

## L'Église et l'abstraction : intégration ou profanation ? – L'exposition « Libri Libri e oggetti d'arte religiosi », Rome, 1950

Fanny Drugeon

Après la Seconde Guerre mondiale, le monde catholique et la société française sont secoués par des débats autour du renouvellement esthétique radical que vit l'Église : l'introduction de l'art abstrait dans les édifices consacrés.

La situation de l'art sacré après 1945 est héritière du début du siècle. En effet, dans le courant des années 1910, une réflexion critique en la matière se développe, fondée sur une volonté de renouveau et une farouche opposition à l'art dit « saint-sulpicien », en référence au quartier de l'église Saint-Sulpice, centre de diffusion d'images pieuses, missels ou statues de saints. Les critiques visent directement les images et les statues d'un lourd sentimentalisme. En 1919, dans sa « Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la décadence de l'art sacré », Paul Claudel explicite les reproches : « Pour qui ose les regarder, les églises modernes ont l'intérêt et le pathétique d'une confession chargée. Leur laideur, c'est l'ostension à l'extérieur de tous nos péchés et de tous nos défauts »<sup>1</sup>. Cette diatribe en faveur d'un art contemporain, l'année même où Maurice Denis et Georges Desvallières créent les ateliers d'art sacré, n'est pas pour autant plaider pour les avant-gardes. Les premières décennies du siècle constituent donc la période où se mettent en place les jalons des développements qui succèdent à la Seconde Guerre mondiale et où un courant de pensée, propre aux intellectuels catholiques, prépare une ouverture plus décidée de l'Église aux « Modernes » de l'art.

Ainsi, après 1945, s'ouvre une nouvelle conciliation entre l'Église catholique et l'art du temps présent, et notamment l'abstraction. La notion d'art abstrait est une notion fluctuante. En France, en 1949, Michel Seuphor en a donné une définition, qui demeure toutefois essentiellement négative. Il explique comment l'abstraction doit fonctionner sur un plan formel, tout en précisant ce que l'abstraction n'est pas, et non ce qu'elle est : elle concerne « tout art qui ne contient aucun rappel, aucune évocation de la réalité observée, que cette réalité soit ou ne soit pas le point de départ de l'artiste. Tout art que l'on doit juger, légitimement, du seul point de vue de l'harmonie, de la composition, de l'ordre – ou de la dysharmonie, de la contre-composition, du désordre délibérés, est *abstrait*. »<sup>2</sup> Le vocabulaire de l'après-guerre qui parle tour à tour d'« abstraction » et de « non-figuration », désignant par ce dernier terme une abstraction de forme, mais une figuration de l'esprit, se caractérise par son imprécision.

Sachant que la profanation dans un contexte religieux consiste à faire entrer dans le temple quelque chose qui ne devrait pas y être, l'étude des relations entre abstraction et Église catholique implique de déterminer si l'entrée de l'art abstrait a été considérée comme une simple intégration, ou

---

<sup>1</sup> Paul Claudel, « Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la décadence de l'art sacré », 19 juin 1919, in Alexandre CINGRIA, *La décadence de l'art sacré*, Paris, À l'art catholique, 1930, p.VII-XII, p.X.

<sup>2</sup> Michel SEUPHOR, *L'Art abstrait - ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, éd. Maeght, 1949, p.14, n.1.

une profanation, distincte des profanations actives ou volontaires pratiquées depuis longtemps par les avant-gardes.

La question de la profanation est indissociable de celle d' « art sacré », laquelle est souvent confondue dans le discours des différents protagonistes avec celles d'« art religieux » ou encore d'« art chrétien ». Le flou qui entoure la définition de l'adjectif « sacré » est au fondement du problème. Avec son acception aussi ouverte que restrictive, l'adjectif sacré désigne en effet non seulement ce « qui appartient à un domaine séparé, interdit et inviolable (au contraire de ce qui est *profane*) et fait l'objet d'un sentiment de révérence religieuse », mais aussi, par extension, ce « qui appartient au culte, à la liturgie ». Associé à l'idée de transcendance divine, il autorise, qu'à certaines conditions, l'art soit considéré sacré par essence, indépendamment de toute référence confessionnelle. Enfin, il s'emploie aussi pour désigner une dévotion encadrée par le dogme, en l'occurrence catholique, soit un cadre strictement liturgique, régenté par des règles précises.

