

Le Beau, lumière de l'Invisible

Le monde s'enlaidit. Oh, que nenni ! Rétorqueront des esprits forts. Dans le fol espoir de les amener à quelque résipiscence, proposons-leur quelque échappée aux abords de n'importe quelle ville, de France ou de Navarre ; immergeons-les dans ces affligeantes « zones d'activités », bric-à-brac d'entrepôts, d'entreprises, d'hôtels et négoce en tout genre, toutes interchangeable, mondialisées, peinturlurées des pires couleurs criardes, toujours perdues dans un maelström de pylônes, poteaux indicateurs, panneaux publicitaires ... Epargnons-leur les charmes des riantes barres d'habitations de tant de banlieues, et conduisons-les en des terres jadis champêtres, pour leur montrer feu terroirs et villages, si souvent défigurés par ces verrues invasives et disgracieuses, j'entends par là cette débauche de hangars devenant obsolètes sitôt construits, tant leur relative stabilité fait mauvais ménage avec les « orientations » de politiques agricoles changeantes et fantasques en fonction desquelles ils furent construits. Agaçons davantage encore nos négateurs à l'esprit trop souvent enténébré par les vapeurs opiacées de la modernité et du progrès en évoquant ces déferlements de vulgarité qui rongent le goût de s'habiller, anéantissent toute bienséance, et savent – ô combien ! - se mettre en scène dans quelque abêtissement médiatique, ce *panem et circenses* du temps présent...

Le monde s'enlaidit, mais toute beauté n'en a tout de même pas été boutée. L'émerveillement devant la splendeur de sommets alpins, le chatoiement des frondaisons d'une forêt, le murmure d'un ruisseau qui sautille entre quelque entrelacs de racines et de minéraux, la psalmodie des chants d'oiseaux après la cessation d'une ondée, le regard aimant et émerveillé d'une maman devant son nouveau-né ... jamais nos vies ne se retrouvent exemptes de quelque rencontre avec un surgissement du beau, en une expérience sensorielle dans laquelle affleure, voire s'impose, l'invisible présence d'un au-delà du sensoriel : la rencontre d'un « quelque chose » illuminé de beauté laisse poindre le mystère, lequel peut même prendre rang d'une visitation. De ce fait, toute *maltraitance* du beau affecte notre humanité ou, plus exactement, notre divino-humanité : car le beau peut se révéler signe visible du Créateur invisible et présent. Voilà pourquoi les assauts de laideur et de vulgarité nous abiment, nous délitent ; s'interroger sur l'étiologie de cette croissance de l'indifférence à la beauté, ravalée à de l'inessentiel au nom d'un mirage d'organisation, de sens pratique ou de rationalité me semble de la plus haute importance. Et, pour ce faire, la foi orthodoxe se révèle à même de nous guider, confirmant parfois, mais en les modifiant, des réflexions et intuitions exposées dans les sagesses grecques, chez Platon (-428/-348) et Plotin (205-270) plus particulièrement.

Pour l'auteur de la *République*, du *Banquet* ou de *Phèdre*, les sensations, bien qu'utiles dans nos vies, ne nous ouvrent qu'à un frêle degré de connaissance : ce sur quoi elles portent se révélant instable et changeant, au lieu qu'un savoir *stricto sensu* recherchera des invariants, lesquels ne se trouvent point dans le sensible, mais dans des réalités intelligibles, accessibles - pour autant qu'elles puissent l'être - par l'esprit seulement, comme cela se constate avec clarté dans les savoirs mathématiques, par exemple. Aussi le plus haut degré du savoir visera toujours une réalité intelligible supérieure à toute sensorialité. Platon fit également de la distinction entre l'âme et le corps un passage obligé pour toute réflexion sur le savoir, la vie morale ou le sens de notre destinée : il vit dans l'être humain un composé conflictuel d'esprit et de matière. Le corps me rend vulnérable à ce qui m'entoure, cause ou occasion d'assujettissements et de servitudes, au lieu que l'âme nous ancrerait dans un ordre d'existence autre, puisque, selon cet auteur, elle préexisterait à son union à un corps et ne disparaîtrait pas à la mort de ce dernier. Le fondateur de l'Académie croit en la métempsychose et en l'immortalité de l'âme.

