

## Image et Vérité Quel spirituel dans l'art ?

Les conférences de Carême à Notre-Dame de Paris ont lieu depuis 1835. Grâce aux retransmissions de deux radios, une chaîne de télévision et internet, ces conférences sont écoutées par des milliers de catholiques et par un grand nombre de personnes qui s'intéressent à la vie de l'Église. Prononcer une conférence à Notre-Dame, haut lieu historique du christianisme, est plus qu'un honneur, et certainement une responsabilité. Depuis 2005 les conférences ont pris la forme d'un dialogue entre un religieux et une personnalité laïque.

Le 17 février dernier, la conférence était consacrée à l'art, ou plus exactement à l'une des branches de l'immense pratique de l'art appelée " art contemporain ". Par ce terme s'entend ce groupe international d'artistes agissant selon les préceptes des membres les plus radicaux de ce qui se nomme " l'avant-garde " du début du XX<sup>e</sup> siècle : Duchamp, Malevitch, Picabia... En France, " l'art contemporain " est fortement subventionné par l'administration et à cause de cela doit être considéré comme un " art officiel ".

Cette tendance fait l'objet d'une large critique. Laurent Danchin a établi une bibliographie chronologique sur ce sujet qui va de 1960 à 2008. Elle ne comporte pas moins de 27 pages. Je citerai seulement quelques noms : Jean Clair, Christine Sourgins, Kostas Mavrakis et Aude de Kerros, auteurs de livres qui ces trois dernières années ont retenu l'attention.

Le thème des conférences de cette année était la question posée par le Christ à ses apôtres " et vous, qui dites-vous que je suis ? ". Le 17 février 2008, ont été invités l'éditeur Benoît Chantre et Jean de Loisy, spécialiste de " l'art contemporain ". La conviction de ce dernier est que l'art peut présenter une analogie avec le Sacré, perdu dans notre société.

Hélas, on sait bien que le mot " sacré " inclut maintenant dans le continuum social une quantité de phénomènes et d'actions qui n'ont pas le moindre rapport avec la religion chrétienne : ils y sont même le plus souvent opposés. Jean de Loisy lui-même l'a démontré. A la fin de sa conférence il a déclamé en élevant la voix l'extrait d'un texte d'une des étoiles du mouvement beatnik des années soixante, Allen Ginsberg, dans l'original, c'est-à-dire en anglais : " ....holy ! holy ! ,holy !, holy !, holy ! The world is holy, the soul is holy, the skin is holy, the noze is holy the tongue and cock and hand and ass hole, Holy ! Everything is Holy, everybody is Holy, everywhere is holy, everyday is eternity, every man's an angel ! "

*"...saint! saint! saint! saint! saint! saint ! Le monde est saint, l'âme est sainte, la peau est sainte, le nez est saint, la langue et le phallus et la main et le trou du cul, Saints! Toute chose est sainte, tout le monde, Saint! Partout est saint, chaque jour est l'éternité, tout homme est un ange!"*

Faut-il considérer cette déclamation comme un acte artistique prémédité, un acte banal destiné à choquer le bourgeois, un tic d'administrateur " évolué ", inspecteur à la création ? Ou comme le désir d'élargir, dans notre société ouverte, l'horizon chrétien et ses dogmes " étroits " ?

" L'art contemporain ", de manière totalitaire, s'efforce de remplir tout l'espace social en prenant de nombreuses formes avec une grande facilité : du dadaïsme à une pseudo-mystique, d'un communisme de caserne à un bureaucratisme muséal, de l'exaltation hystérique à une dépression sépulcrale, des formes " pures " à la glorification de la société de consommation...

Dans son intervention, Benoît Chantre a soigneusement mis en place le schéma symboliste-romantique bien connu et, disons-le, un peu usé, où l'artiste apparaît comme le prophète des temps nouveaux, annonçant la vérité à des masses qui ne voient pas. Voyant parmi les aveugles, qui sent " l'événement " grâce à son contact particulier avec le ciel.

" C'est pourquoi on l'assimile au mystique. Il nous rappelle, comme le saint, que l'événement a lieu tous les jours. Nous percevons ces signes, mais nous ne voulons pas les interpréter. L'exception artistique dénonce cette surdité ", affirme Chantre.

