

FUGITIVE ETERNITE

What is art? I always wanted to know.

Jaime de Angulo,

Conversation avec Henry Miller

Il y a toujours un au-delà en art. Ce qu'est l'Art se trouve toujours au-delà de l'objet d'art, de même que le Beau est toujours au-delà de la représentation, le sens au-delà de la signification. Cet au-delà forme un espace où l'artiste se retrouve pour créer. C'est le lieu de la création.

Ce lieu ce n'est pas du tout quelque chose d'abstrait, bien au contraire, c'est le lieu de la vie de l'esprit, qui couvre tous les aspects de la vie des plus nobles aux plus triviaux. Tout ce que nous vivons, ressentons, percevons depuis notre naissance, et sans doute avant, dans le ventre de notre mère, nous en faisons l'expérience par des opérations de l'esprit. Il ne peut donc y avoir de sujet vulgaire ou trivial pour l'artiste puisque tout ce qui touche à la vie de l'esprit touche à la vie tout court.

En fin de compte il n'y a qu'un crime, qu'une vulgarité en art, qui est de s'éloigner de la vie. Quand une œuvre est vulgaire, laide ou sottise, c'est qu'elle a été traitée vulgairement, laidement, sottement, et non que son sujet n'était pas « artistique ». Il n'y a pas de sujet vulgaire, laid ou sot pour l'artiste, il n'y a que des esprits vulgaires laids et sots et ce qu'ils font,

précisément, n'est pas de l'art, quoi qu'ils disent. Bukowski est souvent trivial mais il n'est jamais vulgaire. C'est un raffiné, comme Céline.

Ce que je dis là rejoint ce qui a été attribué à Atticus il y a deux mille ans, au sujet de l'amour. *Ne soyez jamais à la recherche de l'amour. Soyez à la recherche de la vie. Alors la vie trouvera l'amour que vous cherchez.* Mais il y a une différence, malheureusement, entre l'art et l'amour, qui est que l'art, lui, impose une constante recherche parce qu'il se *fabrique*. Il doit s'extraire de la vie de l'esprit, c'est-à-dire de la perception, par l'esprit, des manifestations de la vie. Sinon il se condamne au dilettantisme de l'amateur d'art, du connaisseur, de l'amoureux de la beauté. Swann en somme.

Je cherche passionnément le style hanté que je veux. François Augiéras. Correspondance.

Cela fait six ans que je peins, et je n'ai toujours pas trouvé mon style, c'est-à-dire ma manière propre. Il ne s'agit pas de toujours tout peindre de la même manière, avec la même patte. Monet, pendant une même période, ne peint pas un paysage comme il peint un portrait, et même entre deux paysages la patte sera différente selon ce que lui impose la nature. Mais il

s'agit toujours de Monet, lequel, sur le cours d'une longue vie, changera aussi de style, c'est-à-dire d'un mode d'expression propre à son regard.

J'ai l'impression que la plupart des peintres trouvent une recette technique ou esthétique, et s'y tiennent. Mais est-ce vraiment eux ? Même les plus grands se sont répétés *ad nauseam*, voir Chagall.

Je ne connaissais pas ce peintre, Agnès Martin. Une américaine. Une vie terrible, marquée par l'isolement, la schizophrénie, l'errance, l'abandon de la peinture, le renoncement aux fausses joies de la reconnaissance par les coteries de l'art, puis, sur ses vieux jours, un retour à la peinture au fin fond du Nouveau Mexique, une peinture absolument, radicalement abstraite. Mysticisme ? Folie ? Qui peut le dire ? Reste que sa peinture me touche. De simples lignes au crayon sur un fond blanc, de très légères nuances vaporeuses, une recherche de la transcendance dans le spectre du visible. Elle disait qu'elle ne savait rien, n'avait aucune théorie, ne recherchait rien. Elle attendait d'avoir une vision, ça pouvait prendre des semaines, des mois. Elle n'était pas pressée. Bram Van Velde aussi disait qu'il attendait, qu'il avait passé sa vie à attendre que quelque chose se manifeste, que *ça* se manifeste. Un signe qui sorte sa vie du néant où elle baignait.

Est-ce vraiment le but de la peinture que de fabriquer des images, encore et toujours des images ?

Inventer un style est au-dessus de nos forces. François Augiéras. Correspondance.

Je suis d'accord avec les penseurs contemporains qui voient dans l'art le dernier refuge du sacré (Max Weber, Marcel Gauchet, Malraux entre autres). Ils parlent en général des objets d'art. Mais l'acte créatif lui-même a tout à voir avec le sacré, dans la mesure où vous participez à quelque chose qui est en vous mais que vous sentez plus grand que vous. On ne peut jamais exclure la transcendance, la pensée est transcendante, c'est ainsi, elle pense toujours par rapport à un au-delà de la pensée. Ce qu'on voudrait être, ce qu'on voudrait voir, ce qu'on voudrait entendre pour le musicien. Il y a toujours cet au-delà d'où tout vient et vers où tout retourne.

Il y a mille moyens de se connaître soi, et mille moyens de se perdre. Ce sont les mêmes.

Malraux pensait que l'art est ce qui résiste à la mort. Le masque Inca, la statuette Égyptienne conversent avec le Christ du portail de Chartres au travers des siècles, mieux ils ressuscitent dans le Christ de Chartres. Mais l'art lui-même, pour, l'artiste, me semble être ce qui résiste au néant de l'existence. La mort n'est pas le néant. On ne trouve le néant qu'en vivant. On crée pour lutter contre ce néant qui se découvre en toutes choses. Du moins c'est mon cas.

La mort. Sans doute l'unique objet de pensée, l'unique objet de langage qui soit absolument dépourvu de référent. Si ce référent existait le langage n'existerait plus. La seule chose qui ne soit pas. Le seul mot qui ne soit pas conceptualisable. Un au-delà du langage donc, et donc le domaine souverain de l'art. Sa source cachée.

L'art ne se contente pas de « choisir » ses sujets dans la vie, il les trouve en lui-même, parce qu'en tant que création il est manifestation de la vie.

La beauté est en nous, elle n'est pas intrinsèque à l'objet, aussi beau soit-il, aussi accompli soit-il. On peut trouver aussi beau le David de Michel-Ange, que l'Éphèbe de Zadkine, ou le Kouros de Polyclète, mais Michel-Ange aurait sans doute trouvé laide la statue de Zadkine et primitif l'art grec archaïque.

Question de regard. La métamorphose dont parle Malraux, est celle opérée par le regard moderne sur les arts anciens.

Est-ce les trahir ? Il y a toujours trahison parce qu'il y a eu oubli. Malraux lui-même observe que pour les Africains d'aujourd'hui les masques Dogons n'ont aucun sens, ils appartiennent à une spiritualité morte, oubliée. Des rites et une magie dont ne subsiste qu'un vague folklore. Mais pour les Africains d'aujourd'hui, comme pour les Polynésiens d'aujourd'hui, l'art ancien peut trouver de nouvelles significations, de nouvelles correspondances dans le flux perpétuel de la vie.

C'est aussi vrai des arts vivants, soit dit en passant. Que comprend-t-on d'un art qui nous est étranger ? Peut-on vraiment ressentir le jazz si l'on n'est pas né à Harlem ? Les jeunes noirs américains d'aujourd'hui y sont-ils seulement sensibles ? Ils ont le droit de lui préférer la K Pop. Quand Malraux se rend en Haïti pour rencontrer les artistes de Saint-Soleil, il part à la rencontre d'un art populaire né spontanément, et qui le séduit. Mais que peut en comprendre cet occidental érudit ? Le regard esthétique est-

il condamné à la superficialité ? Que comprend-on d'une icône orthodoxe si l'on n'a pas la foi ? Aussi peu que d'un chapiteau roman, sans doute.

Mais est-ce important ? Nous sommes aussi éloignés, dans le temps et la culture, des célébrations magiques de Mycènes que des boîtes de New-York où Bessie Smith inventait le blues. Nous ne revivrons jamais la foi des premiers chrétiens.

Mais leur art, comme celui de Mycènes ou de Bessie Smith, peut nous parler dans un langage nouveau qu'ils ne pouvaient imaginer, et qui est le nôtre, celui de notre sensibilité, cette sensibilité qui nous fait voir la beauté du David de Michel-Ange, sans pour autant exclure celle de l'Éphèbe de Zadkine.

Tout compte fait il n'y a jamais trahison. Le David de Michel-Ange, l'Éphèbe de Zadkine, étaient déjà des réinterprétations de conceptions anciennes de la beauté sorties de l'oubli, comme le Kouros archaïque émerge des idoles cycladiques qui l'ont précédé. Ces trois statues, que j'ai choisies parce qu'elles représentent trois versions d'un même sujet apparent, un jeune homme nu, ont en commun d'avoir été conçues et exécutées avec le soin particulier qu'on attache à la beauté, et c'est cette beauté qui, au travers des siècles et des époques, nous émeut. Elle a ce pouvoir de traverser les siècles, les millénaires même, pour nous frapper en plein cœur.

Je découvre le peintre marocain Jilali Gharbaoui, trouvé mort, probablement d'une overdose de drogues et d'alcool, sur un banc du Champ-de-Mars en 1971. Une vie de misère absolue, de séjours en hôpitaux psychiatriques, d'alcool et de désespoir. Le peintre maudit typique. Il commençait à avoir un nom pourtant. La mort l'a surpris – ironie du sort – à quelques jours de l'ouverture d'une grande rétrospective que lui consacrait le Musée d'Art Moderne. (Ce n'est jamais bon les rétrospectives. Les deux amants de Francis Bacon sont morts l'un la veille de sa rétrospective à la Tate, l'autre la veille de sa rétrospective au Grand-Palais).

Où était placé notre mal, dans quelle partie de notre vie ? Voici ce que nous savons : les hommes ne vivent pas comme un homme devrait vivre. Paul Nizan. Aden Arabie.

Je n'aimais pas cette peinture abstraite des années d'après-guerre, grandes balafres et gribouillages lyriques. Ce n'est qu'aujourd'hui que j'en découvre les beautés, et chez Gharbaoui en particulier les correspondances avec l'œuvre de Rouault, ce goût des noirs épais d'où sourdent les lueurs enchantées d'une âme mystique.

Sa vie présente bien des correspondances avec celle d'Augièras, la folie, le mysticisme, le goût du Maroc et de l'ascétisme, l'errance, une mort prématurée. Le Maroc est terre de folie, de malheur et de sorcellerie, le *sheur* comme ils disent. Une des plus belles terres du monde, à laquelle on reste attaché, quelque aventure qu'on ait pu y vivre.

Pourquoi ce terme « maudit » qui semble inséparable de « peintre » ? Parle-t-on de musicien maudit ? Est-ce la peinture qui rend fou, ou les fous qui sont irrésistiblement attirés par la peinture ? Et pourquoi les dit-on maudits d'abord ? C'est plutôt la vie que les autres mènent qui est une malédiction, et de cette vie, précisément, ils ne veulent à aucun prix.

La couleur c'est quelque chose de grave, de sacré, un lien physique, rétinien, entre la vie de l'esprit et la beauté du monde. On ne s'en approche pas sans crainte. Elle semble apollinienne, mais derrière c'est toujours Dionysos qu'on célèbre. Je comprends que tant de peintres s'y soient perdus. Mais peut-être le sculpteur dirait-il la même chose de la pierre, le céramiste japonais de son raku, le danseur du corps même de la danse.

Tout grand art célèbre le sacré. Le sacré est dans la matière. L'esprit, l'instrument de la célébration. L'écriture a ceci de commun avec la musique – je parle de l'écriture en ce qu'elle est chant, pas de la littérature – que son attachement à la matière est réduit à sa plus simple expression, un papier et un crayon, sa matière véritable est la pensée elle-même, l'instrument se confond avec l'objet, la poésie avec l'objet du poème. On parle de musique sacrée, mais quelle musique n'est pas sacrée ?

La migration du sacré :

Dans les pages qui vont suivre je vais emprunter à Marcel Gauchet une expression que je trouve appropriée pour définir le terme « sacré » en art, même si Marcel Gauchet l'emploie dans un autre contexte : « La transcendance interne des apparences ». L'artiste s'engagerait dans une quête du sacré dès lors qu'il s'attacherait à une exploration de la transcendance interne des apparences, ce qui me semble une bonne définition de l'immanence.

Il va de soi que nombre d'artistes, et même d'écoles, demeurent étrangers à cette quête, soit qu'ils ne s'intéressent absolument pas à la dimension immanente du réel, soit que leur conception du Beau ne leur semble pas de nature transcendante, soit qu'ils rejettent le concept même de Beau etc... Par ailleurs un même artiste peut à diverses époques de sa vie, ou dans ses différentes productions, adopter des points de vue contradictoires. Enfin il est bien difficile, dans les écoles d'art du passé, de savoir ce qui, dans l'expression de la beauté, relevait d'une conception transcendantale du Beau, ou d'une expression magnifiée de la foi religieuse.

Quoi qu'il en soit la définition que je choisis me semble pertinente quand il s'agit de penser, comme l'a fait Malraux, l'histoire de l'art comme un mouvement universel animé par des forces internes identifiables.

Je suis surpris de voir à quel point la pensée malrucienne est négligée, voir complètement ignorée par les philosophes et théoriciens modernes de l'esthétique. Certes Malraux n'était pas à proprement parler un philosophe, il n'a pas laissé un corpus structuré de concepts, son expression est souvent brouillonne, mais il demeure qu'il n'a cessé tout au long de sa vie de penser ce qu'est l'Art quand on confronte l'art occidental à tous les arts du monde.

J'aime Malraux parce qu'il était obsédé par les manifestations du sacré. C'est le fil conducteur de sa pensée, depuis *Les Voix du Silence*, où il développe de façon encore amphigourique il faut bien le dire, le concept de métamorphose, jusqu'aux grandes œuvres de la fin, *Le Surnaturel*, *l'Irréel* et *l'Intemporel*.

A ces trois phases de l'art occidental correspondent trois quêtes : La quête du divin, des origines au Moyen-Âge, la quête du Beau, à partir de la Renaissance, et la quête de l'art par lui-même qui caractériserait l'époque moderne.

Quand on lit Malraux on est pris par le sentiment que le sacré, au sens où je l'ai défini plus haut, c'est ce qui survit toujours finalement, qui migre et se métamorphose (à mon sens parce que le sentiment de la transcendance, comme le sentiment du Beau, résultent d'une même structure fondamentale de la psyché humaine qui est le dualisme).

Il ne s'agit donc pas tant de savoir si l'art peut survivre à la disparition du sacré, en cette époque post-moderne de totalitarisme digital, que de se demander où va migrer le sacré, sous quelles formes il va ressusciter, quand l'art, au sens malrucien du terme, aura disparu. (Malrucien, ou hégélien, puisqu'Hegel pensait que l'art, en tant qu'expression d'une quête transcendantale, était mort dès l'Antiquité, remplacé par les religions, puis par la philosophie).

Il est difficile de toujours croire à la vie de l'esprit. Ce qu'on appelle Art me dégoûte presque toujours. Visiter une exposition d'art contemporain vous dégoûte de l'art aussi sûrement que visiter une sacristie peut vous dégoûter de la religion. Mais au moins on sait que le chœur de la cathédrale n'est pas loin. En art... il faut chercher longtemps.

La seule question que l'on devrait se poser, c'est « Est-ce que tout ceci recouvre une réalité quelconque, ou bien rien ». Ce dont je parle, la vie de l'esprit. Car si ça ne recouvre rien de réel, on est dans la croyance, la religion. C'est très net chez Kandinsky qui attribue la créativité de l'être à la vie de l'âme. Mais Kandinsky n'avait jamais abdiqué sa foi orthodoxe. Ce qu'il appelle *la nécessité intérieure*, en aboutissant à l'Art sert le Divin. (Du Spirituel dans l'art).

La croyance en une source spirituelle de l'art prend la forme d'une conviction chez la plupart des théoriciens de l'art, philosophes et esthètes confondus, mais assez peu chez les artistes en fin de compte, pour qui la confrontation avec les difficultés pratiques de l'art - le style et la matière – semble éclipser un peu, voir complètement, l'enjeu théorique de ce qu'est l'art. Ceux qui se consacrent à cette interrogation semblent être les plasticiens, c'est-à-dire des théoriciens qui tentent de donner forme en art à leurs théories. Je dis *semble*, car en fait il n'est pas d'artiste qui ne soit en but à une constante interrogation. Une conviction, comme on en voit chez les théoriciens de l'art, et donc nécessairement chez les plasticiens, n'est jamais qu'une croyance qui ne s'interroge plus. Les artistes, eux, passent le plus clair de leur temps à s'interroger, *mais pas sous cette forme-là*.