Cette dualité de l'être humain explique l'insatiabilité de ses désirs : ils ne trouveront nulle satisfaction pérenne auprès d'objets ou d'êtres « sensibles » - perceptibles dans les sensations - car rien de « sensible » n'échappe à la dégradation et à la mort ; or, échapper à ces deux maux, c'est à cela que nous aspirons, dans trois désirs fondamentaux et universels : désir du vrai, du bien, du beau. Dans le texte du *Banquet*, l'auteur ne se contente pas de poser l'aspiration au beau comme une attente primordiale, inhérente à l'humanité, il la présente comme dotée d'une bien plus forte puissance que celle des deux autres désirs. Les yeux du corps ne peuvent rien voir du vrai et du bien, au lieu qu'ils ont la capacité de saisir un affleurement, un surgissement du beau ; la beauté visible est à même de nous bouleverser, de modifier une existence, de faire que nous nous consacrons désormais au service de ce qui nous a émus. Dans le monde de la musique par exemple, nombre d'artistes n'ont-ils pas pris conscience de leur vocation à l'audition, parfois très jeunes, d'une œuvre ou d'un instrumentiste qui sut les bouleverser ? Le beau surmonte la tension du visible et de l'invisible, de l'éphémère et de l'intemporel ; une présence belle, en sa matérialité, peut se révéler mystagogue d'une autre réalité, spirituelle.

Dans ces éblouissements induits par le beau, il va de soi que ce dernier est toujours porté par un « objet », entendons par là par une réalité ou une présence extérieure à la personne touchée par cette illumination ; en ce sens, il y a toujours de « l'objectivité » dans la rencontre du beau, et c'est pourquoi nous parlerons de l'objectivité du beau. Plotin sut dire cela avec force et netteté dans le traité consacré à ce sujet ¹ : la beauté, lisons-nous, transite d'abord par un objet, elle n'est donc pas chose inventée par l'alchimie de l'imaginaire, elle se

¹ Ennéades I, VI § 6

présente au contraire comme « *Une qualité qui devient sensible dès la première impression* » ; l'âme la « reconnaît », « l'accueille et s'y ajuste ». Ce philosophe est persuadé, comme Platon avant lui, que cette émotion sensorielle induite par le beau est à même d'en conduire certains à cheminer au-delà de tout visible, jusqu'à s'élever à « *L'Être dont tout dépend, vers qui tout regarde, par qui est l'être, la vie et la pensée* », à s'enfuir, dit-il, vers cette Beauté dont les beautés sensibles ne sont que les images. ² Par la rencontre du Beau, l'âme se trouve invitée à retourner vers Dieu - Plotin parle de « l'Un » - de qui « *Viennent le beau et tout ce qui constitue le domaine de la réalité. La beauté est une réalité vraie.* » ³ Que la beauté des choses et des êtres puisse éveiller en nous le sens et comme la saveur de la présence de Dieu, nous le lisons également dans des psaumes : « *Les cieux racontent la gloire de Dieu et l'œuvre de ses mains, le firmament l'annonce* »⁴ ; sur terre aussi et pas seulement aux Cieux, la gloire du Seigneur se manifeste, entraînant toute la création dans une farandole de louange : « *Que les fleuves battent des mains et les montagnes crient de joie* ». ⁵ Et dans le Cantique chanté par les trois jeunes gens, du sein de la fournaise, n'est-ce pas l'ensemble du monde créé, en une évocation volontairement hétéroclite, convoquant astres et minéraux, aléas climatiques, oiseaux et baleines, prêtres et âmes des justes, qui entonne, à l'unisson, un hymne de reconnaissance pour Celui qui nous délivre des enfers ? ⁶ Enfin, comment ne pas penser au passage célèbre de saint Paul : « *Ce qu'on peut connaître de Dieu est pour eux (les païens) manifeste : Dieu en effet le leur a manifesté. Ce qu'il y a d'invisible depuis la création du monde se laisse voir à l'intelligence à travers ses œuvres : son éternelle puissance et sa divinité, en sorte qu'ils sont inexcusables.* » ⁷

Nulle possibilité de concilier ces philosophies grecques avec la Révélation. Mais Platon et Plotin ont su penser que le visible, le réel, n'étaient pas du même ordre que l'Invisible en lequel se trouve l'Ultime, le Fondement, l'accomplissement de toute quête de vérité. Ils ont su dire cette puissance propre à la beauté : en sa visibilité, elle peut conduire à l'invisible ; en sa limitation, elle ouvre à l'illimité. Pour cela, quelque chose de Dieu peut être connu, pour reprendre l'expression de Saint Paul. Mais entre un sens du divin, du transcendant et l'invitation à devenir membre du Corps du Christ, afin de vivre en Lui, il n'y a aucun autre passage que la Kénose du Vrai Dieu se faisant Vrai Homme. Reste que la reconnaissance d'un ordre, d'une beauté présente *in re* prédispose à une attitude spirituelle accueillante au mystère, y compris au seul mystère véritable, celui dont la révélation nous a été faite. Ou, pour exprimer

² Id § 8

³ Id § 6

⁴ Ps 18, (19) 2

⁵ Ps 97, (98) 8

⁶ Dn 3, 57-88

⁷ Rm 1, 19-20

différemment la même conviction, discréditer tout bien fondé à la notion de beauté, raréfier les belles choses ou les détruire, prédispose à une attitude de déni, à un enfermement blasphématoire de l'homme dans une soi-disant autonomie.