Ainsi, l'artiste se met à la place du saint, mais Dieu dans l'interprétation théologique de cette conférence refuse d'être Dieu. " Jésus avance dans son retrait, son refus d'être un dieu. Il se supprime lui-même comme obstacle. "

C'est ainsi que, dans les deux interventions bien ajustées l'une à l'autre, le premier orateur a préparé les auditeurs à l'idée de Dieu sans Dieu et à l'idée de l'artiste nécessairement saint et mystique. Il a préparé à

l'entrée dans le temple des véritablement grands, dans la cathédrale de " l'art contemporain ". " Je cède la parole à mon ami Jean de Loisy. J'ai évoqué la vocation de l'artiste, cette question que la réalité nous pose. Reste à interroger l'expiration, ce visible que l'artiste nous donne à voir. "

Si les noms de maîtres comme Théophane le Grec, André Roublev, et de beaucoup d'autres créateurs des époques de l'épanouissement de la culture chrétienne sont parvenus jusqu'à nous, ce n'est pas parce que leur signature s'est conservée, mais grâce à l'admiration des générations suivantes qui ont gardé leurs noms maintenant légendaires. Jean de Loisy, d'emblée, pour mettre les choses à leurs places, déclare qu'il est possible que " l'art moderne ait inventé son extraordinaire aventure grâce à la distance qui a été prise par rapport à l'Église ".

La sortie de l'art du sein de l'Église ne date certes pas du XX<sup>e</sup> siècle mais, selon l'avis général, de Giotto, Duccio, Cimabue. Par contre, la rupture brutale fut opérée dans la première décennie du siècle dernier. A cette époque se forme un art appelé " avant-garde ". Dans ces années se mettent en place les règles de la nouvelle esthétique auxquelles les générations suivantes se tiendront sans dévier, comme des chenilles processionnaires qui avancent soigneusement les unes derrière les autres.

Le phénomène culturel de cette époque, l'internationale de l'avant-garde se déclare en même temps dans beaucoup de pays : en Russie Malevitch, Kandinsky, Larionov, les futuristes russes, Marinetti en Italie, Picasso, Duchamp, Picabia en France, Mondrian en Hollande, le Tchèque Kupka... La locution " art contemporain " a remplacé au milieu des années 70 du siècle dernier l'appellation " avant-garde " qui ne convenait plus (elle était peut-être trop guerrière). Parmi les plus radicaux, Duchamp, Malevitch donnèrent une base théorique aux nouvelles générations. Avant tout, le refus catégorique de la forme traditionnelle de l'image artistique telle qu'elle s'était pratiquée pendant des millénaires.

Les artistes " contemporains " des années 80 s'arment du concept élaboré par Duchamp : le " ready-made " – l'utilisation d'un objet manufacturé comme élément artistique et, par là, le refus complet du processus artistique traditionnel. Dans les instructions des " contemporains ", les couleurs, le crayon, la terre glaise deviennent synonymes de temps révolus, de passéisme. Et, quand un matériau traditionnel est utilisé, c'est avec le dessein de transgresser. Kostas Mavrikis remarque avec justesse que le carré de Malevitch est en fait un ready-made car la base du tableau est une forme géométrique, dans ce cas précis un carré, une forme accessible à tous et compréhensible par tous (Kostas Mavrikis, *Pour l'art. Eclipse et renouveau. Editions de Paris, 2006*). C'est la scénographie qui est décisive, c'est-à-dire le contexte dans lequel un objet est présenté sur la scène sociale. Il n'est pas fortuit que l'idée de peindre un carré soit venue à Malevitch après la mise en scène de l'opéra " Victoire sur le soleil ".

Loisy rappelle cet événement avec ferveur, en comparant l'imagination de l'artiste à la réponse inspirée de l'apôtre Pierre à cette question du Christ : " Et vous, qui dites-vous que je suis? "

En 1913, à Moscou, le poète-futuriste Kroutchonykh, le compositeur et mécène Matiouchine et Malevitch mettent en scène un spectacle, fruit de leur collaboration. Malevitch fait les décors, Kroutchonykh écrit le texte, et Matiouchine la musique. L'idée est de faire la première pièce de théâtre futuriste du monde.