L'exemple de Rothko, sur ce plan est parlant. Son œuvre peint est admirable, monumental, mais sa réflexion théorique, dont témoigne son livre *La réalité de l'artiste*, est tout à fait commune, un vague idéalisme néo-platonicien mis à la sauce américaine comme le homard. La beauté, nous dit-il, « est un certain type d'exaltation émotionnelle qui est le fruit

de la stimulation exercée par certaines qualités communes à toutes les grandes œuvres d'art. ». On est bien avancé.

Il y a un grand malentendu sur ce terme « spirituel » qui est un mot commode pour expliquer l'inexplicable, comme le terme « sacré » qui recouvre des réalités ethnologiques, culturelles, tellement différentes dans toutes les civilisations, toutes les époques, qu'en fin de compte il les masque complètement.

Il faudrait peut-être penser la quête d'absolu comme n'étant pas nécessairement la quête d'une dimension spirituelle du réel. C'est peut-être la quête du réel lui-même, car rien n'est plus réel que l'absolu et rien n'est plus absolu que le réel. Nous nageons dans l'absolu. Il me semble que la quête d'absolu est bien inscrite au cœur de la pulsion créatrice. Mais c'est peut-être à tort que l'on a échafaudé sur elle une spiritualisation de la créativité. L'enfant qui dessine met tous ses efforts à la représentation du beau. Il tire la langue, soupire, se gratte la tête. Quand il est satisfait de son travail et s'en juge fier, ce n'est pas parce qu'il a parfaitement représenté le réel, mais parce qu'il a triomphé des difficultés de la représentation du réel, fort grandes pour lui, pour approcher son idée du Beau, son absolu à lui. C'est de cela qu'il est fier, et fort légitimement.

Quand Descartes médite sur la nature de l'esprit il aboutit à cette conclusion : La seule chose dont je puisse être *absolument* certain, c'est que j'existe. Nous avons une connaissance transcendantale – et non pas transcendante - consubstantielle à l'esprit, de notre propre réalité, et donc

de la réalité ultime du monde. Le monde des phénomènes est sujet aux débats de l'esprit, aux jugements, mais que nous soyons est une connaissance irréfragable.

Ce n'est pas tant une certitude absolue qu'un absolu de la certitude. C'est peut-être de cet absolu-là, le premier, le primaire, que nous vient le désir d'absolu. Le désir de Dieu, le désir de Beau, l'enfant qui tire la langue sur son dessin. L'absolu est privé de généalogie puisqu'il ne tire son existence que de sa propre conscience d'exister. Une parthénogénèse du néant. Sans ascendance mais en désir de descendance, de cette survie que l'art promet.

L'art c'est comme Dieu. On n'y croit plus mais on reste pratiquant.

L'art est-ce qui, en nous, ne peut être connu mais peut seulement être *fait*. C'est en le faisant qu'il se révèle, et en se révélant qu'il demeure voilé. Il demeure caché dans la lumière comme a dit Sainte Thérèse d'Avila en parlant de Dieu.

Je ne suis pas sûr qu'il existe une vie spirituelle au-delà de celle de l'esprit. L'esprit a sa propre vie qui est déjà bien assez mystérieuse en soi, bien ténébreuse, absolue dans sa certitude d'être, mais en quête d'absolus dont l'être est incertain. Comme si le fait de ne pouvoir s'expliquer lui-

même le poussait à une quête sans fin de ses origines, une quête qu’il mène en interrogeant le monde où il cherche son reflet qu’il prend pour une réponse.

Artistes sans esthétique

Il est troublant que, comme l’affirme Arthur Danto, “les considérations esthétiques sont incapables de nous mener au cœur de l’art”. Dans son superbe roman *La Carte et le Territoire*, Michel Houellebecq nous narre la vie passablement triste et accablante de banalité d’un artiste photographe, Jed Martin, spécialisé dans les photos de boulons et autres outils de bricolage, qu’il dispose sur un fond gris. Jed est peintre aussi, mais aucune de ses œuvres n’a connu le moindre succès jusqu’au jour où, exposant des photos de cartes Michelin, il attire l’attention des médias et devient la coqueluche du Tout-Paris. Ses œuvres s’arrachent, il devient mondialement célèbre, milliardaire, mais rien dans sa vie intérieure ne se trouve significativement modifié. Rien non plus dans sa vie sociale d’ailleurs. Sa routine quotidienne demeure la même, sa misanthropie s’aggrave au contraire, il perd de vue sa petite amie, s’achète une voiture, une maison, mais c’est à peu près tout. Jed est à l’opposé de l’esthète cynique et flamboyant, du dandy excentrique que se doit d’être l’artiste à succès. On doute même qu’il soit vraiment artiste, finalement, car il semble à peu près indifférent à tout ce qui l’entoure. Petit à petit un fossé béant se creuse entre les théories esthétiques que les historiens d’art, les curateurs de musées et les galeristes en vue échafaudent sur son œuvre, pour la vendre et s’autocélébrer, et la réalité intime de sa démarche

artistique, qui n'est pas feinte, mais qui n'entre dans aucune des catégories admises.

Grace au talent de Houellebecq, et à ses traits d'humour ravageurs, on se prend de sympathie pour ce personnage terne, souvent apathique, mal à l'aise en société, mais qui, mine de rien, reste fidèle à sa vision profonde de l'existence, poursuit une œuvre bizarre, inclassable, en marge des modes, et surtout reste conscient de la place, finalement modeste, que l'art tient dans la vie.

Danto a raison, me semble-t-il. Pourtant les considérations esthétiques, infertiles quant à la définition ontologique de ce qu'est l'art, demeurent paradoxalement au cœur de la démarche de la plupart des artistes. C'est bien ce à quoi ils sont en butte dans leur labeur quotidien. C'est à elles qu'ils essaient de faire obéir la matière qu'ils travaillent, l'huile, la couleur, la pierre, ou la substance immatérielle des lois musicales. On voit bien que l'art, en tant qu'objet d'analyse philosophique, diffère du tout au tout de l'art vécu comme une pratique concrète, une action dans la vie, que ce soit pour la célébrer, en oublier la banalité ou obéir à une "pulsion".

Jean-Yves Jouannais a consacré un livre, court mais essentiel, aux *"Artistes sans œuvres"*. Il y a, dit-il *"d'une part les artistes, d'autre part des gens qui épuisent leur temps à essayer de donner des preuves qu'ils sont artistes"*. Et parmi les véritables artistes, il y a cette classe à part de créateurs qui ont décidé de rester dans l'ombre, de détruire leur œuvre, de ne pas créer du tout, de demeurer invisibles. Pour nombre d'entre eux vivre comptait plus que créer. Par dandysme parfois, parfois par refus des conventions de l'époque, par goût du canular, du manifeste antiesthétique, chacun avait ses raisons pas toujours dites. Mais tous ont en commun de s'être interrogés sur le sens authentique de l'art. Par leur refus de créer, ils

rejoignent finalement, à l'autre extrémité du cercle, ceux qui ont tout sacrifié à l'art, quitte à y perdre la raison.

Il y eut, il y a, des artistes sans œuvre. Mais y-a-t 'il des artistes sans esthétique, sans esthétique du tout ? Des descendants des zutistes et autres pataphysiciens ? Il y a au Québec, terre fertile, Phaneuf et les QQtistes, qui prônent l'art cul-cul, mais leur démarche post- Duchampienne, aussi iconoclaste soit-elle, relève malgré tout d'une esthétique, celle de la dérision et de l'irrévérence.

Un artiste sans esthétique devrait non seulement refuser de placer son art sous le signe de la quête du Beau, mais aussi refuser toute autre forme d'esthétique de remplacement, telle que la quête du laid ou du non-décoratif (le Brutalisme en architecture par exemple). Ces artistes, s'il y en a, sortiraient certes de la masse des artistes qui ont une idée du beau qui guide leur démarche, mais ne remettraient pas en cause pour autant les critères fondamentaux, ontologiques, de l'Art tels que Danto pense pouvoir les définir.

C'est donc ailleurs qu'il faudrait les rechercher, ces artistes sans art mais non sans œuvres, dans l'immense groupe des gens qui se livrent à des pratiques diverses qu'ils n'appellent pas art, qui ne se reconnaissent pas artistes, mais qui ne sont pas sans culture. Il n'y a pas d'art qui naisse *ex nihilo*, hors culture.

Jean Dubuffet, chantre de l'art brut, a eu le mérite de mettre à jour, après les surréalistes, l'immense gisement inexploré de l'art des fous, des marginaux, des paysans, des illettrés, des réprouvés, des exclus de la société. Dans *Asphyxiant culture* il rejette ce que le Beau peut avoir de normatif. "*Beau veut instituer un mode qui devienne la loi du groupe ; beau veut statuer et veut exclure. Beau transporte une implication communautaire ; beau est un ordre qui m'est donné, un filet dans lequel*

on veut me prendre pour empêcher que mon esprit aille s'exalter où bon lui semble."

Depuis une vingtaine d'années les Etats-Unis ont découvert leur propre art brut, celui d'une multitude d'artistes, noirs le plus souvent, peintres, dessinateurs, poètes, parfois clochards ou marginaux, morts parfois dans l'oubli, qui en dehors de tout courant esthétique ont produit des œuvres d'une rare puissance. Je pense à Bill Traylor ou Purvis Young par exemple.

Que l'art "Pop" des musées, des galeries new-yorkaises, semble sot à côté du leur ! Il y a donc beaucoup de gens, autour de nous, dont l'esprit "aime à s'exalter où bon lui semble". Ridiculisés par le groupe, ignorés de leur famille, de leur communauté, c'est sur leur tête, pourtant, que les dieux se plaisent à déposer le rameau d'or. Si ce mot a un sens ce sont eux les "véritables artistes".

Et si Fraser dit vrai - mais il a beaucoup embelli la légende - il fallait au prétendant tuer le prêtre de Némi pour mériter le rameau d'or et lui succéder jusqu'à ce qu'il soit tué à son tour. Cela explique peut-être la grande puissance de ces artistes ignorés. L'art pour eux n'était pas question d'esthétique mais de survie. Une violence.

Duras: Les gens, quand ils n'écrivent pas, que font-ils ? J'ai une secrète admiration pour les personnes qui ne le font pas, et je ne sais justement pas comment elles le peuvent. (La passion suspendue). Daumier disait la même chose, et George Perros aussi. Je me demande comment ils font. (Papiers collés)

Duras dit aussi : *Pendant longtemps, j'ai cru qu'écrire était un travail. Maintenant je suis convaincue qu'il s'agit d'un évènement intérieur, d'un "non-travail" que l'on atteint avant tout en faisant le vide en soi, et en laissant filtrer ce qui en nous est déjà évident.*

La question du Temps était la grande question en ces années cruciales qui ont précédé la guerre de 1914. Les philosophes classiques, qui depuis Saint Augustin avaient bien compris le lien, l'identité même entre le moi et la conscience du temps, n'étaient malgré tout pas parvenus à comprendre ce qu'était vraiment le temps. Ils y avaient renoncé. Il s'agissait d'une perception naturelle, de nature transcendante car ne pouvant expliquer de quoi elle était la perception. On sentait pourtant bien qu'il y avait quelque chose qui, dans l'unification du temps assurait aussi la permanence de l'être. Bergson l'a admirablement démontré dans ses pages sur les tintements d'une cloche dont la succession qui marque le temps ne prend sens que s'il existe une permanence de la conscience qui en unifie la signification, nous faisant du même coup exister *dans le temps*. Que sont les romans de Proust et de Virginia Woolf si ce n'est de longues méditations sur ces fluctuations du temps qui accompagnent celles de l'être ?

Au même moment les découvertes de De Broglie et d'Einstein, confirmaient qu'en science aussi le temps est relatif, illusoire. Avec eux la longue succession des jours s'est éteinte, nous laissant à la contemplation sidérée d'une nuit sans étoiles.

C'est une drôle de chose que nous dussions, pour vivre, échapper au temps. Le temps est la dimension dans laquelle nous existons, certes, mais comme existent cette table, cette chaise, ces poissons qui tournent dans leur bassin, ces hommes qui vivent d'une vie animale, qui se contentent

d'exister comme disait Sénèque. Mais si j'écris, si je peins, si je médite, si j'éprouve une émotion qui me fait échapper un tant soit peu à moi-même et me rapprocher de mon prochain, si j'éprouve une joie, alors vraiment je peux dire que je vis. J'échappe à la monotonie des jours, au triste petit moi. On a l'impression d'avoir échappé au temps. Mais n'est-ce pas plutôt que l'on a *rejoint* le temps ? Ce à quoi on a échappé, n'est-ce pas plutôt la monotone succession des états du moi, pour rejoindre cette perception unifiée du moi, réconciliée, non-intermittente, notre "vrai moi" en quelque sorte, qui est celui de la conscience dans le temps ? Qu'est-ce que promet l'art si ce n'est cela, justement ?

Les neurologues, depuis une soixantaine d'années, se sont penchés sur le rôle du temps dans l'activité cérébrale, mais ce n'est que depuis une vingtaine d'années qu'il est possible de voir et d'analyser en temps réel l'activité de nos neurones. Le professeur Benjamin Libet, chercheur à l'université de Californie est une des premiers à avoir imaginé des protocoles d'expériences sur des patients opérés "à cerveau ouvert". Avec leur collaboration, il a pu réaliser des expériences extraordinairement ingénieuses, mettant en évidence le fait que le temps que prend le cerveau pour analyser des informations est plus lent, beaucoup plus lent, que le temps que nous mettons à réagir à ces mêmes informations. L'écart est de l'ordre d'une demi-seconde !

Dans son livre *L'esprit au-delà des neurones*, il arrive à la conclusion que la seule explication possible est que le cerveau a la faculté de *remonter* le temps. Cet écart d'une demi-seconde, qu'il nous faut en quelque sorte constamment rattraper pour être réactif en temps réel, serait le temps nécessaire au cerveau pour nous fournir une image, une conscience illusoire mais unifiée, donc acceptable, du réel. Une période tampon. Tout ce que nous percevons, pensons, ressentons, voyons, les couleurs et les sons, tout, absolument tout est une recreation, une reformulation acceptable et cohérente de la réalité. Le bouddhisme, il y a vingt-cinq

siècles, est parvenu à la même conclusion, tout ce que nous vivons, pensons et ressentons est une représentation du monde. C'est aussi le résultat d'un filtrage de milliards de stimuli qui, s'ils parvenaient tous à notre conscience, nous paralyseraient entièrement. Il me semble que l'art a quelque chose à voir avec cela aussi. C'est comme une récréation acceptable de l'insupportable.

Ce qui est admirable c'est que ce mécanisme, cette maîtrise neuronale du temps, du temps physique, quantique, assure aussi la perpétuation du moi dans le temps. Comme le dit Descartes, nous sommes toujours certains d'exister. Nous vieillissons, nos cellules meurent et se renouvellent chaque jour, nous prenons ici ou là une ride, nous oublions nos clefs ou le nom de nos voisins, mille souvenirs ne reviendront jamais à notre conscience, mais parfois un mot, une odeur, une photo retrouvée, nous révèlent que tout est là, présent à chaque instant en nous et sans doute agissant. Il y a une perpétuation de l'être bien au-delà de la conscience.

Cette conscience, Libet est le premier à reconnaître qu'aucune expérience, aucun protocole n'a jamais pu la localiser dans le cerveau, et encore moins en expliquer la nature. Il y a donc un au-delà du neuronal qui est la conscience, comme il y a un au-delà de la conscience qui est l'Être. Je ne crois pas pour ma part, sans pouvoir me l'expliquer, que cet Être se résume à ce que l'on appelle la psyché ou l'inconscient. Mais je ne crois pas non plus, et cela je me l'explique très clairement, qu'il y ait une "âme". Quant au Temps, le temps tel que la conscience se le représente, il n'est quant à lui qu'une illusion nécessaire à la perpétuation de cette machine miraculeuse. C'est pour cela qu'il nous est impossible de penser notre mort en termes de temps. La mort c'est ce qui échappe à l'illusion temporelle, qui la remet en cause radicalement C'est le moment où nos neurones cesseront de remonter le temps.