Penser la place, la réalité, l'être de la beauté et, par implication, ce que peut être le sens d'une œuvre d'art n'a rien de superfétatoire dans la compréhension chrétienne de la nature et du monde, puisque ce que le monde contient d'ordre, d'harmonie, d'ordre est signe de l'action de son Créateur. L'idée d'un Dieu créateur demeura étrangère aux grecs ; ils surent toutefois attribuer l'ordre du monde, qu'ils nommaient le *cosmos*, à la présence, fabricatrice ou non, d'un Vivant supérieur à l'Humanité.

Ainsi, toutes les réflexions évoquées jusqu'ici, qu'elles soient d'ordre profane ou biblique, posent comme une évidence relevant du bon sens, de l'expérience, et confirmée par la réflexion, que le beau se rencontre dans les choses mêmes. Ce « réalisme » de la beauté n'implique pas que toute personne la perçoive au même degré. Un arboriculteur distinguera les différentes essences composant une forêt, il saura estimer l'âge et l'état de ses feuillus ou de ses résineux ; d'autres ne percevront rien de cela ; pourtant les distinctions et les appréciations qu'il a su faire ont bien leur fondement dans les choses mêmes, et ce ne sont pas les appréciations personnelles qui font surgir une réalité ou qui l'anéantissent ! Ce réalisme du beau fut signifié, dans les pensées médiévales par le terme de *transcendants*, lequel désignait trois propriétés de l'Être : le Bon, le Vrai et le Beau ; toutes trois ayant en commun de se situer au-delà (ce que signifient les racines latines du terme) de toute analyse, de toute définition, tant elles sont inhérentes, quoi qu'à différents degrés, à tout être. Ce réalisme des transcendants – que la bienveillance du lecteur me pardonne ce sabir – exclut donc toute réduction de l'émotion esthétique à la seule subjectivité, mais il exclut tout autant la possibilité de donner une définition adéquate de la beauté : l'être ne peut pas se définir, et il en va de même pour ces transcendants qui lui sont inhérents. Cette impossibilité de définir ne chagrinerait que des rationalistes impénitents, s'ils feignent d'ignorer que l'être ne se réduit pas au concevable, Shakespeare n'affirmait-il pas, dans Hamlet « *Il y a plus de choses dans le ciel et sur la terre, Horatio, que n'en rêve votre philosophie* » ? ⁸

Si ces réflexions présentent quelque fiabilité, nous comprenons que faire de la beauté une donnée, une présence et une force qui, *in fine*, procèdent du Principe de tout être ou, à l'inverse, soutenir que l'expérience esthétique ne

⁸ Hamlet 1, 5

procède de rien d'extérieur à notre pensée, mais sourd, on ne sait comment, du seul esprit humain, voire des seules appréciations personnelles, aléatoires et subjectives, n'a rien de théologiquement neutre : si de la beauté se trouve inscrite au sein même de la nature, cela prédispose à supposer une cause intelligente de cette beauté. Mais si je ne veux surtout pas entendre parler d'un dieu démiurge, ni d'un Dieu créateur et moins encore d'un Pantocrator qui S'est fait Homme, il me faudra rédiger un contrat inamissible de divorce entre l'être et le beau. Comme il est tout de même difficile d'anéantir le beau dans l'inconsistant et l'inexistant – ce que d'aucuns cherchent à nous faire accroire, nous le verrons ! – le seul asile qui puisse lui être accordé sera de le cadenasser dans l'esprit humain, et un tel parti-pris ne sera pas sans incidence sur la compréhension de la signification de l'art et de l'œuvre d'art.