Le sujet en est : la destitution du soleil – du soleil platonicien (Platon, *La République*). Dans leur furieuse passion pour la destruction, ils s'en prennent à la principale notion chez Platon de la vision, synonyme de connaissance, une sorte d'Image totale où la capacité de voir, d'être visible, la lumière qui permet la visibilité, le soleil donneur de la vie, constituent une unité qui prend son principe dans le Bien, idée supérieure, prototype du dieu unique chez Platon. On a beaucoup écrit sur la proximité de la vision de Platon et de la Trinité.

Sur la scène, des gens aux allures de machines, portant des masques à gaz, crient les vers de Kroutchonykh : " Nous avons arraché le soleil avec ses racines vivantes/ Elles puaiant l'arithmétique/ Regardez, le voilà. " En cet instant, ce sont les racines chrétiennes qui étaient arrachées. On a du mal, maintenant, à prendre au sérieux toute cette esthétique, née en ces temps de troubles, du futur art prolétarien. Un an avant la catastrophe de 1914 et tout près de 1917, date de la révolution bolchevique d'octobre.

" Cet "art des temps futurs" à l'image de robot, à la ressemblance de la machine, trouvera l'incarnation qui lui convient dans les mystères suprématistes des parades de gymnastique et les manifestations organisées, les congrès du parti et les compétitions sportives de cette époque " – écrit Boris Mikhaïlov dans son article : " O suprématisme K. Maleviča " (*Isskustvoznanie, Moscou, 01/2004*).

Les acteurs, qui ne comprenaient pas le sens du texte, refusèrent de jouer. Alors, Matiouchine raconte qu'il leur lut ses poèmes préférés de Kroutchonykh en leur expliquant les syncopes. Je citerai " le magnifique

poème de Kroutchonykh” – ce sont les mots de Matiouchine – “ qui oblige l’imagination à travailler en aiguisant la représentation de sa dialectique ” :

... Coup  
couteau  
flot  
bleuit  
vis  
tu vis tu meurs  
la vie pire que la mort  
que la mort  
vis cadavre  
en suçant les morts  
toujours frais  
ainsi je vis  
vide  
en décomposition

Il y avait un carré noir sur le rideau de scène, quelques années plus tard, Malevitch peint son carré et, lors d’une exposition futuriste, l’accroche dans un angle, là où se trouve habituellement une icône dans les maisons russes. Alexandre Benois déclara devant le “ carré noir ” : “ Tout ce que nous avons de saint et de sacré [...] tout ce qui a un sens dans la vie, a disparu. ”

“ Il est tentant d’avancer que l’expérience esthétique serait symétrique à celle de la religion dont elle atteindrait les mêmes fins par d’autres voies et que, dans notre société partiellement désacralisée, l’art pourrait fournir un analogue ou un équivalent du sacré ” – dit J. de Loisy.

Et pour appuyer ses mots, il prend l’exemple de Kandinsky, Malevitch, et plus près de nous, Barnett Newman. Comme je l’ai indiqué plus haut, les principes de fonctionnement de “ l’avant-garde ” du début du XX<sup>e</sup> siècle et celui de “ l’art contemporain ” du début du XXI<sup>e</sup> siècle sont les mêmes. Le premier s’est peut-être un peu terni, comme la beauté d’une vieille courtisane, le charme de la nouveauté a disparu, la cruauté de la révolutionnarité messianique dérange dans notre société *soft*. Et le second phénomène, sans injections par une bureaucratie muséale internationale et un business spéculatif, se serait déjà réduit comme peau de chagrin à ses véritables dimensions. Les productions de l’avant-garde et de la post-avant-garde sont caractérisées par la présence d’une structure molle; les formes suprématises, les monochromes de Klein, l’urinoir de Duchamp ou le pot de fleurs de Reynaud peuvent être agrandis ou réduits, mais leur contenu, si l’on peut dire, restera inchangé. L’articulation des éléments de la structure est extrêmement primitive, ornementale. Kandinsky, dans son livre *Le spirituel dans l’art*, se rend compte du danger de l’ornementalisme, mais il suppose que la solution sera trouvée dans le futur. Le grand intérêt des avant-gardistes pour l’art primitif n’est pas un hasard. Marx écrivait que, dans la société communiste, il n’y aurait pas de peintres mais beaucoup de gens qui, parmi d’autres activités, feraient de la peinture. Cette prévision s’est réalisée dans notre société post-industrielle, comme témoignage de cette même structure molle. On peut appeler cette culture *prolétariste*, en raison de son extrême pauvreté. Les productions de ce style sont comme des tautologies fermées, un reflet de soi-même. Le pot-le pot, urinoir-urinoir, emballage-emballage, et la tentative de sortir de ce cercle de l’objectalité momentanée, de l’enfermement idolique est un mirage. Il n’y a pas de miracle – l’urinoir ne devient pas une fontaine, ni le carré une icône.