Nous aboutissons donc à une question plus globale : quelles formes peuvent ou non entrer dans le sanctuaire ? Plusieurs déclarations émanant du Vatican, et relatives à ses attentes en matière d'art sacré, y répondent de manière directe, quoique imprécise. Ainsi, l'Église prône la beauté dans l'art, et la qualité de la forme, selon ses propres critères, devient un impératif spirituel. La pensée de saint Thomas d'Aquin, qui définit le beau comme ce qui plaît à voir : « *id quod visum placet* », guide cette conception. De son côté, en 1932, Pie XI affirme que « le nouveau ne représente un progrès véritable que s'il est au moins aussi beau et bon que l'ancien. »<sup>3</sup> Ce critère est moral, et non esthétique. Par ailleurs, la potentialité éducative/catéchétique de l'œuvre est fortement soulignée, soit un art dans la lignée de la « Bible des Pauvres ». La forme directement attaquée dans les textes officiels est « la déformation ». En revanche, la situation est plus floue en ce qui concerne l'abstraction, qui n'est visée qu'à demi-mot.

Le conflit a cependant éclaté à plusieurs reprises, essentiellement sur le territoire français. Ainsi, en 1948-1950, la question de l'intégration de l'abstraction s'est posée à l'échelle locale, dans le Doubs, avec les premiers vitraux abstraits créés par Alfred Manessier pour l'église Saint-Michel des Bréseux.

Mais c'est en 1950, à l'occasion de l'exposition *Libri e oggetti d'arte religiosi*, organisée à Rome, là où l'opposition est on ne peut plus forte, que les arguments en faveur ou en défaveur de l'abstraction au sein de l'Église, en tant qu'institution et en tant que bâtiment, se précisent véritablement.

Or, si l'Église considère que le respect des formes est tout autant dû au sein des églises qu'à l'extérieur, en réalité, les attentes sont les mêmes pour tout ce qui touche l'art sacré. En 1957, l'archevêque de Rouen en apporte la confirmation dans un courrier envoyé à Joseph Pichard, lui-même organisateur d'expositions d'art sacré : le « respect des directives pontificales ne concerne pas seulement les artistes qui travaillent pour les églises, mais il s'impose à tous ceux qui traitent des sujets religieux et, bien entendu, aux directeurs de Revues et aux organisateurs d'Exposition d'art

---

<sup>3</sup> Allocution lors de l'inauguration de la Pinacothèque vaticane, 27 octobre 1932, in *La liturgie*, tome 1, Présentation et tables par les moines de Solesmes, Tournai, Desclée, coll. « Les enseignements pontificaux », 1961, p.260.

sacré.»<sup>4</sup> Libri e oggetti d'arte religiosi exposition dont le père Régamey s'est vu confiée officiellement l'organisation, et qui se déroule à côté de l'exposition officielle du Vatican, n'est pas censée être une exposition d'œuvres d'art. Elle sera l'occasion d'un véritable débat sur le statut de l'abstrait dans l'Église.

Né en 1900, dans une famille protestante aux intérêts culturels marqués, Raymond Régamey écrit sur l'art dès 1920. Il est baptisé en 1926 et, jusqu'en juin 1928, il occupe un poste d'attaché au département des peintures du Louvre. C'est alors qu'il décide d'entrer au noviciat d'Amiens, choisissant Pie comme nom de religion. Il s'occupe avec le père Couturier de la direction de la revue *L'art sacré*. Son engagement dans la reconnaissance de l'art abstrait, constant et conséquent, fait de ce Dominicain un acteur essentiel dans le renouveau de l'art sacré au XXe siècle. Le père Régamey, pour qui tout art a la possibilité d'incarner le sacré, s'appuie sur un passage d'*Art et scolastique* de Jacques Maritain, ouvrage élaboré en 1918, et édité deux ans plus tard: « Il serait vain de chercher une technique ou un style ou un système de règles ou un mode d'opérer qui seraient ceux de l'art chrétien. L'art qui germe et grandit dans une humanité chrétienne peut en admettre une infinité. »<sup>5</sup> Toutefois, Régamey distingue la « non-figuration », qui renoue avec la nature, d'une « abstraction » selon lui, « desséchante »<sup>6</sup>.

En 1950, le père Régamey a déjà une grande expérience en matière d'exposition d'art sacré. Il a en effet organisé plusieurs manifestations en 1947 – à Bordeaux, Nantes, Lyon ou encore Dijon – où il a présenté les œuvres d'Alfred Manessier et de Léon Zack. Le contexte de l'année 1950 est celui bien spécifique de l'Année Sainte, ou Jubilé, ce qui, dans l'Église catholique romaine, consiste en une célébration ordinaire, qui a lieu tous les vingt-cinq ans, et durant laquelle l'indulgence plénière peut être accordée par le pape. Politiquement parlant, cette époque correspond en France à l'émergence d'un courant démocrate-chrétien, qui se signale, par exemple, dans les succès électoraux du MRP, grand vainqueur, avec le parti communiste, des élections d'après-guerre.