Toutes les théories achoppent sur une définition satisfaisante de ce qu'est l'art. C'est un aspect énervant des livres d'épistémologie esthétique. Les courants de pensée s'opposent, les théoriciens s'affrontent, souvent de mauvaise foi, mais quant au fond rien n'est résolu.

C'est sans doute, pense Morris Weitz, un des tenants d'une théorie "ouverte" de l'art, non essentialiste, que la question est mal posée. Se demander ce qu'est l'art n'a pas véritablement de sens, dit-il, il est plus judicieux de se demander à quel type de concept on se réfère quand emploie le mot "art".

Le mot art, c'est heureux, n'a pas de contenu prédéfini. Il renvoie à un concept "ouvert" dont le contenu, en constante évolution, varie selon le contexte culturel où il est employé. Une histoire de l'art ne peut donc jamais être qu'une histoire contextuelle du mot art. Il peut y avoir des sociétés où de nombreux concepts s'affrontent, d'autres où le mot art ne renvoie à aucun concept particulier, parce que le mot lui-même n'existe pas, comme dans la Grèce Antique où le seul mot en usage, *teknè*, se référait à la mise en œuvre d'une technique, donc un artisanat. On peut imaginer des sociétés où le mot art n'existerait pas, mais où le concept le plus approchant serait "rituel" ou "moyen d'honorer les dieux" etc...

Une approche socio-ethnologique s'impose donc toujours dès lors qu'on est confronté à quelque chose que nous pensons pouvoir ou devoir identifier comme "artistique", dans une culture autre que la nôtre où, soit le mot art n'existe pas forcément mais la pratique existe, soit le mot existe mais recouvre une réalité symbolique qui nous échappe. Par "culture autre que la nôtre" il n'est pas nécessaire d'aller jusqu'en Papouasie

Nouvelle-Guinée, il peut s'agir d'un groupe de rap de la banlieue d'à côté, ou d'une nouvelle mode de tatouages chez les digital nomads tokyoïtes.

Le mérite de cette approche ouverte de l'art est qu'elle s'attache à percevoir, et donc à comprendre chaque forme d'art dans son contexte culturel et symbolique spécifique. En histoire on parlerait d'Historicisme. À partir de là il est possible d'élaborer une théorie institutionnelle de l'art, propre à chaque société, qui vise à définir le statut de l'Art *au sein de cette société*.

En ce qui concerne le statut institutionnel de l'art occidental contemporain, les théoriciens les plus cyniques ont conclu que l'Art occidental (aujourd'hui mondialisé) n'est jamais que ce que "le milieu de l'art" coopte. Ce que les critiques en vue, les collectionneurs fortunés et quelques galeristes influents décident de commercialiser est de l'art, tout le reste n'accède jamais à ce statut privilégié.

C'est une vision exacte, sans doute, de ce qu'est le marché de l'art. Mais on peut fort légitimement soutenir que ce que les critiques en vue, les collectionneurs fortunés et les galeristes influents commercialisent est précisément tout sauf de l'art. C'est tout le sujet du livre de Michel Houellebecq.

Rejeter par principe, parce qu'exclusivement commercial, ce qui accède au statut institutionnel d'art, est tentant, certes, mais c'est prêter le flanc à une critique justifiée. Les photographies de Jed Martin, le héros de *La Carte et le Territoire*, n'auraient jamais dû sortir du cadre limité des salons de bricolage et de tourisme. Ce n'est que par un concours de circonstances heureux qu'elles ont été cooptées par les galeristes et que Jed est devenu un nouveau Damien Hirst. En réalité son succès ni ne cache ni ne révèle quoi que ce soit de lui-même. Il serait donc aussi infondé de le rejeter parce qu'il a du succès à New-York, qu'il aurait été idiot de le traiter de génie méconnu si ses œuvres n'étaient jamais sorties d'un stand de foire

à Villetaneuse. Le propos de Houellebecq sur l'art est des plus nuancé. Il nous invite à réfléchir à nos automatismes de pensée. Après tout ce n'est pas parce que ses propres livres se vendent dans le monde entier que Houellebecq n'est pas un merveilleux romancier.

En réalité, nous dit la théorie d'un concept ouvert de l'art, si l'on veut comprendre l'art contemporain, celui d'un Damian Hirst ou de Jed Martin, son alter ego romanesque, il faut d'abord comprendre le contexte socio-culturel qui l'a vu naître. Le fait que le marché soit mondialisé, et par voie de conséquence la production artistique, ne change rien au fait qu'il faut l'analyser comme on le ferait de l'art d'une tribu indigène des îles de la Sonde.

Tout cela est bien beau, disent les opposants à cette théorie, mais cela ne peut pas suffire à faire d'une simple photo de carte Michelin une œuvre d'art. Il doit bien y avoir autre chose, quelque chose d'ontologiquement pertinent, qui permet de savoir ce qu'est l'art. Sinon n'importe quoi, un bout de torchon sale ou une poignée de clous pourrait être de l'art.

Cette objection, que l'on entend tout le temps, mérite qu'on s'y attarde car la théorie ontologique de l'art, défendue par Arthur Danto, prétend y apporter une réponse.

Pour ma part je ne pense pas qu'elle contredise la théorie du concept ouvert, au contraire elle la complète judicieusement.

J'ai commencé mon raisonnement en employant une formulation qui présente une incohérence logique. "Une approche socio-ethnologique

s'impose, disais-je, dès lors qu'on est confronté à *quelque chose que nous pensons pouvoir ou devoir identifier comme "artistique"*. S'il en est ainsi, c'est donc que j'ai une conception *à priori* de ce qu'est un objet d'art, avant même de m'engager dans une recherche qui me permettrait d'analyser cet objet comme relevant ou non de l'art dans son contexte ethnico-culturel. Il y a là une sorte d'aporie que les tenants de la théorie conceptuelle ouverte n'ont pas manqué de vouloir résoudre.

Ils ont fait appel pour cela à certaines déductions de Ludwig Wittgenstein. La philosophie de Wittgenstein, que ce soit celle exprimée dans son *Tractatus Philosophicus* ou celle des *Investigations Philosophiques*, est d'une obscurité absolument remarquable. Je doute que plus de dix personnes aient jamais compris son *Tractatus*, quant aux *Investigations* elles ressemblent à des notes de cours prises par des étudiants en état d'ébriété.

Cependant, sur le point qui m'intéresse ici, Wittgenstein observe que certains mots du langage ne recouvrent aucune réalité objective à laquelle on pourrait les résumer, sans que cela nous empêche pour autant de les employer et d'être compris (du moins l'espérons nous). Il prend pour exemple le mot jeu. Le mot jeu recouvre des réalités fort différentes. Le jeu de quilles, la marelle, les jeux de cartes, la balançoire, le jeu de l'oie, les dés sont des jeux qui n'ont absolument aucun déterminateur commun entre eux. Pourtant nous savons de quoi on parle quand on dit qu'on participe à un jeu.

En fait on pourrait étendre ce raisonnement à la plupart des mots du langage, en dehors des termes rigoureusement techniques, et en conclure qu'on ne peut jamais être absolument sûr d'être compris. C'est d'ailleurs la conclusion à laquelle était arrivé Marcel Proust dans le domaine de l'amour et de la vie en général. C'est aussi, bien évidemment, un thème récurrent dans le théâtre de Beckett. C'est dans cet espace qu'il y a entre les mots et leur sens que Marguerite Duras recherche et découvre son

écriture. C'est l'espace de la poésie et de l'art. Pour Arthur Danto c'est aussi l'espace où se déploie la philosophie. *Cela fait déjà un certain temps que je soutiens l'idée qu'au fond la philosophie s'occupe de ce que, de manière métaphorique, j'appelle l'« espace entre le langage et le monde » (La transfiguration du banal).*

Il faut donc admettre que l'on est contraint par nos structures même de pensée à employer des mots sans pour autant connaître précisément le concept qu'ils vont recouvrir ultérieurement. C'est d'ailleurs exactement ce que disait Saint Augustin au sujet du temps. Nous savons tous ce que c'est mais il nous est impossible de le formuler en mots.

Cette objection étant levée la théorie conceptuelle ouverte de l'art conserve toute sa pertinence. Il semblerait, d'après elle, que n'importe quoi, dans mon exemple une poignée de clous, pourrait être de l'art si le contexte le permet.

Arthur Danto ne s'y oppose pas a priori, si je l'ai bien compris car sa pensée a fluctué au cours de sa longue vie. Cependant il affirme qu'il est possible de déterminer des critères universels - car extérieurs aux modes, aux époques et aux cultures – qui permettraient de dire ce qu'est l'art. Vaste ambition !

Si c'était possible cela permettrait de répondre à la question si candide que posait Jaime de Angulo à Henry Miller.

Danto a développé sa pensée, qui est une philosophie analytique de l'art, dans de nouveaux ouvrages, mais c'est surtout dans *La Transfiguration du*

banal et *Ce qu'est l'art* qu'il est parvenu à trouver une forme de cohérence dans un foisonnement d'idées excitantes mais souvent contradictoires. *La Transfiguration du banal* est préfacée, dans sa version française, par Jean-Marie Schaeffer. Ce n'est pas indifférent car Jean-Marie Schaeffer est, à mes yeux, le philosophe qui a pensé de la façon la plus profonde et la plus exhaustive l'ensemble des concepts philosophiques qui ont forgé l'histoire de l'art occidental. (Cf. *Les Célibataires de l'art* et *L'Art de l'âge moderne*)

Danto a élu un objet d'art particulier, la Boîte Brillo d'Andy Warhol, pour mener à bien sa réflexion sur ce qui distingue un objet d'art d'un objet de la vie ordinaire, un objet du *lebenswelt*. Le projet d'Andy Warhol, en 1964, n'était pas d'ordre philosophique, mais plutôt esthétique. Il rejetait l'expressionnisme abstrait en vogue à l'époque, art cérébral et souvent funèbre, et entendait promouvoir l'idée que tout pouvait être regardé comme de l'art, y compris les boîtes d'éponges abrasives Brillo, cubiques et multicolores. Son idée était d'exposer de véritables boîtes en carton provenant d'un supermarché, mais il s'est vite rendu compte que ces boîtes se détérioreraient vite (et donc perdraient aussi une potentielle valeur marchande). Il fit donc réaliser des fac-similés parfaits en contre-plaqué, peints exactement avec les mêmes couleurs et le même logo, et ce sont ces boîtes, et non les "véritables" boîtes Brillo en carton, qu'il exposa dans une galerie d'avant-garde.

Cet objet, nous dit Danto, fut sa "pierre de Rosette" philosophique, car strictement rien, sur le plan visuel ou esthétique ne pouvait distinguer une boîte Brillo du commerce d'une boîte Brillo d'Andy Warhol. Pourtant l'une appartient au monde ordinaire et l'autre au monde de l'art. Par ailleurs à aucun moment l'énigmatique Andy n'avait personnellement participé à la fabrication des fac-similés. Oh que non ! Il était au-dessus de ça. Quant au concept esthétique de la boîte du commerce, bariolée en jaune bleu et rouge, il était le fruit d'un artiste publicitaire peu connu, James Harvey.

Le raisonnement philosophique de Danto au sujet des boîtes Brillo est admirablement argumenté. Son objectif est de démontrer que ce qui distingue un objet d'art d'un objet ordinaire est qu'il incarne, en tout ou partie, une *signification*. Cette signification incarnée, qui transforme un objet ordinaire en objet d'art, "*s'applique aussi bien à l'œuvre de David qu'à celle de Warhol. Ce sont les propriétés invisibles qui font que quelque chose est bien de l'art.*"

En cela Danto, il l'explique fort bien, ne s'éloigne pas trop des philosophes classiques, de Kant pour qui l'artiste est celui qui a la faculté de présenter des idées esthétiques *au travers* d'objets perceptibles aux sens, d'Hegel pour qui l'art est la réalisation sensible de l'absolu.

Cependant ce qui distingue le monde artistique où vivaient Kant et Hegel du nôtre est qu'aujourd'hui l'essentiel de la production artistique n'a plus pour objectif principal de proposer une expérience esthétique. Danto estime même que cela n'a jamais été vraiment le cas. Le souci esthétique, dans des œuvres où il est manifeste, est toujours mêlé par une volonté ou une nécessité de *signifier* autre chose (glorifier la famille de Médicis, par exemple, célébrer la Passion du Christ, le génie militaire de Napoléon etc....) L'esthétique ne relève donc pas de la définition de l'art, quand bien même nombre d'artistes ont été, et sont toujours, animés par une vision esthétique.

Les critères universels participant de la définition de l'art selon Danto peuvent être résumés en quatre points (cf. Isabelle Thomas-Fogiel) :

1°) La signification (qu'il appelle parfois "aboutness".)

L'œuvre d'art se distingue d'un objet ordinaire en ce sens qu'elle est toujours au sujet de quelque chose. Il y a une intentionnalité en œuvre dans l'œuvre. Je peux trouver un coucher de soleil splendide, un caillou

joli, mais cela ne suffit pas en à faire des œuvres d'art. En revanche si j'expose des cailloux dans une galerie d'art je manifeste l'intention de les faire entrer dans le monde de la signification. J'observe sur ce point que le fait que l'artiste, quand il crée, ait ou n'ait pas le désir de signifier quelque chose est indifférent. Il fait de toute façon entrer sa création dans le monde des significations (ce que fait aussi, dès l'âge de deux ans, l'enfant qui se met à dessiner). C'est donc l'intention, le geste, et non une propriété intrinsèque de l'objet, qui intègre ce dernier dans un système symbolique.

Le fait que l'objet d'art relève de la signification implique qu'on doive en faire, volontairement ou non, une lecture, une interprétation. (Ce qui n'est pas le cas d'un caillou sur la plage, d'un coucher de soleil, ou d'une boîte d'éponges abrasives au supermarché). Ceci apparente donc l'objet d'art au monde des signes, comme le langage. Goodman distinguait d'ailleurs l'analyse purement esthétique, et forcément superficielle, de l'analyse sémiologique.

C'est sur ce point que je trouve que la théorie essentialiste de Danto rejoint la théorie conceptualiste "ouverte" de Weitz, qui la complète. Cette signification, voulue ou non par l'artiste, personnelle ou intime à celui qui admire l'œuvre, est toujours produite par la culture, le contexte de l'œuvre qui lui donne son sens. Un Japonais qui admire le portrait de Madame Récamier au Louvre, même s'il s'est familiarisé avec la culture française, va nécessairement l'apprécier en faisant appel à une sensibilité forgée par la culture de son pays. Le portrait de Madame Récamier prend donc pour lui un sens nécessairement autre que celui voulu par David.

2°) Cette signification est incarnée

L'œuvre d'art se distingue des signes ou des symboles en ce qu'elle est une signification incarnée. C'est la rencontre des deux qui distingue le simple objet (une toile en lin recouverte d'un enduit et de peinture) d'une

peinture de Rembrandt. La toile en lin est un objet mais il n'incarne aucune signification particulière.

3°) La signification renvoie à une idéalité.

En créant une œuvre d'art (en artiste confirmé ou en peintre du dimanche) je fais entrer un certain objet dans le "monde de l'art", qui, ici, n'est pas le monde des galeries, musées et critiques d'art, mais le monde plus vaste des concepts propres à mon époque. En créant quelque chose l'artiste explore non seulement le monde des perceptions sensorielles et des affects qui s'y attachent, mais aussi le monde des concepts.

C'est là que la signification théorique ou cognitive trouve à se manifester. Le monde des concepts est celui où l'artiste crée et vit, sa société, l'histoire des idées, sa classe sociale, son éducation, son histoire personnelle etc...

Le contenu des concepts, de la vision de l'art, change avec les époques, mais l'œuvre d'art, elle, renvoie toujours à une "idéalité", un univers intellectuel qui, si je comprends bien, dépasse de loin la simple intention de l'artiste, sa vision du beau ou sa recherche intime. Même des artistes très isolés, fous ou psychotiques comme Henry Darger, ne vivent pas sous une cloche de verre. Ils sont très réceptifs, au contraire, à l'univers conceptuel qui les entoure, puisqu'ils le craignent, et cet univers tout entier trouve à s'exprimer dès lors qu'ils font œuvre d'artiste.