Cette réduction du beau à un fruit de l'alchimie humaine porte en germe le congédiement de tout Au-delà, de toute transcendance, de toute présence invisible ; si, en toute rigueur, elle ne l'implique pas, elle le facilite, comme le montreront ces successions d'idéologies qui, à petit pas, conduiront du déisme humaniste jusqu'au scientisme agnostique voire athée, et adversaire résolu de tout ce qui, si peu que ce soit, pourrait exhaler – *horresco referens* ! - la moindre réminiscence d'un christianisme honni, posture, comme on dit aujourd'hui, bien présente et prégnante dans des cercles de doctes et d'importants prétendument éclairés.

Que risquent alors de devenir art et œuvres d'art, dont il reste loisible de subodorer qu'ils entretiennent quelque lien avec une harmonie naturelle, si une telle conjecture n'a plus droit de cité ? Avant de proposer quelques éléments de réponse, il n'est pas inutile de constater qu'un tel déni d'« objectivité » n'apparaît guère, à ma connaissance, avant le XVIII^{ème} siècle, chez Kant. Jusqu'alors, l'inscription du beau *in re* allait de soi, et c'est pour cela aussi que l'imitation de la nature se retrouvait posée comme une des raisons d'être de l'art. Cette thèse de la *mimesis*, de l'imitation, n'avait nullement pour objet d'appeler à recopier les formes issues de processus naturels. La paternité de cette idée de *mimesis* revient pour l'essentiel à Aristote auquel il n'a pas échappé que l'art ne pouvait pas relever d'une reproduction : le peintre ne dispose que de deux dimensions, le compositeur ne peut que transposer, le sculpteur – c'est la légende de Pygmalion - ne peut faire advenir du vivant etc. Aristote a signifié tout autre chose : ce grand naturaliste a pensé que la nature se révélait ordonnée, que ni la croissance des individus, ni les caractéristiques des espèces n'allait à tout-va, ballotées par le hasard. Il a montré que la croissance naturelle ne consistait justement pas en un accroissement : l'enfant n'est pas un embryon en plus gros, ni l'adulte un enfant en plus grand, mais, tout au long de ces développements se déploie la force de ce que l'auteur nomme forme, et cette *forme* n'a rien de superficiel : c'est elle qui transforme, qui informe dirions-nous aujourd'hui, une « matière » dont elle se sert. La nature est pour lui un processus

au sein duquel se déploie l'activité de formes formatrices faisant advenir, en particulier, ces individus biologiques, végétaux ou animaux, dotés des caractéristiques propres à l'espèce dont ils font partie. L'artiste, en ce sens, imite la nature, car lui aussi transforme des matériaux déjà là pour faire advenir les formes caractéristiques d'une œuvre.

Cette thèse d'Aristote n'induit donc, sauf à l'interpréter de travers - ce qui n'a pas manqué d'être fait, avec obstination ! - ni servilité, ni académisme et ne propose nullement de « recopier » le visible ! Elle présente l'intérêt de s'interroger d'abord sur ce que peut être l'avènement d'une œuvre, sa gestation en quelque sorte, avant de traiter d'un tout autre aspect qui concerne non plus l'avènement d'une œuvre (la *poiétique*), mais sa réception par un public (l'*esthétique*). Selon le Stagirite, l'artiste fait écho à la nature, car elle est surgissement de formes, puissance formatrice et, comme elle, l'artiste transforme, informe une matière. En cela d'ailleurs il se retrouve davantage proche d'un artisan que du penseur ou du théoricien : Michel Ange tenait à se rendre lui-même dans les carrières de Carrare pour y choisir le bloc de marbre sans défaut. Il savait bien que cette masse minérale ne se transformerait pas en quelque figuration de David ou en quelque Pietà par l'effet magique de ses cogitations, mais au moyen de ses mains et des outils utilisés avec maîtrise et brio, dès l'épannelage et la taille, avec pointes et marteaux jusqu'à la finition, à l'aide de râpes et autres rifloirs.

Bien entendu, la création artistique est aussi *cosa mentale*, comme le soutint Léonard de Vinci, mais elle ne l'est pas d'abord. Balzac a su le signifier dans sa nouvelle *Le chef d'œuvre inconnu*, avec ce peintre Frenhofer habité par l'exigence d'une toile appelée à devenir un chef-d'œuvre mais qu'il ne parviendra jamais à réaliser. Quelque importance qu'aient le projet et les intentions, la condition *sine qua non* de l'œuvre ne procède pas de ces attentes, mais de l'aptitude à la faire advenir. Il n'y a pas d'art sans œuvre, ni d'œuvre sans ce qu'il faudrait nommer une *poiétique*, néologisme qui dériverait du grec *poieô*, signifiant produire. Debussy n'est pas devenu compositeur pour avoir su penser la musique, ce qu'il fit fort bien, d'ailleurs, dans *Monsieur Croche*, mais pour avoir su nous donner des *Pas sur la neige* ou des *Pelléas et Mélisande*. Je citerai volontiers le grand médiéviste Etienne Gilson, et auteur de réflexions pertinentes sur l'œuvre l'art, affirmant : « *L'art poiétique n'est pas au service de la connaissance, mais au service de l'œuvre que l'artiste fait. Et le faire inclut nécessairement le corps et la main. (...) Tout véritable art de faire se distingue du simple savoir en ce qu'il exige que l'esprit obtienne du corps certaines opérations. Ces opérations sont telles qu'il ne suffit pas d'en avoir l'idée pour être capable de les accomplir.* »⁹