Dans le cas qui nous préoccupe, le gouvernement français est directement impliqué. Les échanges mettent en scène le ministre des Affaires étrangères, Robert Schuman, l'ambassadeur de France près le Saint-Siège, le comte Wladimir d'Ormesson<sup>7</sup>, et le directeur du Centre Saint-Louis de France<sup>8</sup>, également attaché culturel de l'ambassade de France près le Saint-Siège, le père Darsy, o.p.<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> Lettre adressée de Joseph-Marie Martin à Joseph Pichard, 28 janvier 1957 Archevêque de Rouen, Joseph-Marie Martin est également président de la Commission épiscopale de Pastorale et de Liturgie. Paris, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Joseph Pichard.

<sup>5</sup> Ce passage est recopié plusieurs fois dans les archives du père Régamey, avec des annotations manuscrites soulignant son assentiment. Paris, Bibliothèque du Saulchoir, Fonds Régamey.

<sup>6</sup> « Les “abstraites” qui prétendent bâtir, en marge du monde, une peinture pure, une plastique pure, ne prenant aucunement son origine dans la nature, s'évadent, se dessèchent, ou s'ils gardent valeur sensible et humaine c'est pas inconséquence. » Le père Régamey insiste d'ailleurs sur les racines de cette abstraction-là dans l'histoire, citant des artistes qui s'adressent plus « à l'esprit qu'au cœur », tel Piero della Francesca. Pie-Raymond REGAMEY, *Art sacré au XXe siècle ?*, Paris, Cerf, coll. « L'art et Dieu », 1952, p.297.

<sup>7</sup> Wladimir d'Ormesson (1888-1973) occupe le poste d'ambassadeur près le Saint-Siège de 1948 à 1956.

<sup>8</sup> Le Centre culturel Saint-Louis de France avait été fondé en 1945 par le philosophe Jacques Maritain, alors ambassadeur de France près le Saint-Siège.

Les autorités françaises souhaitent une représentation française face aux pèlerins de « milieux étrangers catholiques, auprès desquels une propagation insidieuse déforme trop souvent la situation religieuse de notre pays [pour que] ces foules rapportent une impression favorable »<sup>10</sup>.

Une exposition internationale d'art sacré est envisagée pour l'Année Sainte par les autorités vaticanes et italiennes<sup>11</sup>. Néanmoins, dans un courrier qu'il envoie à Robert Schuman le 18 novembre 1949, Wladimir d'Ormesson juge qu'il vaut mieux que les artistes français ne s'en mêlent pas. Il redoute les choix médiocres de la *Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Letteratura dei Virtuosi al Pantheon*<sup>12</sup> – l'Académie des Virtuoses du Panthéon –, qui organise l'exposition<sup>13</sup>. La décision française d'organiser sa propre exposition est on ne peut plus délicate : il s'agit en quelque sorte de proposer une contre-exposition à l'exposition officielle romaine. En collaboration avec les relations culturelles, il est décidé de concevoir une exposition de livres et d'imagerie religieuse, ceux-ci n'étant pas représentés dans l'exposition officielle, avec, « pour décorer les murs, un petit nombre de très belles peintures. »<sup>14</sup>

Le monde de l'art sacré italien est à cette époque dominé par la personnalité de Celso Costantini<sup>15</sup>. Celui qui deviendra cardinal en 1953 est alors secrétaire de la *Sacra Congregatio De Propaganda Fide*<sup>16</sup>. Costantini a publié plusieurs ouvrages sur l'art sacré. En 1945, par exemple, dans *Fede ed Arte*<sup>17</sup>, il affirme la stricte subordination de l'art au dogme et son rôle primordial d'enseignement et de respect des formes et de la figure. Il respecte scrupuleusement les déclarations de l'Église qui aspire à un « art-Bible des pauvres » et s'oppose farouchement à l'art abstrait, et plus spécifiquement à l'art abstrait sacré, qu'il associe à une nouvelle « hérésie ».

---

<sup>9</sup> Archéologue, recteur de l'Institut Pontifical d'Archéologie Chrétienne, le père dominicain Félix Darsy a dirigé le centre culturel de 1945 à 1967.