4°) L'art est toujours d'ordre métaphorique

L'art incarne un registre de significations (aboutness) de la même façon qu'une métaphore renvoie à un surmonde conceptuel, qui n'est pas littéral mais figuré.

Cela me fait penser à cette phrase de Genet, sans doute la dernière qu'il a écrite et que l'on a placée en exergue du *Captif amoureux* : "*Mettre à*

l'abri toutes les images du langage et se servir d'elles, car elles sont dans le désert, où il faut aller les chercher”.

Les métaphores du langage (et des rêves) possèdent des structures communes avec les modes d'expression du langage artistique, cela a été étudié par la psychologie, la psychiatrie, la pédiatrie etc... Peindre, écrire, c'est toujours dire autre chose que ce que je vous montre (même si je ne sais pas précisément ce que cet autre chose est, même si mon inconscient ne veut surtout pas que je le sache). C'est aussi vouloir entrer dans le surmonde métaphorique du monde, qui est le vrai monde, où je me meus à mon aise car il est absolu.

Danto ne va pas aussi loin mais il propose qu'il y a transfert. Métaphore signifie "transporter au-delà". L'art, dit-il, nous transporte au-delà du banal, du monde ordinaire des sons et des images. C'est ce qu'il appelle la Transfiguration du banal.

C'est exact, et c'est particulièrement vrai dans les sociétés primitives où la sphère symbolique est partout présente, où la symbolisation et l'abstraction assurent au surmonde une présence dans le quotidien, au travers des objets ménagers, des parures, des chants. C'était sans doute le cas en Europe au Moyen-Âge. Paradoxalement il semble que l'art n'ait jamais été aussi présent que dans les sociétés qui n'ont pas de concept d'art. La décoration artisanale en tient lieu et permet au possesseur du plus simple objet d'être en familiarité avec le surnaturel. De ce point de vue il me semble que l'évolution de l'art occidental peut être comprise comme l'histoire d'un appauvrissement symbolique.

Tout cela est bel et bien. Me voilà rassuré, ma poignée de clous, comme les photos de cartes Michelin de Jed Martin, peuvent indubitablement

ambitionner d'entrer dans le monde de l'art *si j'en décide ainsi*. Mais cela suffit-il ?

Il y a bien intentionnalité, "aboutness", et cette intentionnalité renvoie à un monde symbolique qui sans doute m'est propre mais qu'il ne tient qu'à moi de faire partager.

Le monde conceptuel, extérieur, va pour sa part accueillir Poignée de Clous et l'interpréter différemment selon que je l'exposerai au Centre Pompidou ou dans le port sardinier d'Essaouira. Les clous, après tout, sont les symboles de la crucifixion, mais certains visiteurs parisiens, amateurs de courses hippiques y verront une habile métaphore du monde équestre et un hommage à la profession mésestimée des maréchaux-ferrants.

Les pêcheurs d'Essaouira y verront pour leur part, du moins je l'espère, une manifestation d'admiration pour la charpente de leurs embarcations bariolées, mais il est plus probable que Poignée de Clous ne sera pour eux qu'une aubaine, et qu'ils s'en serviront pour radouber leurs navires. Poignée de Clous subira le sort des tableaux de Pissarro que des Prussiens, en 1870, étalèrent dans la cour d'une ferme pour protéger leurs chevaux de la boue. Elle rejoindra la longue liste des chefs d'œuvre détruits par l'incurie des peuples.

Danto, comme nombre d'autres philosophes, ne me semble pas être parvenu à l'objectif qu'il s'était assigné, qui était de définir ce qui fait l'art. Sa recherche ontologique ne parvient finalement qu'à définir ce qui caractérise *l'objet d'art* et le distingue d'un objet de la vie courante.

Quand il considère, par exemple, que l'art Pop a marqué la "fin de l'art", il ne parle véritablement que de la peinture, et plus particulièrement de la peinture occidentale institutionnelle et mondialisée. Mais Dada a-t-il

véritablement marqué les esprits au Tibet ? Warhol a-t-il provoqué une crise de conscience chez les artistes Ouzbeks ?

Il y a certainement quelque chose de vrai dans ce que dit Danto pour l'art occidental. L'art conceptuel aurait dû marquer un retour en force d'une esthétique de l'intériorité et donc combler ce déficit symbolique que je déplore mais il semble qu'il n'en ait rien été.

Dans son livre *Le paradigme de l'art contemporain*, Nathalie Heinich analyse avec brio et humour le statut de l'artiste moderne et sa place dans la société. Elle observe une segmentation du marché et donc, par voie de conséquence, une segmentation des courants artistiques. D'un côté un art "orienté vers le marché", pop, ludique, hyperréaliste et d'accès facile, et d'un autre côté un art "orienté vers le musée" qui se veut d'avant-garde. *"Intellectuel et hermétique, il est soutenu d'abord par la communauté artistique et le cercle restreint des professionnels de l'art. C'est un art dont l'existence même suppose le musée et les espaces publics"*.

On est tenté de partager le point de vue de Danto quand il dit que tout art nouveau ne pourra jamais qu'explorer des formes déjà vues. On a bien cette impression quand on fait défiler rapidement sur son ordinateur des fichiers contenant de vastes quantités de tableaux en format réduit. Ce défilement fait émerger des formes archétypales dont la monotonie accable vite. Il ne fait pas de doute qu'il n'y a qu'un registre restreint de formes et de médiums, mais est-ce cela l'important ? Après tout toute la musique du monde s'inscrit dans le registre restreint des sept notes de la gamme. Cela n'a jamais empêché de nouvelles mélodies de germer chaque jour dans l'esprit de jeunes compositeurs.

Un artiste ambitieux qui naissait en 1420 allait probablement passer sa vie à produire des natiuités et des descentes de croix. Après la Réforme la prohibition des objets de culte en Europe du Nord a contraint les artistes à se spécialiser dans les bouquets de tulipes, les vues de canaux et les

portraits de bourgeois. Le registre des formes, à chaque époque, dans chaque culture, demeure assez limité.

Qu'est-ce qui fait qu'à l'intérieur d'un registre particulier, certains objets d'art sont faits avec art, et d'autre pas ? Les analyses philosophiques ne pourront jamais rendre compte de deux aspects, pourtant essentiels, de ce qui fait l'art : la pulsion créatrice et l'émotion esthétique.

La pulsion créatrice

De la pulsion créatrice je crois qu'on ne peut à peu près rien dire. C'est une des forces en œuvre dans la psyché humaine, qui se manifeste très tôt chez les jeunes enfants, dans toutes les races et à toutes époques comme en témoigne l'art préhistorique. Il y a fort à parier que les bambins Cro-Magnon, s'ils avaient eu des crayons et du papier, auraient fait exactement les mêmes dessins que ceux que font les enfants dans les crèches d'aujourd'hui.

C'est une chose émouvante et très extraordinaire que tous les enfants, de toutes les tribus du monde, passent par les mêmes stades de développement graphique et conceptuel. A deux ans un petit Inuit fait exactement les mêmes bonshommes-têtards qu'un petit Navajo ou un petit Kurumba.

Les travaux de Jean Piaget qui, dans les années cinquante, est parvenu à modéliser les phases du développement de l'intelligence humaine grâce au concept de paliers d'acquisition, sont, pour l'essentiel, toujours pertinents. La psychologie infantile a beaucoup progressé, les paliers

définis par Piaget ont été affinés, mais les enfants, eux, éprouvent toujours le même désir, un désir impérieux de dessiner.

Ce que Piaget a découvert c'est que le fonctionnement cognitif est le même pour tous les enfants, dans toutes les cultures, à l'intérieur d'une phase, et que tous les enfants passent par les mêmes phases, *sans pouvoir en sauter aucune*. L'âge auquel l'enfant passe d'une phase à la suivante peut varier, mais chaque palier correspond à un mode de pensée spécifique qui se traduit par une façon de dessiner spécifique et nettement identifiable.

La psychologie moderne met en relief d'autres aspects du développement de la pensée chez l'enfant, notamment le rôle des normes sociales (sociétés communautaristes ou individualistes) et le rôle des transformations du monde extérieur. Il est amusant de voir que les enfants de cinq ans à la fin du dix-neuvième siècle représentaient les hommes moustachus, chapeautés, à cheval (cochers de fiacre, agents de police) et surtout fumant la pipe. Bizarrement ils sont toujours de profil, alors qu'aujourd'hui le profil n'apparaît que tardivement et même rarement dans les dessins. Il semble que ce soit la nécessité de dessiner la pipe (qu'il faut nécessairement dessiner de profil pour qu'elle soit reconnaissable) qui a imposé à nos petits ancêtres de se "spécialiser", en quelque sorte, dans le profil !

La peinture, c'est marcher, courir, boire, manger, dormir, et faire ses besoins. Vous aurez beau dire que je suis un dégueulasse, c'est tout ça.
Arthur CRAVAN

Il doit y avoir quelque chose, au Mexique, qui attire les écrivains en soif de disparition. B. Traven y meurt en 1969 emportant avec lui ses innombrables alias, Red Marut, Torsvan, j'en passe. Fabian Lloyd, alias Arthur Cravan, alias W Cooper, alias Archinard s'y noie, ou s'y noient, tant il y avait de Cravan différents, Malcolm Lowry manque la noyade, lui aussi, dans le mezcal, mais y fait mourir ses deux héros. Burroughs y zigouille sa femme, Neil Cassady y est retrouvé mort, à San Miguel de Allende précisément, au bord d'une voie ferrée. Je tiens les retrouvailles du Consul et d'Yvonne, dans *Au-dessous du Volcan*, pour la plus belle scène d'amour de toute la littérature.

CRAVAN: Les abrutis ne voient le beau que dans les belles choses.

Je comprends qu'on dise "j'écris pour savoir ce que je pense", mais moi je n'ai jamais su quoi penser, j'écris au mieux pour me souvenir de ce que j'ai dû penser mais que j'ai oublié, c'est à dire en fait de ce que j'aurais pu penser si je n'avais pas oublié. Ce *si* est l'attente de l'improbable oubli qui vient toujours, l'absence atone des heures qui passent, le regard des amis sur les photos grises, cette trame éthérée qu'on sent là, toujours présente quand on a le luxe de pouvoir s'asseoir à sa table et songer à demain sans trop de terreur.

CRAVAN: Toute la littérature, c'est : ta ta ta ta ta ta. L'Art, l'Art, ce que je m'en fiche de l'Art ! Merde, nom de Dieu ! - Je deviens terriblement grossier à ces moments-là, - et pourtant je sens que je ne dépasse aucune limite, puisque j'étouffe encore.

Pas toute la littérature, Fab, mais presque. En fait même chez les grands il y a pas mal de ta ta ta ta ta ta. Céline disait que pour écrire il n'y avait pas le choix. "Soit vous mettez votre peau sur la table soit vous n'avez rien". Buk idem: " N'écris que ce que tu as vérifié dans ta chair, et pour ça, *son of a bitch*, il n'existe pas de profs!" Cité dans Bukowski, Journal d'un vieux dégueulasse.

Il y a de très belles pages sur Neil Cassady, justement, dans ce journal. La bière crée des liens. Par une curieuse coïncidence Cassady fit une étape chez Bukowski quelques jours avant de partir au Mexique.

Il est difficile de parler de la transcendance en général, et de l'immanence en art en particulier. Au moment où j'écris je ne suis pas sûr de comprendre ce que cela veut dire, j'écris pour le savoir, justement. C'est quelque chose comme la peinture, quelque chose qu'il faut trouver, qui est plus grand que la peinture mais qui ne peut se découvrir qu'en elle. Si c'est une écriture c'est donc aussi Les Écritures. Ça a à voir avec le sacré.

Créer ça a tout à voir avec le sacré, en fin de compte, dans la mesure où vous participez à quelque chose qui est vous mais que vous sentez plus grand que vous. (Je sais, je me répète, mais je peux difficilement le dire

autrement). Si vous ne sentez rien, alors la peinture, l'écriture, la musique, ce n'est vraiment rien du tout.

Pourquoi la peinture abstraite de l'Australien Tony Tuckson me plaît-elle tant ? Je ne sais pas. Ces grandes balafres, jetées sur la toile, ces dégoulinures me parlent, m'émeuvent. Presque toute la peinture abstraite ne me dit rien pourtant. Bavardage. Et puis vous croisez un tableau et il vous arrête. Comme un Soutine, un Goya, ou un concerto de Rachmaninov. C'est un arrêt de la vie, une suspension de cette vie ordinaire qu'on mène, une voix dans la nuit. La peinture vient de la vie, elle éclaire donc la vie. Notre cœur reconnaît cette voix. Ce n'est pas tant qu'elle nous dise quelque chose de nouveau mais ce qu'elle dit elle le dit d'une manière que l'on comprend. Nous avons l'impression qu'elle nous montre quelque chose que nous avons toujours désiré voir. Nous possédions déjà ce langage en réalité, mais maintenant nous pouvons le parler.

Agnès Martin, qui est parvenue avec succès à traverser sa névrose pour nous atteindre depuis son désert, dit que la peinture est "la représentation concrète de nos émotions les plus subtiles". Très hégélien, au fond, et juste. Ce mot émotion, qui renvoie à la sphère de l'esthétique a été complètement banni de la philosophie de l'art, comme ne relevant plus d'un critère ontologique valide. J'ai le sentiment que la pulsion créatrice, que la philosophie ignore, est une protestation contre ce clivage, ça ne se passe pas comme ça.

La couleur c'est puissant. Il faut avoir des couilles pour l'aborder. C'est un néant aussi. Alors quand je vois ces gens qui se lancent dans la peinture comme on prend des cours de cuisine...

C'est ce qui se passe dans la peinture plus que la peinture elle-même qui intéresse l'artiste moderne, en tous cas qui m'intéresse moi. Nicolas de Staël en est un bon exemple. C'est au-delà du talent personnel, de la maîtrise technique, de la vision même, car la technique du peintre peut s'améliorer, son talent demeurer intact, sa vision demeurer bien vivante, et sa peinture mourir. Il semble qu'il ne s'y passe plus rien.

Prenons un peintre de grand talent comme Claudio Bravo, qui possède la technique comme peu. J'aime beaucoup ses œuvres, ses harmonies infiniment subtiles et son érotisme torride. Mais est-ce qu'il s'y passe quelque chose ?

Les théogonies religieuses, Dieu lui-même sous tous ses avatars, relèvent toujours, pour l'athée, du monde des idées, donc des concepts. Ces concepts vivent d'une vie propre au milieu culturel qui les a vu naître, et peuvent toujours s'expliquer en détail comme tous les échafaudages de la pensée humaine. Une autre pensée peut les épuiser entièrement. Dieu n'est transcendant que pour celui qui y croit. Pour l'historien des religions, le sociologue ou l'ethnologue c'est une notion relative à un certain milieu et explicable entièrement par ce milieu.

En revanche on pourrait soutenir que l'idée de Dieu, en tant qu'archétype, structure fondamentale de la psyché humaine, comme semble le penser

Jung, serait, comme tout ce qui se rapporte à la psyché, de nature transcendante. La psyché, en effet, est une des formes de la réalité qui échappe constamment aux concepts que l'on élabore pour la comprendre.

La psyché, en tant que dimension de la conscience, fait partie de la réalité non physique, du moins dès que l'on dépasse le stade du signal électrochimique. Elle "double" en quelque sorte le monde matériel, dont elle émerge, et forme un monde à elle seule, immatériel, qui transcende non seulement le monde matériel mais la conscience elle-même. Ainsi c'est le réel physique qui transcende l'expérience du réel, qui jamais ne l'épuise (et non l'inverse), comme la psyché transcende l'expérience des phénomènes psychiques qui jamais ne l'expliquent. Elle est inconnaissable, comme le réel.

Le Dieu de la Genèse a perdu beaucoup de son prestige en nous accordant la conscience.

Quand Joseph Beuys, puis Robert Rauschenberg ont dit " tout peut être art " ils semblaient s'inscrire en droite ligne de la pensée calviniste qui a pris son essor en Hollande au XVIIème siècle, quand les humbles objets de la vie quotidienne, le verre de vin, la coupe de fruits, ont été pris comme sujets de peinture en tant que genre. Cependant s'ils ont été élus sujets de contemplation c'était parce que, comme pour les jansénistes en France, tout peut devenir le reflet de la vie intérieure. Il ne s'agissait pas d'une esthétisation du monde mais d'une élévation au surmonde par l'esthétique. Pour l'homme pieux le surmonde est là, sous nos yeux, visible par les yeux de la foi. C'est la phrase de Lamennais, *ils regardent ce que je regarde, mais ils ne voient pas ce que je vois*.