Ces approches peinent à être reçues aujourd'hui, tant les propos sur l'esthétique, le ressenti et la libre interprétation du public sont devenus invasifs,

⁹ Etienne Gilson *Introduction aux arts du beau* Paris Vrin 1998 p 64

comparativement aux réflexions sur la *factivité*, entendons par là l'aptitude à créer une œuvre. Ce déséquilibre procède en partie de cette déréalisation du beau, précédemment évoquée : si l'émotion esthétique trouve ses fondements ultimes dans la conscience humaine seulement, se demander ce qui fait qu'un objet est beau ou ce qui fait qu'une œuvre d'art le soit devient quasiment hors sujet ! Cette hypertrophie des cogitations esthétiques serait-elle signe d'une bonne santé de l'art ? Il est permis d'en douter, dans la mesure où parler d'une œuvre fait nécessairement entrer dans un autre registre que celui ayant permis qu'une œuvre soit. Si Wagner avait voulu parler de Tristan et de Siegfried, il serait devenu écrivain au lieu de mener à bien la composition de sa Tétralogie, et Titien aurait rédigé une biographie du pape Paul III au lieu de nous donner ce chef-d'œuvre qu'est sa toile *Paul III et ses neveux*.

Ce déni d'objectivité ne saurait toutefois suffire à éclairer les étrangetés, paradoxes ou impostures, désormais parties prenantes, qu'on s'en réjouisse ou qu'on le déplore, du vaste univers des Muses. L'explosion, le foisonnement des techniques depuis près de deux siècles, bouleversant sociétés et quotidienneté des humains, constitue, je le crois, un facteur explicatif décisif.¹⁰ En quelques décennies, le vaste monde des artisans s'est retrouvé exsangue, décimé par l'arrivée de machines-outils puissantes, efficaces, n'anéantissant pas entièrement, certes, la place de la main, mais la réduisant à un luxe réservé à quelques savoir-faire prestigieux ; simultanément, la nature et l'environnement se retrouvèrent bouleversés par des techniques appliquées aux transports, à l'habitat, à la ville etc. Enfin, *last but not least* les mentalités furent elles aussi modifiées, habitées par les mirages nouveaux de la rationalité, de l'efficacité, de la gestion, par exemple.

L'effondrement du savoir-faire de l'artisan ne pouvait rester sans écho sur la pratique d'un peintre ou d'un sculpteur ; il en ira de même avec la puissance de production d'objets industriels contrastant si fort avec la patience nécessaire à l'œuvre : pensons à la « réponse » d'un Andy Warhol à ce défi, avec ses productions en série de photographies sérigraphiées. La force babélique des technosciences, c'est-à-dire la synergie totalisante des sciences et des techniques – mentionnons seulement l'invasion tétalogique des techniques de communication incarnées dans un smartphone ! - déstabilisent les frontières entre vie privée et vie publique, brouille le jeu de la présence ou de l'absence d'une personne etc. Les œuvres d'art étaient porteuses de symboles, et la symbolisation est désormais bien moins l'œuvre des artistes qu'une méthode de « communication » interne aux technologies et méthodiquement organisée.

¹⁰ Sur ce sujet, la connaissance de l'œuvre de Jacques Ellul est indispensable : *La Technique ou l'enjeu du siècle* (Armand Colin, 1954) réédition Paris, Economica 2008 ; *Le système technicien* (Calmann Levy 1977) réédition Paris Le Cherche Midi 2012 ; *Le Bluff technologique* (Hachette 1988) réédition Paris Hachette 2012 ; *L'Empire du non-sens* (PUF 1980) réédition Paris L'Echappée 2021)

Ainsi, désignifié, déstabilisé par les technosciences et l'idéologie scientiste qui les rend possibles, l'art semble osciller entre plusieurs attitudes : celle de « l'engagement », signifiée par cette expression d'une confondante stupidité de « *délivrer un message* », celle d'un hermétisme savant et quelque peu méprisant, celle enfin de l'autodérision.