<sup>10</sup> Lettre de M. de Boissezon à Robert Schuman 8 septembre 1949. Paris, Archives du Ministère des Affaires étrangères, n°390, Eu-26-6-2.

<sup>11</sup> Voir à ce propos Micol FORTI, « Arte sacra tra tradizione e rinnovamento », in *Roma 1948-1959*, cat. exp., Rome, Palazzo delle Esposizioni, 2002, p.285-297.

<sup>12</sup> La *Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Letteratura dei Virtuosi al Pantheon* a été fondée par le moine cistercien Desiderio d'Adiutorio sous le nom de *Congregazione di San Giuseppe di Terra Santa*, et reconnue officiellement par le pape Paul III le 15 octobre 1542. Le titre « Pontifical » a été accordé par Pie IX en 1861, et celui d'Académie en 1928 par Pie XI. Des expositions et des cours y sont organisés, notamment en matière d'art sacré, afin de promouvoir le potentiel spirituel des arts.

<sup>13</sup> Lettre de Wladimir d'Ormesson à Robert Schuman, 18 novembre 1949. Paris, Archives du Ministère des Affaires étrangères, n°579 RC.

<sup>14</sup> Lettre du père Régamey à Joseph Pichard, 10 novembre 1949. Paris, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Joseph Pichard.

<sup>15</sup> Celso Costantini (1876-1958) étudie la philosophie. Il est ordonné prêtre en 1900. En 1922, il est nommé délégué apostolique en Chine, où il a un important rôle de missionnaire. De retour en Italie, il devient secrétaire de la *Sacra Congregatio De Propaganda Fide*. Il est ordonné cardinal par Pie XII en 1953. Il partage avec son frère, Mgr Giovanni Costantini, un intérêt prononcé pour l'art, et fonde la *Società degli Amici dell'Arte Cristiana* et la revue *Arte Sacra*.

<sup>16</sup> Congrégation pour l'évangélisation des peuples.

<sup>17</sup> Celso COSTANTINI, Giovanni COSTANTINI, *Fede ed Arte. Manuale per gli artisti*, Rome, Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra, 1945.

Dans sa correspondance, le père Régamey craint essentiellement des réactions italiennes contre Georges Rouault, car les condamnations les plus vives du Vatican visent la déformation et le tragique. De fait, dans son allocution pour l'inauguration de la Pinacothèque vaticane, en 1932, Pie XI critique les « prétendues œuvres d'art sacré, qui ne semblent rappeler et représenter le sacré qu'en le défigurant jusqu'à la caricature et bien souvent jusqu'à une véritable et propre profanation. Ces œuvres, on tente de les défendre au nom de la recherche du nouveau et de leur caractère rationnel. »<sup>18</sup> Cette position est affirmée après guerre par Pie XII, qui réprovoque « ces images ou ces statues introduites récemment par quelques-uns, et qui semblent bien être une dépravation et une déformation de l'art véritable »<sup>19</sup>.

L'exposition a finalement lieu du 3 au 31 mai 1950, au Pallazetto de Rome, à côté de l'église de la Trinité-des-Monts. Elle comporte deux cent soixante-cinq œuvres, réparties dans trois sections. La première section est consacrée aux illustrations ; la deuxième aux dessins et aux peintures ; la dernière consiste en un regroupement de pratiques artistiques – tapisserie, céramique, sculpture, orfèvrerie ou encore vitraux.

Le catalogue de cette petite exposition tient lieu de manifeste au père Régamey. Dans sa préface, il procède à une apologie de l'art abstrait, en mêlant les appellations « art sacré » et « art religieux ». Il insiste particulièrement sur le principe créateur d'« atmosphère religieuse »<sup>20</sup>. Les œuvres exposées sont de différentes tendances : « du tragique au glorieux, de l'apparence réelle des choses à la transfiguration la plus pure – transfiguration dans laquelle seule la qualité spirituelle peut susciter les véritables équivalences, graphiques, colorées, sans autre référence aux objets du monde sensible. »<sup>21</sup> Le père Régamey conclut en donnant en exemple un problème épineux et pourtant majeur de l'art sacré contemporain : « quelle part l'art non figuratif pourra-t-il avoir dans l'Église ? »<sup>22</sup>

Au sein du catalogue spécifique des œuvres, Régamey ajoute des commentaires plus ou moins développés, allant de quelques mots, à un petit article explicatif, notamment pour Alfred Manessier, Henri Matisse et Georges Rouault. Le paragraphe consacré à Manessier le présente comme l'un des maîtres de l'art non-figuratif. La démonstration consiste toutefois à rattacher les créations de l'artiste au monde de la figuration et à insister sur l'importance des thèmes religieux des œuvres choisies : sont exposées les sept lithographies sur le thème de Pâques de 1949 – *Le jardin des oliviers, Le procès et la flagellation, La Passion, Les Ténèbres, La mise au tombeau, La Résurrection, Le jardin de Pâques*<sup>23</sup> – , ainsi que *La nuit de l'épiphanie*, une huile sur toile de la même année.

