (cimetière de cloches). Ces installations insinuent que le projet des Bernardins est hypothéqué, car la ruine est fatale et le désastre avéré. Mais peut-il en être autrement avec une conception du dialogue qui substitue à la recherche de la vérité, celle d'un consensus complaisant ?

CHRISTINE SOURGINS

-
6. Cette prière laïque (puisque non liée à une foi religieuse) rappelle d'autres professions de foi d'artistes très contemporains, comme Christian Boltanski, mondialement connu : « Je pense que mon art est très "chrétien". Comme je l'explique parfois, j'ai une idée du christianisme un peu spéciale, je ne crois pas à la survie et je n'entre jamais dans les églises pour y prier. Mais mon art parle de l'humanisme d'une religion qui s'est débarrassée d'un dieu puissant pour donner la place à chaque individu » (*Libération*, 1^{er} et 2 novembre 2003, interview avec Elisabeth Lebovici).
7. Il n'y a pas, dans l'AC, contradiction entre l'extrême liberté d'interpréter tous azimuts et la soumission aux experts : ce sont les experts eux-mêmes qui poussent au relativisme car dans le tohu-bohu des interprétations, les leurs ne prévalent que plus facilement.