“ C’est trop peu de dire que la peinture abstraite, dans sa triple origine (Kandinsky, Mondrian, Malevitch) est *mystique* – et qu’elle le restera (Barnett Newman) – écrit Jean-Joseph Goux dans son livre *Les iconoclastes*. 1978, Editions du Seuil

Il bâtit un schéma qui illustre les différents aspects de ce *mysticisme* :

Kandinsky : spiritualisme  
l’essence intérieure  
“ servir le divin ”  
pour un tournant spirituel

Mondrian : théosophie

union avec la divinité  
évolutionnisme mystique

Malevitch : le rien, le blanc

“ l'expérience pure du monde sans objets ”

le rien dévoilé

“ le rien en réponse à la totalité devenue question ”

Voyons de plus près de quelle mystique il s'agit. Il est certain que ce ne sera pas Serafim de Sarov ni Grégoire Palamas. Kandinsky, dès les premières pages de son livre, fait référence avec dévotion à Héléne Blavatsky, fondatrice de la théosophie. A la suite de ses nombreux voyages en Orient, en Inde, après avoir pris connaissance des croyances de ces pays, celle-ci élaborera une doctrine du caractère illusoire de la nature et sur la divisibilité infinie de l'atome, elle construit un monisme occulte de transformation réciproque de la matière et de l'esprit. Elle participa à la création de la Société théosophique, dont Mondrian fut un membre actif. Dans son livre, Kandinsky écrit à propos de l'art “ qui cherche de l'aide chez les primitifs [...] que nous avons l'habitude de regarder, du haut de nos connaissances, avec pitié et mépris [...] H. Blavatsky est la première, après un séjour de plusieurs années en Inde, à instaurer un lien fort entre ces “sauvages” et notre civilisation. Ainsi fut posé le fondement de l'un des plus grands mouvements spirituels, qui rassemble aujourd'hui un grand nombre de personnes dans la Société théosophique. La Société se compose de loges qui, par le chemin de la connaissance intérieure, essaient d'aborder les problèmes de l'esprit... ” Kandinsky relisait souvent le livre d'Héléne Blavatsky, *Doctrine secrète*. 1888.

Un extrait de ce livre montrera plus clairement l'enchaînement des idées de cette dernière :

“ La philosophie ésotérique n'a jamais nié “Dieu dans la nature”, ni la Divinité comme Essence absolue et abstraite. Elle refuse seulement de reconnaître les dieux des religions qu'on appelle monothéistes, inventées par l'homme, à son image et à sa ressemblance, caricatures sacrilèges et originelles de l'inconnaissable-Éternel. ”