---

<sup>18</sup> *La liturgie, op.cit.*, p.260.

<sup>19</sup> Encyclique *Mediator Dei*, 20 novembre 1947, *ibid.*, p.411.

<sup>20</sup> « Le opere esposte nel Palazzetto non possono non creare l'atmosfera religiosa da cui sono nate e di cui bisogna immedesimarsi per apprezzarle con equità. » [« Les œuvres exposées au Palazzetto ne peuvent pas ne pas créer l'atmosphère religieuse dont elles sont issues et dont il faut s'imprégner pour les apprécier justement. »]. Pie-Raymond REGAMEY (dir.), *Libri e oggetti d'arte religiosi in Francia*, cat. exp., Rome, Centre Saint-Louis-des-Français, 1950, np.

<sup>21</sup> « [D]alla tragicità alla gloria, dalla reale apparenza delle cose alla più pura trasfigurazione – trasfigurazione in cui la qualità spirituale può solo suscitare i propri equivalenti, grafici, colorati, senza alcun riferimento agli oggetti del mondo sensibile. » *Ibid.*

<sup>22</sup> « [Q]uale parte potrà avere l'art non figurativa nella Chiesa ? » *Ibid.*

<sup>23</sup> Les titres correspondants du catalogue en italien sont : *Gethsemani, Gli oltraggi di primo mattino, Le ultime grida "Mio Dio, Mio Dio perchè mi avete abbandonato ? Rimetto la mia anima nello vostra mani"* ; *La morte* ; *Il sepolcro* ; *Resurrezione* ; *La piena luce di Pasqua*. *Ibid.*

Les lithographies sont pour Régamey « des transpositions en couleur des Mystères de la Passion et de la Résurrection. »<sup>24</sup> Manessier étant associé à un contemplatif, voire à un mystique, il est normal que ses mots soient les couleurs et les formes<sup>25</sup>. À chaque lithographie de Pâques est jointe une description évocatrice. Ainsi, pour les *Ténèbres* : « les rouges se dissimulent en profondeur »<sup>26</sup> ; pour *La mise au tombeau* : « il est inaccessible. Achievé à l'opposé du monde extérieur. Le cercle noir : la descente aux enfers »<sup>27</sup> ; pour *La Résurrection* : « [I]es noirs sont explosifs. Violence, incandescence. Le violet est devenu joyeux »<sup>28</sup> ; ou encore pour *Pâques* : l'idée de « [r]ythmes doux, [de] sérénité. Les mêmes couleurs s'organisent selon d'autres proportions. Le printemps, le renouveau »<sup>29</sup>. Les évocations sont pour la plupart de l'ordre du ressenti, de l'émotion. Le besoin de description contribue toutefois à donner une « image figurée » de l'œuvre. Régamey insiste sur la symbolique des couleurs qui lui permet de trouver un ancrage dans la réalité.

S'il se protège du Vatican derrière une exposition « d'arts mineurs », il s'attache à glisser dans ce court texte, pour un art d'aujourd'hui qui « aspire à être chrétien »<sup>30</sup>, des idées fortes en matière d'art non-figuratif. Il prend d'ailleurs à rebours l'accusation du Vatican à l'encontre de l'art contemporain, selon laquelle celui-ci ne serait pas porteur d'espoir. Même si « dans ces œuvres, on perçoit tous les accents de l'angoisse contemporaine »<sup>31</sup>, ces mêmes œuvres, en l'occurrence non-figuratives, parviennent à rendre cette angoisse tout en aboutissant à la joie et à l'espoir. Cette conception d'un art symptomatique du malaise contemporain est fréquente et constitue un des principaux reproches de l'Église catholique à l'encontre de l'art moderne, reproche qui sera adressé au *Crucifix* de Germaine Richier pour l'église du Plateau d'Assy.

L'exposition voyage par la suite à Naples, Florence, Milan et Turin. Contrairement à ce que craignait Régamey, le débat ne s'ouvre pas sur Rouault et ses « déformations », mais sur Manessier, accusé par Celso Costantini d'hérésie pure et simple.