Pour un Beuys, un Rauschenberg, il s'agit carrément de changer la réalité en art. Mais n'est-ce pas aboutir au résultat inverse, de rabaisser l'art à l'inframonde du réel ? Naïveté.

Dans *Les Célibataires de l'art* Jean-Marie Schaeffer consacre d'intéressants développements aux *suizeki* japonais, ces pierres aux formes bizarres qui n'étaient pas collectionnées comme en Europe comme simples objets de curiosité, mais faisaient l'objet d'une attention spécifique pour leurs "potentialité représentationnelles" en raison de leur ressemblance analogique, parfois très difficile à saisir, avec des paysages, des montagnes, des chutes d'eau, des animaux ou des planètes, ce qui les fait entrer dans la catégorie des "signes attentionnels". Jean-Marie Schaeffer les compare avec les jardins de pierre du bouddhisme zen, dont les niveaux d'interprétation symbolique sont encore plus complexes. Les roches disposées dans un jardin de gravier, comme à Kyôto, sont, elles aussi, des *signes* attentionnels, en l'occurrence de montagnes. Mais leur disposition harmonieuse, et leur relation visuelle les unes avec les autres en font une *représentation* intentionnelle, en l'occurrence de paysage. Et ce paysage est lui-même interprété, nous dit Schaeffer, comme une *métaphore* du cheminement de l'âme vers le Paradis de l'Ouest.

Le Japon nous offre, par cet exemple, la démonstration d'une pensée symbolique qui dépasse de loin le simple goût des beaux objets auquel on réduit souvent l'attitude esthétique face au monde.

L’empreinte de l’autre

Marcel Gauchet n’a pas écrit, avec *Le Désenchantement du monde*, un traité d’esthétique mais une histoire de l’empreinte du sentiment religieux sur le monde. À l’issue d’une longue histoire, marquée en Occident par une sortie du religieux, il reste à imaginer le devenir de cet élément sacré qui perdure dans la pensée humaine.

Cet élément, qu’il appelle aussi la présence de l’invisible, est considéré soit comme une structure fondamentale de la psyché humaine (Jung), soit comme un “substrat anthropologique”, c’est à dire un schème structurant de l’expérience humaine (Gauchet). Ceci demeure vrai pour l’homme occidental moderne comme ça l’était pour l’homme religieux d’autrefois. Il convient donc de penser l’homme post-religion en fonction de ces schèmes qui perdurent dans nos opérations de pensée, et qui forment ce qu’il appelle “l’empreinte de l’autre”.

Parmi les pistes de recherche, Marcel Gauchet propose que l’expérience esthétique est, avec la quête spirituelle et la quête d’une compréhension de l’énigme que nous sommes pour nous-mêmes, une des dernières terres où la transcendance interne des apparences peut encore être explorée.

Si, pour la plupart des hommes, la quête spirituelle, qu’elle soit de nature religieuse ou athéiste, se formule par une recherche de l’invisible *au-delà*

du visible, pour d'autres cette quête peut avoir pour champ l'invisible *dans* le visible. C'est l'immanence, tellement présente dans la pensée Zen.

Comme je l'ai dit plus haut, si notre rapport au réel est transcendant, il invite au sacré comme à l'art. C'est tout le sujet de l'Intemporel chez Malraux. Art et sacré se rejoignent dans la transcendance, pas seulement dans l'art sacré, mais partout où le beau embrase l'esprit dans une transfiguration de la réalité. Art et sacré nourrissent la quête de ce quelque chose qui est absent en nous mais présent en abondance en ce monde. L'exprimer sans jamais pouvoir le circonscrire, l'épuiser sans jamais pouvoir éteindre la soif qu'on a de lui.

Camille Claudel a écrit dans son journal (je cite de mémoire) "Il y a toujours quelque chose d'absent en moi, et qui me tourmente".

La quête du beau c'est aussi cette soif qui partage avec le spirituel le fait d'être inassouissable. Son assouissement est toujours un report dans l'idéal.

"L'art, au sens spécifique où nous le comprenons, c'est la continuation du sacré par d'autres moyens" On pourrait ajouter "et sous d'autres formes". Gauchet rejoint là Malraux, mais avec une différence sensible tout de même. Malraux s'intéresse à la destinée des objets d'art, comment les objets sacrés deviennent des objets d'art après qu'ils ont quitté le champ du sacré quand la civilisation qui les a créés s'est éteinte. La notion d'"art sacré" est presque un oxymore, soit dit en passant. L'art est une catégorie de la pensée occidentale que nous avons "plaquée" tout récemment sur tout un registre de pratiques culturelles qui nous sont étrangères. L'"art sacré" est devenu une catégorie muséale qui masque ce qu'est

véritablement le sacré, ce qui fait que, pour le croyant, un objet devient sacré. Et s'il est sacré il n'est pas, précisément, un objet d'art, de même qu'une cathédrale aux yeux du chrétien n'est pas un bâtiment de la ville, comme une mairie ou un théâtre.

Cette idée que l'art est, pour nous autres modernes, la continuation du sacré par d'autres moyens (il s'approprie ici la formule célèbre de Clausewitz sur la diplomatie, continuation de la guerre par d'autres moyens), cette idée est aujourd'hui à la fois très répandue et très contestée par les tenants d'un art absolument étranger à toute forme de quête intérieure. On ne peut s'empêcher cependant de la trouver juste quand on observe l'idolâtrie qui entoure l'art. Le rituel des ventes aux enchères, l'extase devant les prix astronomiques qu'atteignent les œuvres les plus convoitées, l'élitisme de ce monde qui n'a rien à envier à celui des anciennes cours papales, le culte rendu aux artistes, véritables prophètes contemporains, tout cela semble bien être la vulgaire continuation des pratiques religieuses d'autrefois et du culte des reliques. (Voir dans ce registre toutes les ordures qui remplissaient l'atelier de Francis Bacon, soigneusement conservées, pieusement étiquetées, embaumées...)

Abondant dans le même sens Jean-Marie Schaeffer parle, lui, d'un art "substitut" des religions défuntes.

Cette thèse a été attaquée notamment par Jacques Darriulat, dans son cours sur Hegel et "la fin de l'art."

L'esthétique qui, pour Darriulat, "est le point de vue des Modernes sur l'art" suppose une désacralisation de l'œuvre d'art, et c'est cette désacralisation *qui permet de voir le Beau dans le Réel*, sans se référer à des idéaux esthétiques ou religieux, y compris dans les anciens "objets sacrés". L'esthétique opère donc exactement cette métamorphose dont Malraux a fait le fil conducteur de sa réflexion, métamorphose qui permet aux anciens objets sacrés, désertés par leurs dieux, de vivre d'une vie

nouvelle dans l'imaginaire moderne. Darriulat a parfaitement raison au sujet de Malraux, mais cela ne signifie pas que Schaeffer ou Gauchet aient tort pour autant, car ce qu'ils analysent est ailleurs, ce n'est pas le devenir de l'objet d'art, mais bien la "transcendance interne des apparences" (Gauchet).

Gauchet voit dans cette approche particulière du réel, qui s'apparente à une forme de quête spirituelle, une donnée fondamentale de l'art occidental "depuis au moins deux siècles". (Pourrait-on remonter jusqu'au Concile de Trente ?) Ce n'est pas l'esthétisme désespéré, nihiliste, de Dada, des Jacques Vaché, Pierre Minet, Julien Torma, Luc Dietrich ou René Crevel. Ce n'est pas la distanciation suicidaire du Feu Follet, le personnage de Drieu la Rochelle que Maurice Ronet a si bien su incarner à l'écran. Non. Plus qu'une esthétique de vie possible. La recherche d'une *vérité* enfouie dans le réel prosaïque, une vérité que seul l'art peut révéler. Une façon de voir le monde autrement. (La religion aussi se dit "révélée", affirme la Vérité). Cela est obsessionnel chez Kafka, Beckett, comme chez Proust ou Virginia Woolf. Mais n'est-ce pas aussi sous le pinceau des impressionnistes qu'on la trouve, cette obsession de révéler ce que les autres ne voyaient pas ? N'est-ce pas ce que Rothko veut nous montrer ?

Mouvements artistiques divers et variés, souvent en totale opposition les uns avec les autres, mais qui se rejoignent dans la fresque d'un homme moderne débarrassé du religieux mais pas débarrassé de sa propre énigme, qui cherche sa vérité. Contradiction : Cette vérité qui se trouve toujours au-delà des apparences, c'est dans les apparences, dans le monde phénoménal, que l'homme moderne s'emploie à la chercher, car il sait qu'il n'a nul ailleurs où la trouver. "Ce que je cherche est toujours au-delà de la peinture" dit Rothko. Et cet autre grand abstrait, Bram van Velde, lui fait écho : "La peinture ne m'intéresse pas, ce que je cherche est en dehors de la peinture".

Au-delà ou en dehors de la peinture, mais du coup les apories de la quête spirituelle deviennent aussi les apories de la quête artistique. Je pense notamment au fait que si l'art consiste à rendre sensible l'absolu, cet absolu, fût-il artistique, transcendera toujours le sensible, demeurera toujours inconnaissable, inatteignable. C'est le thème du "Chef d'Œuvre inconnu" de Balzac. Par une incroyable préscience du Malevitch à venir, Balzac nous montre un peintre illuminé, Frenhofer, dont l'œuvre ultime, qui résume toute la peinture et tout son art, s'avère être une toile blanche.

Inatteignable, certes, mais cela ne signifie pas que la quête soit toujours vaine ou gratuite, car le beau artistique, toujours, ajoute à la beauté du monde.

Le Beau, dans la perspective que je viens de décrire, et que Marcel Gauchet considère comme essentielle à la compréhension de l'esthétique moderne, est un des derniers lieux où la transcendance demeure accessible. C'est la transcendance du réel lui-même, et comme tel il me semble qu'il opère toujours, au moment où il nous frappe, une réconciliation entre l'immanence et la transcendance. C'est le lieu de la jonction. C'est sa force et sa violence.

Ce point de jonction entre immanence et transcendance a sa violence qui est celle de la beauté vécue par le corps, par la vie. C'est elle que recherchait Pollock, mais en fait à peu près tous les mouvements esthétiques de l'après-guerre, de cette génération marquée par Hiroshima. Comme pour ceux qui avaient vécu Verdun, il n'était plus possible de peindre "comme avant".

Je pense au mouvement Gutai au Japon. Leur peinture est abstraite, pourtant Gutai signifie non abstrait, corporel, "le corps comme

instrument”. Kazuo Shiraga peignait avec ses pieds, en se suspendant à une corde à nœuds, Pollock peignait avec ses mains, Yves Klein avec le corps de ses modèles. Tous s’inscrivent dans un mouvement de réintégration du corps, des émotions corporelles, dans l’acte créatif. Mathieu en France, les peintres Cobra en Belgique, Hermann Nitsch en Autriche, plus récemment Fabienne Verdier qui danse sur la toile avec d’énormes pinceaux suspendus. Mais Verdier est beaucoup trop dans l’esthétique. Shiraga, lui, peint avec ses tripes, et ça donne tout autre chose. Il y a ce choc qui est unique en lui, une force qui vous retourne, qui convertit, une *métanoïa*.

L’esthétique c’est l’ennemi. Quand un peintre tombe dans l’esthétique il est perdu.

L’attention esthétique

J’ai la chance d’avoir quelques amis japonais, et je suis toujours frappé par la qualité et la subtilité de leurs analyses esthétiques. Là où un français ou un américain se contente de “liker” une photo, un japonais se livre toujours à une analyse de son *attention esthétique*. Son attention va toujours de l’image à l’émotion, puis à la cause de l’émotion. En général il commence par “dévaluer” cette émotion. Telle chose est simplement “jolie”. Puis il s’efforce de comprendre pourquoi il la trouve jolie. Et enfin il rapporte son jugement de goût à un concept culturel plus général, qui lui permet de valider son émotion première ; oui cette chose est bien jolie, elle est même belle.

Il semble que ce raisonnement, qui va de la surface à la profondeur, puis revient à la surface, soit profondément inscrit dans la psychologie des japonais, car c'est exactement au même type d'analyses que se livre la poétesse Sei Shônagon dans son journal *Notes de Chevet* écrit autour de l'an mil.

Obéissant à un trait de la mentalité médiévale, mais aussi des langues orientales, Sei Shônagon entreprend constamment de classer le monde par types d'expériences et par types d'objets. C'est le "devisement du monde" de Marco Polo, mais sous forme typologique. Et pour chaque objet elle s'efforce de comprendre pourquoi il convient de le qualifier de joli, de beau, ou de laid. Parfois, à sa grande surprise, le résultat de son analyse contredit son impression première qui était basée sur des préjugés. Elle l'admet et en tire une conclusion morale.

Ses observations nous déconcertent parfois, tant elles sont teintées d'une poésie de l'étrange, qui confine au surréalisme :

Choses peu rassurantes :

... On arrive à la tombée de la nuit, dans une maison où l'on n'a pas l'habitude d'aller. Comme on ne se soucie pas de se mettre en évidence, on ne fait pas de lumière ; on va pourtant s'asseoir au côté des gens qui sont là, sans les connaître.

... Manger des fraises dans l'obscurité.

... Une fête où l'on ne connaît personne.

Chère Sei Shônagon, ne vous semble-t-il pas parfois que c'est le monde toute entier qui est une fête où l'on ne connaît personne ?

De l'émotion esthétique, et d'une façon plus avancée de *l'attention esthétique*, il y a beaucoup à dire, et Jean-Marie Schaeffer, qui est à la fois historien du sentiment esthétique et philosophe de l'art est sans doute celui qui a discoursé sur ce sujet de la façon la plus profonde et la plus perspicace.

L'objet de son ouvrage, *Les Célibataires de l'art*, est de définir ce qui différencie la conduite esthétique des autres activités cognitives. Ce faisant il parvient à montrer que le champ de l'esthétique et le champ de l'art, s'ils se recoupent souvent, sont en fait deux choses fort différentes.

La conduite esthétique, nous dit Schaeffer, *se caractérise par une modalité spécifique de l'"appareil cognitif" humain*. Il prend pour exemple l'appareil gustatif, dont le fonctionnement peut parfaitement servir à mener une conduite esthétique. *Identifier des saveurs n'est pas en soi une activité esthétique. Elle ne le devient que si la satisfaction est la visée inhérente de l'expérience esthétique.*

Il est vrai que si nombre d'esthètes ont une vision ascétique de l'existence, nombreux aussi sont ceux qui placent le goût des bons vins, de la bonne chère au panthéon de leur expérience esthétique personnelle. Ils ont simplement élargi le champ de leur investigation esthétique.

L'expérience esthétique prend donc place parmi l'ensemble de nos conduites fondées sur une relation cognitive au monde. Cependant un trait spécifique la distingue des autres modes cognitifs, qui peuvent eux aussi être sources de plaisir, qui est que le plaisir résulte du processus appréciatif lui-même. C'est même cela qui "scelle le statut intrinsèquement subjectif du goût".

Schaeffer prend l'exemple des saveurs, mais il aurait pu choisir le sport, ou les activités ludiques nécessitant une grande dextérité, comme le billard. Leur objet n'est pas en soi une activité esthétique, on peut les pratiquer pour se maintenir en forme, pour battre des records, ou pour passer le temps. Mais on peut aussi éprouver un plaisir à leur pratique en soi, sans autre but que le plaisir procuré, qui devient alors d'ordre cognitif, on explore *par le corps* un autre rapport à soi et au monde, on recherche une satisfaction souvent proche de l'extase. Cette satisfaction dont je peux témoigner qu'elle est bien d'ordre esthétique, vient du sentiment d'un parfait accomplissement, que confirme la trajectoire idéale de la balle de golf, de la boule de billard, ou du javelot. Mieux, si l'on ne vise que l'objectif pratique de réussir un bon coup, le plaisir que l'on peut en tirer est certes grand, mais il n'est pas esthétique.

C'est la satisfaction inhérente à la démarche esthétique qui la caractérise, plus que son objet qui n'a nul besoin d'être un "objet d'art" ou un "objet esthétique". Cette satisfaction, nous dit Jean-Marie Schaeffer, provient d'une relation de jouissance cognitive avec le monde. C'est en tant que telle qu'elle enrichit la vie, indépendamment de l'objet de son attention, qui peut être un tableau de Vermeer, un coucher de soleil ou une tranche de Saint-Nectaire.