Les manifestations les plus symptomatiques, les plus signifiantes de ces malaises se trouvent peut-être dans les « postures » et « productions » du non-art. On en connaît l'acte fondateur : nous sommes en 1917 avec Marcel Duchamp ; l'homme bénéficie déjà d'une certaine notoriété auprès de ses pairs. Un concours est organisé à New-York par une société dont il est membre, en vue de décerner un prix à une œuvre. Duchamp prend le pseudonyme de « R. Mutt », fait l'empiette d'un urinoir, l'emballe et l'expédie... Le jury refuse évidemment d'exposer une telle « œuvre » ! Et notre *maestro*, avec sa faconde et sa brillante rouerie, feindra de crier à l'arbitraire, à l'académisme, à l'abominable censure des biens pensants etc. Ce récit des origines est fort éclairant. Il n'y a pas d'œuvre, mais tout un chacun, un siècle plus tard, dans des revues, des sites internet, des manuels scolaires parlera, sans rire, de *Fontaine* ! En lieu et place, il y a un « événement culturel » comme nous dirions aujourd'hui ! Par une rouerie sophistiquée consistant à faire croire que n'importe quel objet puisse prendre rang d'œuvre d'art, par le déplacement de l'attention de l'œuvre vers un artiste qui n'a pas élaboré d'œuvre (Duchamp parlera d'*anartiste*), par l'organisation d'un réseau capable de donner à « l'événement culturel » le plus grand retentissement possible, Marcel Duchamp inaugure le non-art et les mises en scène inhérentes à ce courant. Dès lors, réseaux et lobbies ne manqueront pas de se faire les hérauts de ces non-œuvres qui feraient trembler les puissants, aux dires de leurs concepteurs ... La « provocation » se mue en argument de vente : lorsque Günther Von Hagens fera « œuvre » en mettant en scène d'authentiques cadavres humains, exposés à Londres, cela induira tout de même plus d'un million de visiteurs pour la seule année 2002 ! Dans un registre plus léger, les magnifiques pneus géants recouverts d'or par la grâce du « sculpteur » Claude Lévêque, afin d'orner, en 2019, les rampes de l'escalier d'honneur du Palais Garnier eurent pour effet, prévu, voulu et sans risques, de susciter les polémiques et donc une notoriété...

Point n'est besoin de faire montre d'une acuité intellectuelle particulière pour constater que ces mouvements ne gênent en rien l'ordre, ou le désordre, du monde présent ; ils confortent au contraire cet imaginaire des messieurs Homais d'aujourd'hui, lesquels sont moins apothicaires, comme chez Flaubert, que « communicants » ou décideurs hautement responsables, médiocrement disposés à situer les artistes et l'art dans l'ordre des choses sérieuses. Ces productions soi-disant militantes et contestataires s'inscrivent dans le sillage de dérégulation des années soixante : « déconstruire » le sens, le beau, l'homme, l'idée même d'une transcendance et évidemment, tout ce que le christianisme a su apporter à

l'humanité. Lévi-Strauss, en ces années-là, n'écrivait-il pas qu'il n'y avait plus désormais ni objets ni sujets, mais seulement des mythes : « *L'univers, la nature, l'homme (...) au long de milliers, de millions, de milliards d'années n'auront, somme toute, rien fait d'autre qu'à la façon d'un vaste système mythologique, déployer les ressources de leurs combinatoires, avant de s'involuer et de s'anéantir dans l'évidence de leur caducité.* »¹¹ Plus tard, cet auteur se départira de ces oracles délétères : tout n'est évidemment pas réductible à un « système mythologique » ! Je crains fort, en revanche, que la force des provocations, transgressions et autres dénonciations féroces brandies par des artistes au travers de telle ou telle de leurs œuvres relève bien, elle, de la mythologie !