Malevitch était proche des idées de Pierre Ouspenski, auteur du concept philosophique de la “ quatrième dimension ” comme seule réalité véritable. La réalité donnée à la perception directe, par nos sens et la conscience ordinaire, est vide et fugitive. La quatrième dimension est liée aux représentations psychosomatiques de l'homme. Dans les textes de Malevitch, le mot “ Dieu ” se rencontre souvent mais, selon le spécialiste de Malevitch, Andreï Nakov, “ ce n'est qu'un concept parmi beaucoup d'autres, qui se différencie cependant des autres comme donnant la capacité à la création humaine de s'élever à un niveau très haut de réflexion conceptuelle, un niveau qui se caractérise par une tendance à l'absolu infini exprimé par le symbole du zéro ” (Malevitch, *Écrits*, Textes présentés par A. Nakov, 1986, Editions Gérard Lebovici). Pour Malevitch, la religion qui a eu la révélation de Dieu, a eu la révélation du zéro ; l'art qui a appris l'harmonie, le rythme et la beauté a connu le zéro ; la science qui a connu la nature a connu le zéro : un monde privé de corps. Telle est la vision réjouissante du maître !

Pavel Evdokimov, dans son article “ L'art moderne ou la Sophia désaffectée ” écrit ces lignes brûlantes : “ Le nivellement universel effrite l'Unique, l'Idée, le sacré, et les remplace par la magie d'un mouvement tourbillonnant sur lui-même, décentré. Ce n'est plus l'éternité que le péché a fragmenté en temps, c'est le temps fragmenté en néant. L'enfer ne serait-il pas un fragment du temps subjectif étendu et figé éternellement, un rêve sans rêveur, le refuge ultime de l'inexistant ? L'existence ultramoderne ne connaît ni l'Avènement, ni l'accroissement de l'être, ni la succession progressive des événements, mais recèle une coexistence de brisures, des éclats qui se recouvrent l'un l'autre sans lieu ni suite ordonnée. La durée orientée fait place au simultanésisme, à l'instantanéisme, au futurisme, et se rétrécit en une pseudo- eschatologie du retour à l'élémentaire. ”

La ligne de fond de l'Avant-garde et de l'Art Contemporain est à relier à une forme de l'ancien iconoclasme, partisan de l'interdit de la représentation. Cette guerre sauvage qui eut lieu à Byzance au IX<sup>e</sup> siècle et que l'on peut résumer comme l'impossibilité ou la possibilité, l'interdiction ou la permission de représenter l'image divine du Christ. Les iconodules l'emportèrent, mais leur victoire n'est pas la possibilité de représenter le visage divin sans être accusé d'idolâtrie. En fait, c'est un type d'image tout nouveau qui est apparu.

On peut dire que fut affirmé le principe de la représentation qui ne rompait pas les liens avec la tradition

antique et qui avait amené à un niveau exceptionnel la compréhension du triangle représentation-image-ressemblance. Et si dans la partie orientale de l'Europe médiévale la représentation en deux dimensions (les icônes, les mosaïques, les fresques) se distingue par une forme d'une telle finesse, la partie occidentale de l'ancien empire romain atteint des sommets dans la sculpture et dans l'invention d'un nouveau genre : le vitrail. Dans les icônes et les mosaïques byzantines, la lumière vient de la profondeur, c'est pourquoi les fonds sont en ocre clair ou dorés. Cette lumière venue des profondeurs de la création, de l'être, s'élève jusqu'aux figures, aux visages représentés sur la surface d'une planche, d'un mur, en les illuminant, en dessinant leurs contours et atteint les yeux de ceux qui regardent. C'est cette même lumière qui enflamme le verre fondu des vitraux, modèle les drapés et les plis des champs du monde des sculptures gothiques polychromes. J'appelle cette lumière " diaphane ", et " épiphanique " ce qui est créé grâce à elle. Dans cet art véritable il n'y a pas ces problèmes absurdes de la figurativité. Le visage du monde y est loué et non pas arraché ! Au cours des siècles cette lumière transcendante s'est épaissie, s'est matérialisée, est devenue charnelle.

Elle est devenue un objet. Ce grand art, ce miroir transcendant, peu à peu, et de manière décisive au XX<sup>e</sup> siècle devient l'un des instruments sociaux de la glorification de la science et de la technique divinisées. L'œuvre d'art se transforme en article de design. Ce n'est pas un hasard si, dans les années vingt du siècle dernier, Malevitch créait des prototypes d'objets usuels, tandis que Kandinsky enseignait avec Mondrian au Bauhaus, la première école de design.