Conséquence logique, "l'œuvre d'art n'est pas réductible à un objet esthétique", et réciproquement "l'attention esthétique institue certes l'objet en objet esthétique, mais cela ne suffit pas à faire de cet objet une œuvre d'art". Je peux éprouver des joies esthétiques à savourer un Châteauneuf-du-Pape, cela ne fait pas du vin un objet d'art. Les gouaches peintes par des chimpanzés ou des éléphants dressés peuvent faire l'objet d'une attention esthétique, mais il leur manque tous les attributs de ce qui fait une œuvre d'art (notamment l'intentionnalité, car même si certains animaux supérieurs manifestent ce qui nous semble ressembler à

des appréciations esthétiques, il ne nous est absolument impossible d'entrer dans la psyché d'un éléphant pour évaluer la nature de ses affects et les comparer aux nôtres. Idem pour le chant des oiseaux etc....)

L'expression "*Les Célibataires de l'art*" est tirée d'une des plus belles pages de la Recherche du temps perdu, que Jean-Marie Schaeffer cite in extenso à la fin de son livre.

Tout au cours de la Recherche le narrateur craint de perdre sa vie en mondanités, de ne jamais trouver ce qui pourrait rédimmer sa vie, lui donner un sens. Il craint de finir comme Swann, un esthète érudit qui a fini par se consacrer à ses amours pour une demi-mondaine plutôt que de se consacrer à la grande œuvre qu'il voulait écrire. Il a baissé les bras. Il a renoncé à rechercher sa vérité derrière le rideau de fumée des apparences, des sensations, ce voile de Maya qui nous entoure tous de ses brumes. Il fut esthète, collectionneur, mais n'est jamais devenu écrivain.

"Dans les moments mêmes où nous sommes les spectateurs les plus désintéressés de la nature, de la société, de l'amour, de l'art lui-même, comme toute impression est double, à demi engagée dans l'objet, prolongée en nous-même par une autre moitié que seuls nous pourrions connaître, nous nous empressons de négliger celle-là, c'est à dire la seule à laquelle nous devrions nous attacher, et nous ne tenons compte que de l'autre moitié qui, ne pouvant pas être approfondie parce qu'elle est extérieure, ne sera cause pour nous d'aucune fatigue : le petit sillon que la vue d'une aubépine ou d'une église, a creusé en nous, nous trouvons trop difficile de tâcher de l'apercevoir. Mais nous rejouons la symphonie, nous retournons voir l'église jusqu'à ce que – dans cette fuite loin de notre propre vie que nous n'avons pas le courage de regarder, et qui s'appelle l'érudition - nous les connaissions aussi bien, de la même manière, que le plus savant amateur de musique ou d'archéologie.

Aussi combien s'en tiennent là qui n'extraient rien de leur impression, vieillissent inutiles et insatisfaits, comme des célibataires de l'art." (Le Temps retrouvé).

Où est donc ce moi, s'il n'est ni dans le corps ni dans l'âme, s'interrogeait Pascal. On pourrait se demander où est-il cet Art, s'il n'est ni dans l'objet ni dans l'idée ? Nous n'avons jamais été aussi encombrés d'art, mais jamais nous n'avons vu aussi peu de choses faites avec art, c'est à dire de choses qui contentent l'âme.

Essayer d'exprimer la réalité spirituelle qui est pour nous la vérité de la sensation visuelle, *from view to vision* comme l'a dit Turner. La simple représentation sensorielle est de peu d'intérêt. Ce qui compte c'est ce que la sensation signifie.

Exprimer par tous les moyens dont il dispose cette signification est pour l'artiste son entreprise, qui est aussi celle du poète, qui s'intéresse moins à ce que les mots veulent dire qu'à ce qu'ils signifient pour lui, dans l'espace poétique où se déploie sa langue. Que, dans un moment d'épiphanie ou de partage spirituel un peu de cette langue soit compris par d'autres est un espoir raisonnable.

Il y a un triangle sémiologique entre l'art, le langage et la transcendance. C'est sur cette scène que la pièce est donnée, dans cette arène que la mise à mort a lieu. Le sens nous est toujours intérieur, dans cette cellule de l'incommunicable. Le mot, l'image, le son y prennent sens. Le terme

français est d'ailleurs le même pour désigner les cinq sens et le Sens. Toutes nos perceptions prennent sens en ce qu'elles sont occasions pour notre vie intérieure de se propager à l'infini, jusqu'à être consubstantielle au réel. Tout mène à l'infini. Art et langage se déploient dans cette vie intérieure qui n'est jamais que la vie extérieure intériorisée, et donc entièrement réinventée, comme on le voit chez l'enfant qui, à chaque âge, réinvente sa pensée du monde.

Dans l'art, dans la langue, la vie intérieure se reconnaît.

Truman Capote avait tous les défauts du monde mais il savait de quoi il parlait quand il parlait d'art. "*... Tennessee peut écrire une pièce exécration - vraiment exécration - où il y aura pourtant cette qualité de mystère, une recherche, quelque chose d'insaisissable, quelque chose que l'auteur poursuivait. Qu'il ait ou non réussi à l'atteindre importe peu. Il y a un artiste à la recherche de quelque chose, même s'il ne l'atteint pas.*" (Conversation avec Andy Warhol)

Il y avait du Truman Capote chez Guillaume Dustan. Il pouvait être odieux et charmant à la fois, attentionné et parfaitement égotiste, mais surtout il avait un style, un style de vie et d'écriture, car les deux, chez lui, ne faisaient qu'un. C'était un moraliste aussi, à la façon de Cocteau ou même de Bossuet, un Bossuet grunge. Cette rigueur qu'ont ceux qui contemplent la mort lui faisait comme une ligne directrice, une armature secrète sous le chaos apparent de sa vie. *L'esprit peut s'égarer ; il craint l'erreur. Le talent en tire parti. Car ce n'est pas la vérité, c'est une certaine perfection qui est son objet.* (Dernier roman).

Il cite cette phrase très drôle de Matisse : "*Je vous ai dit que ma convalescence avait été longue. Chez mes parents, j'avais un voisin,*

directeur dans une petite fabrique de tissus. Il occupait ses moments de liberté à peindre des chromos représentant des paysages suisses. Il me disait : Vous voyez, c'est agréable, et finalement on a quelque chose au mur."

Effectivement Matisse témoigne dans ses écrits qu'il a commencé par copier des chromos avec une boîte d'aquarelles, comme Utrillo copiait des cartes postales. L'esprit souffle où bon lui semble.

Matisse dit aussi que c'est lui qui a montré pour la première fois une statuette nègre à Picasso. (Conversation avec Tériade).

Le monde noir, Malraux le connaissait finalement fort peu. Il connaissait l'art nègre, car presque tout l'art africain se trouve dans les collections occidentales, et la littérature des élites, qui vivaient en France. A New-York Frédéric Prokosch rapporte, dans *Voix dans la nuit*, que Malraux ne lui demande qu'une chose, passer une nuit à Harlem, parce qu'il voulait découvrir la musique vivante des noirs.

Les artistes de Saint-Soleil, observe Malraux, ne peignent aucun des sujets de l'art naïf touristique en vente à Port-au-Prince, pas plus qu'ils ne s'inspirent des thèmes traditionnels du culte vaudou, que pourtant ils pratiquent. Non, dans l'isolement de leurs montagnes ils ne peignent ni pour charmer ni pour vendre. C'est Saint-Soleil qui se peint sur les toiles vierges, et ce qu'il peint ce sont d'abord des visages. La peinture des peintres ne les intéresse pas, et exposer ne leur viendrait pas à l'esprit. Les peintures sont nées d'une communauté et forment une communauté. Elles sont nées du surnaturel et rejoignent le surnaturel, c'est à dire le sacré. Ce sont les *loas*, les esprits, qui suscitent la peinture, et en retour la

peinture est offerte aux *loas*. Mais elle ne participe d'aucun culte, elle est mise devant l'autel des *loas* parce que c'est là qu'est sa place.

Ce qui frappe Malraux c'est que cette peinture n'émerge d'aucune tradition artistique antérieure, ne puise dans aucune esthétique apprise, imitée ou héritée. Un beau jour les paysans de la contrée ont été pris d'une urgence de peindre, c'est tout. C'est une peinture du surnaturel mais non une peinture religieuse comme celle de Rouault. C'est l'esprit qui suscite le tableau, lequel s'apparente alors à une apparition. *Aucun des artistes ne connaît le loa qu'il peint. Aucune toile n'est le portrait d'un loa. Saint-Soleil, observe Malraux, précède donc la naissance de l'art religieux.*

Si l'art africain nous est familier c'est qu'il a rejoint l'art occidental depuis longtemps, par l'appropriation d'abord, puis par la métamorphose, qui est, comme le répète Malraux dans tous ses livres, "la vie même de l'œuvre dans le temps", sa survie et sa résurrection. "Ce que nous appelons encore l'art, c'est le jeu de la métamorphose et de la mort". (L'Intemporel).

Mais devant un art qui n'est pas de l'art, qui n'a pas encore rejoint le monde de l'art, et qui, s'il le rejoint, perdra sa vérité qui est de célébrer un mystère, nos concepts esthétiques sont bien évidemment inappropriés.

Aucun des critères ontologiques de Danto, par exemple, n'est applicable à Saint-Soleil. La "signification" est inconnue, l'"intentionnalité" absente, il y a incarnation, certes, mais au sens du Mystère de l'incarnation, et non au sens de l'incarnation d'une signification, et surtout il n'y a aucun renvoi à une idéalité propre au "monde de l'art" puisque l'idéalité des Haïtiens est le monde de la magie.

Ce que Malraux a bien compris, c'est que l'Occident pense en termes de volonté d'expression, volonté de création alors que Saint-Soleil veut autre

chose. “Comme dans la sculpture asiatique, une telle création a-t-elle pour fin d’exprimer ou d’atteindre ?”

C’est donc par antiphrase que cet art qui n’est pas de l’art, nous parle de ce qu’est l’art. Par là, j’en suis convaincu, il nous parle de ce qui est essentiel à l’art et qui échappe tant à la philosophie de l’art, qui analyse les objets, qu’à la philosophie de l’esthétique qui analyse le regard.

La Tête d’obsidienne

C’est dans ce livre, écrit dans les semaines qui ont suivi la mort de Picasso, que Malraux tente de pénétrer plus avant dans cette énigme qu’on appelle art. Voici les commentaires que m’inspirent la lecture de Malraux, mais d’abord quelques observations liminaires :

1°) Malraux ignore superbement les écoles d’art américaines et anglaises. Il ne les cite jamais, ne s’y réfère jamais. Il voyait dans l’art moderne issu du cubisme “la dernière grande école occidentale – au temps où la Terre n’en connaissait pas d’autre”. Cette réserve est de pure forme, on l’aura bien compris. Picasso était pour Malraux le dernier grand peintre, celui qui avait réinventé et incarné *La Peinture* au vingtième siècle. Après sa mort il ne restait plus personne.

Malraux, qui fait converser dans le Musée Imaginaire le Takanobu du Maître Shigemori avec Velázquez, les masques polynésiens avec les idoles cycladiques, ignore Rothko, Bacon, et semble dénier à Pollock toute chance d’entrer à son tour dans le cycle cosmique de la métamorphose. C’est une faiblesse du Malraux esthète, que d’être toujours resté le

ministre Malraux, ministre de la Culture, gaulliste, chargé de maintenir le rang de la France face à une Amérique devenue culturellement dominante. (Coïncidence ? La Tête d'obsidienne paraît en 1974, année où le paquebot France, désarmé, est amarré au Havre, quai de l'Oubli).

Cependant cette faiblesse est compensée par de grandes et indéniables qualités. Le Malraux âgé, bientôt mourant, qui décide d'employer ses dernières forces à visiter les lointains artistes autodidactes de Haïti, ce Malraux encore capable d'émerveillement devant un peuple artiste et qui va aussitôt remodeler son dernier ouvrage, l'Intemporel, pour pouvoir les y célébrer, ce Malraux-là me touche énormément.

2°) Plus je relis La Tête d'obsidienne, plus elle me semble relever, pour l'essentiel, de la fiction pure et simple. L'autofiction dont on parle tant aujourd'hui, Malraux y était passé maître, ne l'oublions pas, dès les années trente.

Le titre est en lui-même un indice. Il n'a jamais été question d'exposer une célèbre tête aztèque lors de l'exposition du "Musée Imaginaire" organisée par la galerie Maeght en 1964. Cette tête n'a jamais existé, il s'agit d'une fiction littéraire inventée par Malraux pour conférer une aura de mystère à son récit. Quant aux "crânes de cristal", prétendument aztèques, eux aussi, qui ont servi à illustrer les premières éditions de l'ouvrage, on sait aujourd'hui qu'il s'agit de faux fabriqués en Allemagne au dix-neuvième siècle.

La Tête d'obsidienne mêle habilement souvenirs de conversations avec Picasso, entretiens avec une Jacqueline Picasso désespérée par la mort du peintre (elle finira par se suicider), et faits avérés tels que son discours inaugural de l'exposition Maeght.

Les conversations avec Jacqueline Picasso à Notre Dame de Vie et au château de Vauvenargues sont émouvantes et sonnent vrai. Si elles ne l'avaient pas été Jacqueline Picasso les aurait dénoncées lors de la parution du livre. En revanche que penser des longs entretiens que Malraux prétend avoir eu en tête-à-tête avec Picasso ? On sait que Picasso n'appréciait guère Malraux qu'il considérait comme un faiseur. Leurs chemins avaient divergé peu après la guerre d'Espagne, Picasso adhérant au parti communiste tandis que Malraux, bien que sympathisant, rejoignait le Général de Gaulle d'abord, puis le gaullisme triomphant d'après-guerre. Les deux hommes ne s'étaient jamais vraiment réconciliés.

Malraux vénérât Picasso, c'est indéniable, mais la réciproque n'était certainement pas vraie. Malraux était utile à Picasso - c'est autre chose - pour lui permettre de maintenir son rang face à une jeune peinture anglo-saxonne qui renouvelait le genre de fond en comble.

Les "dialogues" que Malraux relate en détail, comme s'il les avait pris en script, sonnent plutôt comme des monologues, des dialogues intérieurs qui mettent en scène une communauté de vues qui n'a jamais existé. C'est ce que Malraux aurait rêvé pouvoir demander à Picasso, et ce qu'il aurait rêvé se voir répondre. Le Picasso de *La Tête d'obsidienne* me semble être un Picasso fantasmé, idéalisé, le rêve d'une complicité impossible.

3°) Même si *La Tête* est un pâté d'alouette et de cheval, son intérêt demeure grand. À la fois réflexion sur l'art et cénotaphe à la mémoire du phénix disparu, un pendant littéraire au monument érigé dans la cour du château de Vauvenargues où Picasso repose. Malraux profite du phénomène Picasso pour développer et enrichir les concepts qu'il a élaborés toute sa vie pour comprendre ce qu'est l'art. Ce sont ces concepts qui méritent que l'on s'attarde un peu sur ce beau livre.

“L’artiste connaît l’inconnu qu’il découvre”. Ce paradoxe rejoint la phrase célèbre de Paul Klee, *“L’art ne décrit pas le visible, il rend visible”*. On peut dire aussi que l’art révèle aux autres un inconnu qu’ils connaissaient. *“Les sculpteurs romans n’avaient pas traduit l’Évangile en un langage connu : ils avaient découvert le langage qui exprimerait la part du christianisme que l’art seul pouvait exprimer. L’art avait dû découvrir ce langage, avant de pouvoir le parler.”* C’est une belle idée que seul l’art peut exprimer le sacré. Il nécessite pour cela d’inventer son propre langage, pictural, musical, comme Saint-Soleil avait dû inventer ses propres formes pour apparaître sur la toile. En ce sens on peut dire qu’aucun grand art ne parle le langage de son époque, il invente un langage nouveau pour son époque. S’il n’y avait pas l’art, nous parlerions toujours le langage de l’époque qui nous a précédés.

“Presque toutes les œuvres des hautes époques sont nées dans des civilisations où l’idée d’art n’existait pas. Les dieux et les saints sont devenus des statues ; la métamorphose est l’âme du Musée Imaginaire. La foule des œuvres de toutes les civilisations n’“enrichit” pas le Louvre, elle le met en question.”