Lorsque la « sculpture » *Dirty corner*¹² d'Anish Kapoor (60 mètres de long, 9 mètres de haut, 500 tonnes de pierre, 1000 tonnes de terre !) fut mise en place face au grand canal des Jardins de Versailles, il s'agissait, nous dit-on, de faire un pied-de-nez à cet esprit de puissance inhérente au Pouvoir, symbolisé par ce jardin à la française tiré au cordeau, en lui opposant une « sculpture » inachevée, à la connotation sexuelle explicitement assumée, afin de réintroduire du mystère et de la force désirante, donc déstabilisatrice. Admettons ... ! Qu'on pardonne mon outrecuidance, mais il me semble que le domaine de Versailles est un établissement public, sous la tutelle des ministères de la Culture et du Budget. Anish Kapoor exposa donc plusieurs de ses réalisations avec l'aval des services de l'Etat, ce qui remet déjà à sa place toute rhétorique de transgression ! De surcroît, l'exhaussement de ces œuvres au rang de sculpture - dans notre exemple - suppose l'adoubement des critiques d'art, celui de ses pairs et, garantie de consécration, l'intérêt des investisseurs ! Toutes reconnaissances qui supposent d'avoir obtenu quelques entrées dans des réseaux de notoriété¹³ pour ne pas dire de notabilité ! Comme toujours, avec ce type d'exposition, l'aubaine sera d'avoir à faire à quelque protestation émanant de cercles honnis ou, mieux encore, à un hurluberlu qui saura se dévouer pour barbouiller, s'il s'agit de peintures ou de sculptures, l'objet offert à la vue des visiteurs. Alors, la chorégraphie des consciences horrifiées, sans crainte du comique de répétition, pourra déployer toutes ses figures moult fois éprouvées...

Dans une chronique antérieure, évoquant ces thèses assénées par les thuriféraires du *genre*, je m'interrogeais sur les similitudes troublantes de ces convictions et de leurs zéloteurs avec les joyeusetés argumentatives du totalitarisme soviétique il y a quelques décennies : la double injonction de voir ce qui n'est pas et de ne pas percevoir ce qui est, la mise en demeure de bien vouloir tordre le cou à tout bon sens, la disqualification de toute critique et de tout opposant, lequel relèverait de la psychiatrie. Ici, avec les contradictions

¹¹ Claude Lévi-Strauss *L'homme nu* Paris Plon 1971 pp 620-621

¹² Plus connue sous le sobriquet de « Vagin de la reine », mais ce n'est pas l'auteur qui lui a donné ce titre.

¹³ Bonne analyse de ces aspects in : Nathalie Heinich *Le triple jeu de l'art contemporain* Paris Editions de Minuit 1998

d'un non-art entendant tout de même avoir une place de choix dans la vie artistique, voire en constituer la fine pointe progressiste et libératrice, nous retrouvons une prétention analogue nous sommant de voir ce qui n'est pas. Ainsi, devant la pissotière canularique de Marcel Duchamp, nous serions en présence d'une œuvre d'art. Et, depuis plusieurs générations, une tourbe de petites mains pédagogues pianote de misérables textes scolaires à usage des chères têtes blondes, leur susurrant que tout peut devenir art, afin, sans doute, de les libérer des affreuses conventions académiques, bourgeoises et castratrices ! Cela les prédisposera-t-il à s'extasier, plus tard, devant une « œuvre » aussi relevée que *The Bed* de Tracey Emin ? ¹⁴ Je n'en suis pas certain ; cela aura toute chance, en revanche, d'instiller en ces jeunes cervelles l'imposture facile, puisque paresseuse, selon laquelle tout se vaut. Toutefois, à la différence de ce qui s'installe chez les prédicateurs du genre, ici, dans le monde artistique, cette sorte de mainmise magique sur du réel demeure incantatoire et ne constitue pas une menace politique et sociale. De même, la rhétorique d'intimidation visant à discréditer tout malotrus insinuant, pour rester dans un élément potentiellement liquide, que les *Jeux d'eau à la villa d'Este* de Franz Liszt, c'est tout de même autre chose que la fontaine du Duchamp, portera sur ledit malotrus un regard de commisération, mais ne lui fera pas courir le risque d'un procès en correctionnelle.

Bien sûr, l'art contemporain ne saurait se réduire aux courants fort contestables évoqués dans ces lignes. Mais leurs concepteurs et défenseurs sont particulièrement présents là où il convient de se trouver pour se faire entendre et exercer une sorte de magistère intellectuel. Même si le credo historiciste d'une humanité nécessairement en marche vers des lendemains meilleurs n'a plus la superbe qui fut sienne au temps des « Lumières », deux guerres mondiales, des goulags et autres révolutions culturelles ayant calmé les chantres des lendemains, l'imaginaire d'un « passé dépassé » continue à nourrir l'idolâtrie d'un avant-gardisme proclamé. Même en supposant que l'écriture d'un Chopin soit « dépassée » il n'en résulte pas que celle d'un Luigi Nono soit préférable ou nécessaire. Cette forme-là d'historicisme se montre coriace ; elle se trouve d'ailleurs au diapason de la fascination que l'interpénétration des sciences et des techniques exerce encore et toujours sur des âmes prêtes à se prosterner devant les idoles de la génétique ou de l'Intelligence Artificielle, par exemple.