Il ne faut pas oublier que cette avant-garde était jusqu'aux années trente la ligne officielle dominante en Russie soviétique. Puis Jdanov et Staline ont brusquement changé les normes pour des formes plus traditionnelles, en suivant le naturalisme du XIX<sup>e</sup> siècle et qui s'est appelé le " réalisme socialiste ". Et ce, jusqu'à la chute de l'URSS en 1989. Tout aussi mécanique, faux, le réalisme socialiste déforme l'image de l'homme de la même manière que son prédécesseur d' " avant-garde ". Mais, paradoxe de l'histoire, l'art prolétarien des années dix-vingt, glorieusement urbanistique, démagogiquement scientifique, socialement utilitariste (souvenons-nous de Maïakovski), ouvertement propagandiste et en même temps publicitaire (les " fenêtres ROSTA " vantaient des souliers, des traitements pour les poux et appelaient les volontaires à entrer dans l'Armée rouge) voilà que cet art véritablement prolétaire au niveau des semelles des chaussures du " travailleur libéré de l'exploitation " a trouvé son prolongement dans "l'art contemporain" de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Les bases de l'actuelle société libérale ont été posées après les guerres de religion avec le désir de bâtir un système dans lequel l'État doit veiller à ce qu'aucun groupe de la société ne domine l'autre. C'est ainsi que les uns et les autres vivent en paix. Comme dans un moteur bien réglé, tout doit tourner au même régime. Tout est égal à tout. Mais dans cet équilibre fantomatiquement utopique, les mots signifient une chose et immédiatement son contraire, et perdent leur sens. Ils se vident. Dans le rotor égalisateur, les mots s'éteignent, se dévalorisent, perdent leurs racines, prennent la place les uns des autres. Dans ce processus, " l'Art Contemporain " joue le rôle d'accélérateur et de catalyseur. Dans une frénésie verbale, J. de Loisy fait une analogie entre la Communion et la perception des productions des " contemporains " : " Sans cette crise, sans cette confiance, nous sommes comme l'incroyant : l'hostie est un peu de pain et non pas le corps du Christ. De même, le carré blanc de Malevitch ne sera qu'un tableau blanc. La fontaine de Duchamp ne sera qu'un urinoir, le grand requin de Damien Hirst ne sera qu'une épave biologique dans du formol et non pas, comme l'indique son titre, une réflexion sur l'impossibilité physique pour l'homme d'envisager sa propre mort. Autrement dit, cette confiance est la condition de la transsubstantiation de l'œuvre et, le miracle est que, si vous vous êtes abandonné à cet effort de l'artiste, vous accédez effectivement à un monde nouveau. " La foi qui meut le chrétien ne se résume pas à une confiance, c'est une haute grâce. Mettre au même niveau l'amour absolu, le moment culminant de la Messe, la Communion, et des objets qui appartiennent plutôt à la catégorie d'un assortiment terroriste, c'est cela le désir d'aplatir, de tout amener au zéro. Pour voir une fontaine dans un vulgaire urinoir, la vraie réalité dans les arabesques de Kandinsky et une icône dans le carré de Malevitch, il ne s'agit pas tant de confiance que d'obéissance !

Obéissance à une sorte de décret confirmé par le ministère, les musées, les ventes aux enchères, les monographies louangeuses, le système, ses inspecteurs à la création. Un décret tacite, enveloppant ; proche de celui qui vous envoyait, dans un passé pas si lointain, si on n'y obéissait pas, dans un camp de redressement par le travail.

A la galerie Tretiakov, à Moscou, dans la salle des icônes, j'ai vu de mes yeux un jeune couple qui priait

devant l'icône d'André Roublev " La Trinité ". A leurs yeux, l'harmonie admirable de cette icône pouvait certainement porter leur prière, elle pouvait être un intermédiaire entre leur cœur et Dieu. Mais ni les sanitaires de Duchamp, ni les innombrables objets de l' " Art Contemporain " placés dans de magnifiques églises, témoins d'un grand passé, du génie des générations précédentes, ne porteront à s'incliner dans une prière silencieuse en attente d'un miracle...

BORIS LEJEUNE

Revue *CATHOLICA* N100. 2008, Paris