Certes le totem indien ou le masque dogon perdent leur âme en entrant au musée imaginaire de l’occident, mais cette âme ils l’avaient déjà perdue peut-on observer. Dans la Rome antique il était coutumier de mettre à bas les statues des dieux qui s’étaient montrés inefficaces, ils étaient punis en quelque sorte. Chez les peuples primitifs les objets rituels, loin d’être conservés comme objets d’art étaient jetés le rite accompli. Chez les Indiens Sulka de Mélanésie, enseigne Philippe Descola, le masque doit non seulement être conçu dans le respect des normes rituelles, il doit aussi être “beau”, mais qu’entendent-ils par-là ? Essentiellement qu’il doit être revêtu de couleurs fraîches, brillantes, aptes à provoquer un ravissement. C’est ce ravissement, ce choc visuel qui est l’indice de

l'efficacité du masque, de sa capacité à communiquer avec les esprits qui garantiront une saison fertile. Quand le masque se défraîchit, perd ses couleurs, il est simplement abandonné. Chose étonnante, et qui aurait ravi André Breton, les Sulka considèrent que cette beauté propre aux couleurs vives cause une émotion qui est de l'ordre de la violence. Aussi ouvre-t-elle droit à dédommagement !

Ils perdent leur âme, sans doute, ces objets que nous trouvons si beaux, mais ils en gagnent une autre par l'opération de la métamorphose qui les fait entrer dans quarante mille ans d'histoire. La réciproque est vraie aussi, toute découverte nouvelle modifie notre regard sur toutes les autres. C'est donc bien le Louvre tout entier qui est mis en question.

La violence de l'art, l'illustre critique Roger Fry, membre du groupe de Bloomsbury, en apprit l'amère leçon quand, lors d'un séjour en France, il s'engagea dans une aventure sentimentale avec une jeune française. Soit que la relation fût tourmentée, soit que la jeune personne fût particulièrement impressionnable, toujours est-il que lorsque Fry lui montra un masque africain qu'il venait d'acquérir, et lui demanda de le porter, elle fut violemment choquée... et se suicida ! (Cf. Danto Ce qu'est l'Art)

Malraux rapporte l'anecdote de Degas qui, rencontrant Bonnat sur l'impériale d'un omnibus, est stupéfait de découvrir que le champion de l'art pompier est un fin connaisseur de l'art moderne.

Les artistes ont rarement le goût de la peinture qu'ils font. Bonnat collectionnait Goya et Delacroix, Andy Warhol vivait dans un hôtel particulier meublé en Biedermeier. Picasso vénérât Matisse, son antithèse absolue, et possédait des œuvres classiques, dont un Le Nain.

Matisse, lui, admirait Picasso, non en raison de sa personnalité flamboyante qui ne l'impressionnait guère, mais véritablement pour son art. Il aimait ses tableaux et se plaisait à les contempler chez lui. Quant au critique Roger Fry, qui, avec son ami Clive Bell fut l'inlassable promoteur de la peinture moderne française outre-Manche, sa propre peinture, car il était aussi peintre, ne reflétait pas ses goûts. Il aimait Cézanne, Braque, Dufy et Picasso, mais peignait on ne peut plus conventionnellement, dans la tradition italienne.

“La création est rarement une chose esthétique” fait dire Malraux à Picasso. On rejoint là une des thèses de Jean-Marie Schaeffer et de Danto. Picasso détestait les mots art et esthétique. Il ne les employait jamais dit Malraux, préférant dire “la peinture”, “ça vient” “il en vient encore” etc... “Ça” venait en lui, comme l’esprit possède le chaman, d’une profondeur organique et non intellectualisée, phénomène qui fascinait l’intellectuel méthodique qu’était Malraux.

Bukowski a dit que l’intellectuel est celui qui dit une chose simple de manière compliquée. L’artiste, lui, dit une chose compliquée de manière simple. Il disait aussi que la poésie *“arrive, quand rien d’autre ne peut plus arriver”*.

On pourrait classer les peintres, et peut-être tous les artistes, en deux catégories. Les chamans et les scribes. Il y a ceux qui sont chamans, pour qui l’art semble venir d’ailleurs que de l’intellect, qui assistent à leur propre création en quelque sorte (Hermann Nitsch par exemple) et ceux qui sont scribes de leur intellect, d’une vision prédéterminée de l’œuvre

(Claudio Bravo). Je n'ai pas de préférence pour les uns ou les autres, et puis on m'objectera, comme toujours quand on fait des catégories, que certains artistes tiennent des deux. Bonnard était certainement scribe et chaman. Matisse était scribe d'une vision chamanique du beau, et finalement Picasso aussi, à bien y réfléchir, c'est peut-être ce qui les réunissait.

Picasso a dit dans plusieurs entretiens qu'il n'avait jamais peint un seul tableau comme il le voulait. Chez un peintre comme lui (à l'inverse du scribe) le processus esthétique qui se met en œuvre corrompt toujours l'idée originelle. À la fin le peintre ne connaît pas sa création, il doit la reconnaître, comme on reconnaît un enfant naturel. Tout le combat est alors avec la peinture elle-même, à l'instar d'une tauromachie sanglante, pour lui faire cracher malgré tout le morceau, un morceau qui n'est plus du tout la vision originelle, restée informulée, mais une autre, élaborée avec l'esthétique mais en retournant ses armes contre elle, pour retrouver, au hasard du processus, une autre vision acceptable. C'est quelque chose qui surgit. Je crois que ce processus est familier à bien des peintres, à certains écrivains aussi (Duras ?) ; chez les musiciens je ne sais pas.

Giacometti dit la même chose que Picasso dans ses entretiens avec James Lord. Toujours déprimé il se désespérait de jamais parvenir à faire une sculpture. *“Quand je vois une exposition de mes choses, comme chez Maeght, à la Fondation, par exemple, je suis le premier à trouver que c'est mieux que tout le monde. Mais alors je me rends compte que ça n'a aucun rapport avec ce que je voudrais pouvoir faire, donc je conclus que ça ne vaut rien.”*

Beauté toujours espérée, beauté toujours inattendue. (Je ne sais plus si c'est Giacometti ou Picasso qui ironise : C'est comme lors d'un accouchement, on sait bien que ce qui va venir c'est un bébé, mais quant à savoir quelle tête il aura...). Cet accouchement a à voir avec la métamorphose lui aussi, puisqu'il semble choisir l'œuvre, le moment de l'œuvre pour venir. Les déesses de l'Hellade ne choisissent pas le moment où elles deviendront un jour statues, mais les dieux du tableau, eux, choisissent leur moment pour devenir peinture. Parfois ils ne viennent jamais, on ne connaîtra jamais leur figure, le tableau reste sans vie, inachevé ou tout simplement raté.

Cette notion de *vie* que prend l'œuvre, et qui n'est jamais la vie que l'artiste voulait initialement, mais une autre qui surgit de son travail, qui semble venir d'ailleurs, cette vie renvoie à une autre belle idée que Malraux exprime ainsi :

“Toute vie créée par les dieux est promise au néant ; celles qui ont triomphé de lui : formes, idées et dieux, ont été créées par les hommes.”

Oui, toutes les formes créées par les hommes ont cette capacité mystérieuse de triompher de la mort, d'exaucer leur vœu d'immortalité, de remplir la promesse vaine des religions. Elles triomphent d'abord de la mort de leur créateur, puis de leur mort à elles, en se métamorphosant au contact d'autres cultures, en migrant de civilisation en civilisation. Idées, concepts philosophiques, enseignements et sagesses, visages de pierre ou de bois, dieux et déesses ne meurent jamais tout à fait.

Chacun de nous, certes, possède son petit musée imaginaire personnel. Mais la métamorphose, elle, opère à l'échelle des siècles et des cultures. Elle se pérennise dans les mythes, la culture populaire, la chanson, la cuisine, le vocabulaire, partout où un trait culturel se transforme au contact d'une autre culture. Une forme qui n'évoluerait jamais, une

culture qui ne serait jamais découverte par une autre culture, se mourrait, comme son peuple. Comme en génétique, l'acculturation est une condition de la survie, c'est le moyen par lequel la métamorphose opère.

“Le musée imaginaire affirme ce que le dialogue des reproductions suggérait : notre civilisation connaît un monde de l'art qu'aucune autre n'avait connu.”

C'est une idée force de Malraux sur laquelle il revient constamment depuis *Les Voix du silence*. La notion d'art et d'artiste telle que nous l'entendons aujourd'hui n'a existé qu'en Occident, et n'a émergé que récemment, lorsque la Renaissance a fait entrer dans son propre imaginaire les divinités de l'Antiquité, non pas comme divinités, mais comme sculptures.

Ce mouvement n'a plus cessé de s'étendre, au contact des civilisations étrangères, la Chine, l'Inde, le Japon, et des civilisations disparues mais redécouvertes (Incas, Aztèques, Égyptiens, les fétiches africains etc...) Nous ne voyons jamais les œuvres sacrées avec l'œil de la foi mais avec l'œil de l'esthète. Pour le croyant d'aujourd'hui, le Christ de Vézelay, certes, est toujours vu et vénéré comme une représentation du véritable Sauveur, mais le croyant d'aujourd'hui peut *aussi* – ce que ne pouvait faire le pèlerin du Moyen-Âge – le voir comme une admirable sculpture qui dialogue, du haut de son tympan, avec les plus belles représentations de l'art Khmer.

Dans toutes les civilisations les représentations du sacré “sont hétérogènes aux formes de l'apparence”. Il a fallu cinq siècles pour que le Bouddha prenne forme humaine. Il n'était représenté auparavant que sous forme symbolique, un lion sur une colonne par exemple. Les premières sculptures du christ sont celles d'un éphèbe androgyne, inspirées par Dionysos, lui-même lointain avatar d'Osiris le ressuscité. Les artistes du sacré, nous dit Malraux, n'ignorent pas la nature, mais la

subordonnent ou la méprisent. *“Ils semblent au service d’un surmonde ; d’un monde plus vrai, plus durable, plus important surtout, que celui de l’apparence - un monde que leurs scènes représentent, mais que leur style manifeste.”*

C’est donc le style qui manifeste le sacré, plus que le sujet, et ce style repose toujours sur une transformation radicale de l’apparence physique, un éloignement du réalisme (D’où la platitude de l’art religieux saint-sulpicien par exemple).

C’est particulièrement évident dans les arts extrêmement stylisés, quasi abstraits, les idoles cycladiques, les fétiches africains, les masques maoris, la sculpture romane etc... Mais quid des arts religieux qui se sont rapprochés du réalisme par la virtuosité extrême de l’exécution ? Tout l’art de la Contre-Réforme, le Bernin par exemple. Je me demande ce que Malraux en aurait pensé. Il semble que le style soit devenu un surmonde en soi, reléguant le sacré au sujet, ce qui peut être vu comme un appauvrissement de l’art sacré, de ce point de vue, même si l’art profane y a gagné.

Le Gréco semble peindre avec le même style l’Ascension de la Vierge et la Reddition de Bréda. Cependant ses sujets religieux sont indubitablement plus “déformés” que ses portraits, ses scènes historiques ou ses paysages. Il ne peint pas des “portraits” de saints, mais la vision que sa foi ardente se fait de ces saints. Son style semble bien, dans le cas des œuvres religieuses, subir une outrance qui exprime la ferveur religieuse. Prenons la vue panoramique de Tolède de 1597. La ville, ses remparts, ses palais, son célèbre pont, tout cela est minutieusement rendu. A l’inverse, le ciel qui domine la cité, aux nuages noirs échevelés, zébrés de lueurs phosphorescentes, est typique de la manière visionnaire du Gréco, comme si ce ciel était porteur d’une menace de châtement, comme s’il était la vision d’un prophète et non un banal ciel d’orage.

Le style, dans ce cas précis, est bien à la fois la manière naturelle qu'à l'artiste de peindre, et un mode d'expression de l'invisible, du surmonde, aussi réel à ses yeux que la ville véritable.

“Qu'est devenu l'art, pour la première civilisation qui revendique tous les arts de la terre ?”

Un des grands thèmes malruiciens est qu'en Occident, pour la première fois, apparaît une conception nouvelle de l'art qui embrasse toutes les civilisations de la terre. Aujourd'hui on parlerait sans doute d'impérialisme, d'appropriation illégitime en ce que cette conception implique de voir toutes les cultures hétérogènes à la nôtre par le prisme de notre conception élargie de ce qu'est l'art. Le fétiche africain que l'on jetait au rebut quand il perdait ses pouvoirs, le masque Sulka qui était livré aux termites quand ses couleurs palissaient, n'étaient pas créés pour être des objets d'art, ils étaient des objets rituels faits avec art. Leur beauté se devait d'être agissante, efficace, elle participait du pouvoir chamanique de l'objet. Bien que très réelle, et voulue, en aucun cas cette beauté n'entrait dans la sphère de l'esthétique.

On peut objecter que c'est précisément la grandeur de la vision moderne de l'art que de s'être intéressée à toutes les cultures du monde, et sans doute d'en avoir sauvé un bon nombre de l'oubli. A contrario on dira que cet élargissement était le fruit de la conquête et de la colonisation, Michel Leiris en fut le témoin. Que sur le plan conceptuel le biais occidental du regard sur l'art aboutit à méconnaître ce qu'est l'objet dans le regard et dans l'esprit de l'artiste exotique qui l'a fabriqué. Mais le peut-on jamais ?

Autre point de vue dont il faut tenir compte c'est que la mondialisation des connaissances a fait que les arts étrangers ont, à leur tour, absorbé et réinterprété l'art occidental, qu'il s'agisse de la musique pop, de la mode, de la peinture, la sculpture, tout. Ce n'est pas toujours pour le meilleur, ça

reste très superficiel car, en profondeur, les cultures demeurent profondément hétérogènes même si tout le monde porte des jeans, cependant c'est une réalité.

Enfin, pour achever de compliquer les choses, nous trouvons sous la plume de Malraux cette anecdote amusante : “ À l'inauguration du magnifique musée africain de Dakar, un sculpteur sénégalais m'a dit avec inquiétude : “ Notre art est épatant, mais nous sommes aussi loin de lui que vos sculpteurs le sont des statues romanes...”

En fait ces questions que j'effleure (faut-il restituer les bronzes du Bénin, les marbres du Parthénon etc....) ne sont pas véritablement pertinentes quand il s'agit de critiquer l'idée de Malraux, car ce qu'il pense c'est que les arts, sacrés ou profanes, atteignent une forme d'immortalité quand ils entrent dans *l'imaginaire* d'une autre culture. Ils échappent ainsi à la disparition, parfois l'éradication, de leur culture originelle, et prennent un sens nouveau, ils subissent une métamorphose.

Pour en finir avec Malraux, je voudrais essayer de comprendre un point qui est assez obscur, peut-être parce qu'il est central, et que c'est toujours autour de lui qu'on tourne quand on réfléchit à ce qui est spécifique à l'art occidental depuis l'apparition des grands modernes, mettons depuis Turner.

Si Poussin déclare, après son premier voyage à Rome en 1624, que “Caravaggio était né pour détruire la peinture”, c'est bien qu'il existait dans l'esprit de Poussin, et de l'école Italienne dont il se réclamait, quelque chose qui était La Peinture. Sans doute un ensemble de concepts esthétiques tenant à l'équilibre des formes et des couleurs, au choix de

sujets nobles, au rejet des passions, un codex de références à l'Antique, que sais-je encore. C'est tout cela qu'un Poussin scandalisé jugeait menacé par le style novateur du jeune Merisi, mort dans la force de l'âge quatorze ans plus tôt. Un horizon indépassable mais approchable tout de même, par quelques génies exceptionnels, approchable car définissable.

À quel moment émergea l'idée qu'il existait La Peinture et non seulement des peintres ? La Littérature, et non seulement des écrivains ? La Musique au-delà de l'art de la fugue ? Le Bernin admirait-il les esclaves inachevés de Michel-Ange, ou les jugeait-il sans valeur parce qu'inachevés ? Voyait-il en eux, malgré leur inachèvement, émerger l'idéal de La Sculpture ?