À la suite de l'exposition et des réactions qu'elle a pu provoquer, la revue italienne *Arte Cristiana*<sup>32</sup> consacre son numéro de juillet-octobre 1951 à l'art abstrait. Le père Régamey lui-même participe au débat et y publie un article, diffusé en français, en août 1951, dans la *Vie intellectuelle* : « Débat sur l'art abstrait non-figuratif »<sup>33</sup>. Dans un courrier à Manessier, le dominicain s'inquiète de la

---

<sup>24</sup> « Sono trasposizioni coloristiche dei Misteri della Passione e della Resurrezione. » *Ibid.*

<sup>25</sup> « Dato che il contemplativo è in questo caso un pittore, egli non può penetrare in questi Misteri senza che la loro propria qualità spirituale si traduca nella sua fantasia in accordi di colori che si organizzano secondo intime esigenze. » [« Étant donné que le contemplatif est dans ce cas un peintre, il ne peut pas pénétrer dans ces Mystères sans que leur propre qualité spirituelle ne se traduise dans son imagination en accords de couleurs qui s'organisent selon des exigences personnelles. »] *Ibid.*

<sup>26</sup> « [I] rossi si nasconde in profondità ».

<sup>27</sup> « [È] sbarrato. Rifinito opposto del mondo esteriore. Il cerchio nero : discesa agli inferi. »

<sup>28</sup> « I neri sono esplosi. Violenza, incandescenza. Il viola è divenuto gioiosi »

<sup>29</sup> « Ritmi dolci, serenità. Gli stessi colori si organizzano secondo altre proporzioni. Primavera, rinnovamento ».

<sup>30</sup> « [A]spiri ad essere cristiana. »

<sup>31</sup> « [I]n queste opere si percepiscono tutti gli accenti dell'angoscia contemporanea ».

<sup>32</sup> *Arte cristiana: Rivista internazionale di storia dell'arte e di arti liturgiche*, Milan.

<sup>33</sup> Pie-Raymond REGAMEY, « Débat sur l'art abstrait non-figuratif », *Vie intellectuelle*, juillet 1951, p.40-62.

portée du numéro : « C'est lui [le numéro *d'Arte Cristiana*] qui sera, sur le sujet de l'art non figuratif, le dossier des autorités du Vatican, et j'ai bien peur que malgré la place qu'ils m'ont accordée la conclusion ne soit plutôt défavorable. »<sup>34</sup>

Dans son propre texte, il prône la libération de la figuration et part des reproches adressés à l'art non-figuratif, en expliquant que tout est une question d'interprétation. Les détracteurs utilisent par exemple l'encyclique *Mediator Dei*, dans laquelle réalisme et symbolisme sont rejetés, ainsi que la déclaration aux artistes catholiques du congrès international de Rome, en septembre 1950. Il y est affirmé que l'œuvre ne doit pas nécessiter d'explication en langage verbal. Utilisant ces *conseils*, Régamey considère que les œuvres figuratives peuvent être de vrais rébus. La non-figuration, elle, permet d'approcher les éléments de manière sensible, loin d'une quelconque profanation.

Régamey procède également à une distinction entre sujet et thème : un sujet n'est pas nécessaire, tandis qu'un thème relève du spirituel. Il insiste alors sur l'argument essentiel à ses yeux : l'ancrage des œuvres abstraites dans la nature. S'il reconnaît la nécessité ponctuelle de la figuration pour certains thèmes, il associe les abstraits aux contemplatifs, et utilise comme caution de son raisonnement la figure tutélaire de Maurice Denis, se plaçant sous la bannière de sa citation : « Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »<sup>35</sup>. Dans le même temps, il institue une hiérarchie entre différentes abstractions. Il y aurait donc « de la non-figuration superficiellement "décorative" » et de la « grande peinture »<sup>36</sup>. Il met en avant des artistes tels Bazaine ou Manessier qui confèrent une valeur spirituelle à toute œuvre, même à un décor. Somme toute, les artistes contemporains – sont directement cités Bazaine, Singier, Manessier et Ubac – seraient presque contraints d'aller au-delà de la figuration.