A la lumière de la foi, ces avatars de l'art, qu'ils prennent la forme du pop'art, de l'art-brut, du non-art ou autres, courants tous éclos dans une ci-devant chrétienté, sont des symptômes de l'errance humaine après que l'humanité a congédié Celui qui s'est révélé Voie, Vérité et Vie. Telle est la signification spirituelle de la Renaissance, marquée par une vitalité artistique, dans les arts plastiques tout particulièrement, qui se mit à exalter le monde présent avec ses Condottieri et ses marchands, monde dont on ne veut plus

¹⁴ Il s'agit d'un lit défait, salace, agrémenté de brimborions usagés qu'il n'est pas utile de nommer, exposé en 1999 à la *Tate Gallery*, le tout vendu aux enchères, quinze années plus tard pour près de 3 millions d'euros ...

croire qu'il ne soit qu'un passage. On continua, certes, à peindre des Nativités ou des Madones à l'enfant, belles occasions pour l'artiste de faire le portrait de sa bien-aimée du moment, mais sans le moindre sens de l'art sacré ; on couvrit tout un pan de mur de la Chapelle Sixtine d'une grandiose peinture profane avec l'Achéron, Charon et les enfers, œuvre quasiment païenne et censée évoquer le jugement dernier. Exit le sens d'une Réalité autre. Plus tard, au début du siècle dernier, la tension du visible et de l'invisible retrouvera une acuité, mais dans une tout autre lecture, consécutivement aux premiers pas de la microphysique, qui emplirent d'effroi un peintre comme Malevitch, écrivant dans *Un monde sans objets* (1927) que l'intelligence humaine fait à présent éclater tous les objets, de sorte qu'il n'y aurait plus rien, pour un peintre, à représenter. Quant à la Grande Guerre, elle fera éclater, elle, les corps, favorisant, si l'on en croit un autre peintre, Paul Klee, une fuite vers un « art abstrait » : « *Plus ce monde est horrible et plus abstrait devient l'art.* »¹⁵ écrira-t-il.

Un regard orthodoxe sur cette histoire de l'art discernera, dans ses péripéties et son état présent, comme une sorte de vérification par l'expérience, de l'impossibilité spirituelle de penser la condition de l'homme en supposant que sa nature première ferait de lui un être autonome, seul, autocentré. En vérité, créé à l'image et à la ressemblance de Dieu, sa raison d'être est de vivre en communion avec le Pantocrator qui a mis en lui Son propre souffle ; le désir humain appète un au-delà, qui n'est pas une Idée, ni une sagesse, ni un Monde, mais une Personne : *Si quelqu'un a soif, qu'il vienne à moi et il boira, celui qui croit en moi.* »¹⁶ Et saint Augustin sut écrire : « *Vous nous avez faits pour Vous et notre cœur est inquiet jusqu'à ce qu'il se repose en Vous.* »¹⁷ L'Eglise Orthodoxe n'a pas vocation à régenter les choses de ce monde : étant Corps du Christ, son royaume n'est pas de ce monde, or l'art et l'histoire de l'art sont de ce monde. Des œuvres d'une grande beauté, d'une force bouleversante ont été réalisées et le seront encore ; elles témoignent de cette finitude humaine aspirant à l'infini, et l'Esprit, qui souffle où Il veut et auprès de qui Il veut, peut fort bien faire d'elles un jalon dans la conversion d'une personne. L'homme de foi saura louer Celui en qui il reconnaît son Berger d'avoir su faire advenir telle fresque, telle mélodie, tel édifice. Mais il reste habité par la conviction que le sens véritable de l'œuvre d'art consiste à être, dans le visible ou le sensible et par eux, signe de l'invisible, un Invisible qui ne se trouve pas en un Ailleurs, mais en nous et parmi nous ; la plus profonde vocation de l'art est sacramentelle, comme l'enseigne la théologie de l'icône : l'icône manifeste l'exaltation vraie de l'humanité c'est-à une humanité Déifiée.

Jean Gobert

¹⁵ Paul Klee *Journal* Paris Grasset 2004 p 329

¹⁶ Jn 7 37

¹⁷ Saint Augustin *Confessions* Paris Belles-Lettres 1969 ; (Première édition, 1925 traduction Labriolle) I, 1,1