L'article du père Régamey est toutefois le seul allant dans le sens de l'intégration de l'art abstrait. Mgr Mariano Campo<sup>37</sup>, dans ses « Riflessioni sull'arte astratta »<sup>38</sup>, explique tout d'abord le contexte de la controverse. Elle est directement issue de l'exposition du père Régamey et de la présentation des lithographies sur Pâques de Manessier. Son argumentaire repose sur la possibilité d'avoir un bon art abstrait, et un mauvais. Le choix des titres est pointé comme un problème majeur. Pour Campo, Manessier ne dessert pas seulement l'Église catholique, mais il trahit l'essence même de l'art abstrait, en choisissant à dessein un titre qui induit la volonté de « traduire ou suggérer des thèmes ou des sujets avec un art qui, à en croire ses théories, considère les sujets et les thèmes illégitimes et

---

<sup>34</sup> Lettre du père Régamey à Alfred Manessier, 10 octobre 1951. Montrouge, Archives Manessier.

<sup>35</sup> Maurice DENIS, « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, 23 et 30 août 1890, n°65-66, p.540-542 et 556-558, repris dans Maurice DENIS, *Le Ciel et l'Arcadie*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : sur l'art », 1993, p.5-21, p.5.

<sup>36</sup> Pie-Raymond REGAMEY, *Art sacré au XXe siècle ?*, Paris, Cerf, coll. « L'art et Dieu », 1952, p.284-285.

<sup>37</sup> Mariano Campo (1892-1977) entre au séminaire de Cefalù en 1902. Il enseigne la philosophie à l'Université de Trieste et à la Cattolica de Milan. Il a notamment écrit un ouvrage sur l'art et la vie spirituelle en 1946, *Sull'arte e sulla vita spirituale*.

<sup>38</sup> Mariano CAMPO, « Riflessioni sull'arte astratta », *Arte Cristiana*, n°7-10, juillet-octobre 1951, p.91-101.

superflus. »<sup>39</sup> Sa démonstration repose ensuite sur une comparaison historique visant à démontrer que l'attrait de l'art abstrait est lié à l'attrait de la nouveauté. Il reproduit d'ailleurs une illustration critique, issue d'un journal catholique conservateur de Genève<sup>40</sup>. Le titre de l'illustration annonce le propos : « L'art religieux abstrait, c'est-à-dire non-figuratif, est-il en train d'envahir la France ? ». La confrontation des reproductions illustre ce propos : deux œuvres de Manessier encadrent une *Descente de croix* de Rubens, celle-la même dont a pu s'inspirer Matisse pour son chemin de croix<sup>41</sup>. Les légendes sont éloquentes : sous le Rubens, « Peinture religieuse, exécutée au xvii<sup>e</sup> siècle par l'un des plus grands peintres de tous les temps. Cette œuvre n'a cessé d'être admirée et vénérée en Europe par l'homme du peuple comme par l'homme le plus cultivé » ; sous les Manessier, « Peinture religieuse "moderne", ayant remporté à Paris grand succès au cours de l'hiver 1949-1950 ».

Campo pose finalement la question d'une place éventuelle de l'art abstrait dans le temple. Il répond par la négative, dans la mesure où les œuvres d'art sont dans l'église l'équivalent d'un livre et ont une fonction didactique. Toutefois, il autorise son existence de manière équivalente à celle de l'architecture et de la musique. Il lui reconnaît par ce biais le droit à une fonction strictement décorative, héritière des signes abstraits des siècles passés, de l'art roman, de l'art gothique ou du baroque. Son propos reste néanmoins strictement théorique et n'est agrémenté d'aucun exemple de cet art abstrait décoratif accepté dans le lieu de culte.

Dans le même esprit que Campo, l'artiste italien Corrado Mezzana<sup>42</sup> s'oppose également à l'art non-figuratif soutenu par Régamey. Il attaque l'*Arche de Noé*<sup>43</sup> de Manessier. Il cite le père Régamey, selon qui cette œuvre devrait parler à l'âme. Or, déclare-t-il : « sans parvenir à m'expliquer le titre (qui aurait pu se transformer indifféremment en *Tour de Babel* ou *Siège de Troie*), j'ai moi-même souvent peiné à faire comprendre aux visiteurs le rythme agité de sa composition et son harmonie de tons qui en faisaient un splendide tapis, et le même Régamey avoue que quelques explications sont nécessaires, au moins pour dissiper les malentendus »<sup>44</sup>. La question du titre revient une fois encore : il est associé à une attente iconographique très forte, spécialement dans un domaine aussi marqué que la religion. Mezzana se défend pourtant, ainsi que le Saint-Siège, d'une quelconque condamnation de l'art abstrait. Mais, un certain art abstrait est irrespectueux et doit être rejeté, en l'occurrence celui de Manessier. Comme Campo, il ne donne aucun exemple d'art abstrait recevable. L'ouverture esthétique affirmée théoriquement n'est en aucun cas illustrée.

---

<sup>39</sup> « [T]radurre o suggerire dei temi o soggetti con un'arte, che a sentire certi suoi teorici, soggetti e temi crede indebiti o superflui. » *Ibid.*, p.91.

<sup>40</sup> Nous n'avons pas encore réussi à identifier ce journal.

<sup>41</sup> Marcel BILLOT, *La chapelle de Vence. Journal d'une création*, Paris-Houston-Genève, Cerf-Menil Foundation-Skira, 1993, p.103.

<sup>42</sup> Corrado Mezzana (1890-1952) est un peintre figuratif. Il est membre de la Commission Pontificale pour l'Art Sacré, et a pris une grande part dans la reconstruction des églises détruites pendant la guerre en Italie. Il appartient également à la *Pontificia Insigne Accademia dei Virtuosi al Pantheon*.

<sup>43</sup> Le père Régamey voulait présenter cette œuvre dans son exposition, il la conseillera à Joseph Pichard, responsable finalement de la section française de l'exposition officielle. Ainsi, contrairement à ce qui avait été annoncé, l'art abstrait fait partie de l'exposition officielle.

<sup>44</sup> « [M]olte volte io stesso, senza riuscire a spiegarme il titolo (che avrebbe potuto indifferentemente trasformarsi in *Torre di Babele* o *Assedio di Troia*) ho faticato a far comprendere ai riguardanti quel suo concitato ritmo compositivo e quell'armonia di toni che ne facevano uno splendido tappeto, e lo stesso Régamey confessa che alcune spiegazioni occorreano almeno per far cadere i malintesi. » Corrado MEZZANA, « Roma 1950 », *Arte Cristiana*, n°7-10, juillet-octobre 1951, p.110-112, p.110.



Les points soulevés dans ce débat correspondent aux différentes divergences qui éclatent dans la pratique, à savoir dans le cadre de commandes. Les autorités vaticanes ne considèrent pas qu'il y ait profanation si l'art abstrait se contente d'être une simple décoration. Celso Costantini l'affirmera lui-même : s'il faut vraiment accepter l'art abstrait, il pourra l'être « en tant qu'élément décoratif, jamais en tant qu'élément figuratif »<sup>45</sup>. Cependant, les artistes ne veulent pas se cantonner à une simple décoration, sans pour autant avoir de volonté hérétique ou sacrilège. Or, le discours officiel a pu être utilisé de façon biaisée, comme le fait le père Régamey. Ainsi, dans son ouvrage publié en 1952, comme une réponse à la querelle de l'art sacré : *Art sacré au xx<sup>e</sup> siècle ?*, il explique que les œuvres d'un Manessier ou d'un Bazaine, respectivement aux Bréseux et à Audincourt, permettent aux œuvres, *a priori* décoratives, d'aller au delà du décoratif. Ces artistes transcendent donc totalement la conception traditionnelle de l'art par l'Église. L'argument n'est pas sans évoquer la stratégie, dans les années 1930, d'un Holger Cahill aux Etats-Unis, à propos des WPA – *Work Progress Administration* – , projet gouvernemental d'aide et de commande : les commandes abstraites se trouvaient justifiées en parlant de « décoration »<sup>46</sup> aux autorités concernées.

Cet argument permettra de manière fallacieuse d'ouvrir une voie royale à l'art abstrait dans les églises catholiques françaises dans la décennie 1950, pour le meilleur et pour le pire.

**Fanny Drugeon**

### **Légendes des œuvres citées**

Alfred Manessier, *Pâques – Les Ténèbres*, 1948, lithographie, Paris, couvent Saint-Jacques

Alfred Manessier, *Pâques – La Résurrection*, 1948, lithographie, Paris, couvent Saint-Jacques

Alfred Manessier, *Arche de Noé [Construction de l'arche]*, 1947, tapisserie, 176 x 277 cm, coll. Ministère de l'Éducation nationale

Illustration critique publiée dans *Arte Cristiana*, n°7-10, juillet-octobre 1951, p.93.

---

<sup>45</sup> « Nelle chiese l'astrattismo potrà, se mai, servire come elemento decorativo ; mai come elemento figurativo ». Celso COSTANTINI, « La nuova eresia nell'arte sacra », *Vita e pensiero*, janvier 1956, p.17-25.

<sup>46</sup> Voir Éric de CHASSEY, *La peinture efficace. Une histoire de l'abstraction aux Etats-Unis (1910-1960)*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2001, p.88.