Francis Bacon : Les techniques changent, et on peut parler de la peinture en faisant une sorte d'histoire des techniques de la peinture, mais ce qui fait la peinture et qui est toujours la même chose, le sujet de la peinture, ce qu'est la peinture, ça on ne peut pas l'expliquer, cela me semble impossible. (Entretiens avec Michel Archimbaud)

Y-a-t-il des arts pour lesquels la question ne s'est jamais posée ? La danse, par exemple. Pour ceux qui ont assisté aux ballets de Diaghilev, nul doute que Nijinski incarnait La Danse. Ensuite vint Babilée, puis Noureev. Mais avant eux ?

Quelle que soit la réponse spécifique que l'on pourrait trouver pour chaque art, il y a eu nécessairement un moment où une conceptualisation idéalisée de ce que pouvait atteindre l'art a remplacé la représentation du Surmonde (du Sacré dans l'art sacré, bien évidemment, mais aussi de l'Idéal dans l'art profane). L'art était enfin devenu son propre surmonde.

Ceci pourrait expliquer qu'un original aussi excentrique que Turner ait fini président de l'Académie. Sa peinture semble, certes, en rupture totale avec celle de Gainsborough et de Reynolds, mais il offre la vision d'un surmonde que la société edwardienne plaçait dans les bornes de la décence et de l'acceptable.

Quand Mark Rothko écrit que la lutte n'est pas avec la peinture, mais au-delà de la peinture, où est la place du surmonde, qui peut encore la définir ? Picasso n'emploie jamais le mot "art", il parle de "la peinture". Idem Giacometti. Idem Bram van Velde. Gilles Deleuze dit qu'on écrit parce que quelque chose de *la vie* passe en vous. Tous ces artistes, Rothko mais aussi sont exact opposé Pollock, sont me semble-t-il en quête de ce "quelque chose de la vie" qui est à l'art son propre surmonde, et qui, pour la première fois, échappe complètement à toute définition. La Peinture pour Picasso n'est pas la Peinture pour Poussin, même si, pour Malraux, le grand cycle cosmique des métamorphoses permet aux deux de discuter ensemble. Ce n'est pas que la Peinture soit le but de la recherche en soi – elle s'enfermerait vite dans la futilité ou le solipsisme – non, ce qu'il faut trouver c'est ce qui, de la vie, peut encore s'exprimer en peinture.

C'est pourquoi la peinture abstraite est si redoutable, si dangereuse, et pourquoi tant d'artistes se découragent, sombrent dans la répétition. Peut-être est-ce la raison pour laquelle De Staël s'est suicidé, en plein succès. Parce que si l'art ne parvient plus à rien dire de la vie, alors il n'en reste vraiment plus rien du tout. L'art a finalement été vaincu par la mort.

L'anecdote du voisin de Matisse qui copiait des chromos et plus tragique qu'elle n'en a l'air. Si vous peignez des bouquets de fleurs, même si c'est moche vous avez toujours quelque chose à mettre au mur. Si vous donnez dans l'abstrait, si c'est moche, ou même simplement un peu faible, vous n'avez rien du tout.

Francis Bacon : *Il y a un certain réalisme dans mes toiles, qui peut peut-être donner cette impression (de violence), mais la vie est tellement violente, tellement plus violente que tout ce que je peux faire !*

Je préférerais toujours, pour ma part, un artiste mineur qui me parle de la vie, à un grand artiste qui ne m'en dit rien.

Le Vrai, cher à Deleuze, aurait, en quelque sorte, remplacé le Beau quand tous les critères du beau se sont effondrés. Plus exactement, puisque le Beau demeure toujours, quoi qu'on fasse, l'horizon de l'esthétique comme de la contre-esthétique, le Beau est devenu ce qui peut encore exprimer une expérience profonde de la vie. Alors l'authenticité de cette expérience trouvera son chemin dans le cœur des hommes, comme tout ce qui parle de vérité. L'artiste sent que sa vision artistique se doit d'exprimer cette authenticité. Il me semble que le cinéma de la Nouvelle Vague, par exemple, correspondait bien à cette conception d'un art cinématographique moderne.

Sur ce plan l'art moderne, comme l'art contemporain quand il n'est pas qu'une frime commerciale, repose sur une série de paradigmes philosophiques beaucoup plus solides, profonds, que l'art de Poussin qui se voulait philosophique parce qu'il représentait Socrate sous des colonnes antiques.

La Vie, ça peut être la vie spirituelle, la foi, pourquoi pas, puisque tout est manifestation de la vie de l'esprit. Mais si l'art ne dépeint que sa petite âme à soi, ça devient très vite ennuyeux. Le beau ne surgit, ne s'impose, que dans un art qui exprime la spiritualité toute entière, celle d'un peuple au travers de celle d'un artiste. C'est ainsi que Rouault ou Chagall peuvent, dans leurs meilleures œuvres, s'élever à la hauteur considérable de l'art médiéval. Quand ils n'y parviennent pas Rouault végète dans la bondieuserie et Chagall fait du folklore bon marché.

C'est quand il aborde la littérature que Deleuze s'exprime le mieux. Il y trouve, là aussi, expression de vie. Bien sûr l'écrivain, comme tout artiste, se nourrit de ce qu'il a vécu. Qu'a-t-il d'autre à se mettre sous la dent ? Tout ce que nous savons du monde, de l'Histoire et des hommes, passe par l'expérience personnelle, une opération de pensée, une émotion.

Cependant comme le dit fort bien Deleuze, l'activité d'écrire n'a rien à voir avec sa petite affaire à soi. *“Ce n'est pas du tout qu'on n'y mette pas toute son âme, mais la littérature a fondamentalement à voir avec la vie. Et la vie c'est quelque chose de plus que le personnel.”* (Entretiens L)

Ceci rejoint le proverbe chinois qu'aimait Picasso : *il ne faut pas imiter la vie, il faut travailler comme elle.*

Proust écrit des volumes entiers sur ses expériences enfantines, ses émotions adolescentes, ses déboires amoureux, son entrée dans le monde etc... Mais ce n'est pas pour narrer la vie du falot bourgeois qu'était Marcel Proust. Ce qu'il raconte, par le regard de son personnage, ce sont toutes les enfances, toutes les adolescences, toutes les entrées dans la vie. C'est aussi ce qui fait la grandeur du livre de Bukowski, *Souvenirs d'un pas grand-chose*, à mon sens un des plus beaux livres jamais écrits sur l'enfance malheureuse.

Tous les livres de Bukowski, ses journaux, ses nouvelles, ses poèmes, sont puisés dans la vie, reflètent la vie, ses horreurs et ses épiphanies. Tout est tiré de son expérience directe, vécue, souvent cruellement, mais ses anecdotes sordides, drolatiques nous parlent de qui ? De nous-même, de tout le monde, absolument pas de lui personnellement. Jamais. *Souvenirs* se sont ses souvenirs, bien sûr, souvent abominables, mais on ne le lit pas

pour savoir dans quel pavillon de banlieue son père le martyrisait, ou avec quel voisin sa mère couchait. On lit l'enfance. Celle que chante Brel.

Buk est l'exact contraire de l'"autofiction" genre littéraire avorté, que son nom même condamnait à l'échec. S'imaginer que le but de la vie c'est d'être écrivain, et que pour l'être il suffit de publier son pipi-caca quotidien... passons... Deleuze semble avoir pressenti ce que je dis là quand il dit qu'être écrivain " *c'est devenir quelque chose, tout ce qu'on veut sauf un écrivain.*"

Le meilleur exemple est Flaubert, l'écrivain total. Le souffle qui passe au travers de son écriture le fait être tout autre chose que le grincheux misanthrope de Croisset. Cela se voit très bien dans sa correspondance avec George Sand, qui est passionnante parce qu'à tout moment il s'échappe des contingences, des soucis de santé, d'argent, pour en tirer des leçons sur la vie, parler de tout ce qui fait la vie, et tout particulièrement la vie de l'intelligence.

Deleuze insiste très justement sur la richesse du pronom indéfini UN, injustement mésestimé. Ce qui est important pour le langage, pour l'art, ce n'est pas l'enfant qu'on a été, mais d'avoir été UN enfant, donc d'avoir été ENFANT, au sens universel du terme, et donc, par l'art, de retrouver toutes les enfances, présentes en nous, du seul fait d'avoir été UN enfant.

C'est le surmonde de l'écriture, enfin c'est sans doute cela. Y accéder est la tâche à laquelle s'attelle un égotiste profond, obsessionnel, comme Osamu Dazaï, qui ne nous épargne rien de ses misères, de ses cuites, de ses déboires amoureux, de ses tentatives de suicides, d'une vie qui semble, en toutes choses vouée à l'avortement. Pourtant s'il nous émeut, nous intéresse, c'est que son écriture, elle, n'est pas à l'image de sa vie, elle le sauve et donc elle nous sauve, nous aussi, un peu. On peut dire la même chose de ce cher Léautaud, si grincheux, si misogyne, si amer, si

seul, mais qu'une chose sauve des misères, son style, qu'il possède au suprême, et qui élève sa vie au-dessus des petites misères qu'il méprise. Il note : *J'ai toujours aimé, je n'aime que les excessifs, les sauvages, les âmes un peu "en marge"*. Il aurait adoré Dazaï.

Le style, chez Malraux, est intimement lié à la notion de métamorphose. Le style d'une culture est une manière de signifier le monde. C'est aussi vrai, me semble-t-il, de l'artiste, dont l'œuvre, si elle est grande, signifie la vie. La vie vécue avant d'être écrite. Seule la vie écrite entre dans le surmonde, celui où Dazaï converse avec Genet. Il y a un monde Bach, comme il y a un monde Bergman ou un monde Kurosawa. Un monde qui n'est possible, qui vient au monde, que si l'artiste emprunte à la vie ses formes et son souffle, son souffle pour qu'il donne vie aux formes empruntées.

Tout grand art célèbre le triomphe de la forme sur l'invisible. Il s'agit toujours de donner forme à la transcendance, de rendre sensible l'absolu, visible l'invisible, perceptible le sacré, audible le spirituel.

Malraux – c'est une de ses grandes idées - soutient que si de nombreuses civilisations ont employé la peinture, et combien brillamment, songeons aux miniatures persanes, aux lavis chinois, à la villa des Mystères à Pompéi, seul l'Occident moderne a inventé La Peinture.

La Peinture, c'est ce fait culturel avant que d'être pictural qui, avant de représenter quelque chose se représente lui-même, ambitionne de s'inscrire dans un surmonde qu'il veut exemplifier, au sens que l'on peut dire que Rembrandt est un génie de La Peinture en plus d'être un peintre hollandais génial.

La Peinture, sans même que les peintres en aient conscience, se réfère à son propre musée imaginaire, ce que Malraux appelle son surmonde, qui est le surmonde de l'art. Celui de Poussin n'est pas le même que celui de Picasso, il est plus étroit en un sens, car ce que Picasso appelle peinture est une référence confuse à un surmonde qui englobe désormais toutes les cultures et toutes les époques depuis le paléolithique.

L'art, en tant que surmonde, est ce qui a pris le relais du religieux dans notre civilisation, une civilisation qui a rejeté le sacré. Parce que notre rapporte au réel est toujours transcendant, il ouvre, par nature, sur le sacré comme sur l'art, il les invite. Marcel Gauchet, dans *Le Religieux après la religion (Le Désenchantement du Monde)*, a écrit sur ce sujet des pages brèves mais remarquables.

Pour l'artiste qui n'est plus au service d'un dieu qui pourrait être à la fois expliquer et légitimer ses forces créatrices, ce mystère, l'art qui surgit en lui, a pris la place, le rôle, d'une force démiurgique qui fait naître la vie.

Mais Malraux va plus loin, et il est rejoint sur ce point par Deleuze, curieusement puisque Deleuze semble toujours exclure la transcendance de son champ d'investigations, lui préférant sans cesse l'immanence. L'art, pour Malraux est aussi un "anti-destin". Le destin, pour Malraux, c'est cette force supérieure qui ordonne la vie humaine. (Qui a dit "le destin c'est le caractère" ? Auguste ?) Le destin est le contraire de la liberté. L'art serait alors le lieu où l'homme peut se rebeller contre les forces, les Dieux aurait dit Auguste, qui ordonnent sa vie, le lieu où l'homme peut inventer une nouvelle corrélation fondamentale entre sa vie et le monde. Deleuze n'est pas si éloigné de Malraux quand il dit que l'art, en tant qu'expression de la vie, est résistance aux forces hostiles à la vie. Il le rejoint aussi, en fin de compte, quand il dit qu'il n'y a pas d'art de la mort. Pour Malraux, certes, tout grand art célèbre la mort, mais c'est pour en triompher. Je

relis cette phrase, qui me charme tant : “ *Toute vie créée par les dieux est promise au néant ; celles qui ont triomphé de lui : formes, idées et dieux, ont été créées par les hommes.*”

Il y a donc quelque chose dans l’art occidental, qui, à un moment donné, a remplacé le Beau, le Sacré et le Divin. Il ne s’agissait plus de faire accéder, par la représentation des formes, les divinités à l’invisible, mais de faire entrer les formes de la création dans un nouveau surmonde. C’est par la représentation d’un corps que les anciens dieux échappaient à leur humanité pour entrer dans le surmonde, celui de Babylone, de l’Egypte, de la Grèce archaïque. Pour la pensée sauvage les esprits sont bien réels, leur surmonde est le monde, nul besoin de les travestir en héros. Le Christ, lui, passant par les mêmes métamorphoses que le Bouddha avant lui, prend au deuxième siècle les formes d’un Apollon androgyne, avant de devenir le patriarche barbu byzantin, puis le martyr décharné d’Issenheim.

La représentation des dieux sous forme humaine n’a jamais eu pour but de rabaisser la divinité au rang de l’humain, mais au contraire de la reconnaître comme faisant partie de l’invisible, de l’élever vers un surmonde. On ne représentait pas à Babylone son voisin, son professeur ou le maire du village. Et si un général Assyrien était représenté en buste, c’était sur sa tombe, pour signifier qu’il avait accédé au rang d’immortel. La cohorte des Orants sur les tribunes de Persépolis nous montre une cour qui, par le bas-relief, rejoint le monde des dieux.

La représentation, pour le Grec, le Perse, comme pour le chrétien au Moyen-Age, et sans doute même pour le croyant d’aujourd’hui, c’est le signe visible de la présence de l’invisible. Pour le musulman il s’agit de la géométrie des lignes. Nous avons toujours besoin de signes.

A quel moment l'invisible s'est-il détaché du visible pour s'appeler art ? A quel moment a-t-on admis qu'il y avait un surmonde de la foi et un surmonde de l'art, et que le second ne se limitait pas la célébration du premier ?

A la Renaissance dit-on, mais est-ce si simple ? Quand Fra Angelico, au monastère San Marco, représente l'Annonciation, il respecte scrupuleusement les canons médiévaux de son époque, que l'on retrouve peu ou prou, chez Léonard. Mais quand, à quelques mètres de là, il représente Le Christ Bafoué, on est dans un autre monde symbolique que même Léonard n'osera pas franchir. Chez Michel-Ange ? Comparées au raffinement des fresques de Fra Angelico, celles de Michel-Ange semblent bien grossières... mais elles font partie du monde de l'art, indiscutablement. Chez le Bernin ? Il parle de La Peinture, certes, et ses sculptures font partie d'un surmonde qui n'est plus celui de Michel-Ange. Mais le Bernin, comme d'ailleurs Michel-Ange, était un homme animé d'une foi intense. Art et foi n'ont jamais été incompatibles. Y-a-t-il eu un commencement précis à ce schisme, ce qui, après tout, n'est pas certain ? A-t-il coïncidé avec le Grand Schisme et le concile de Trente ? Probablement. Mais le terme "esthétique" n'apparaît en philosophie qu'avec Baumgarten en 1750, deux siècles plus tard (en terre protestante, ce n'est pas un hasard). Il a fallu que l'artiste pût mettre son art au service à la fois du sacré et du profane. Ceci impliquait, certes, que son art ne se confondait ni avec l'un ni avec l'autre, mais surtout que l'Art pouvait être un surmonde en soi.

L'art des deux artistes énigmatiques qui se cachaient sous le pseudonyme commun de Monsù Desiderio ("Monsieur Didier") me semble emblématique de ce surmonde né avec la Contre-Réforme. Ils sont nés vers 1590 à Metz, donc juste après la clôture du Concile, mais ont vécu à Naples, probablement toute leur vie. Leur art est tout mystère, visions

nocturnes de villes incendiées, Babylones étranges, cités imaginaires peuplées de personnages microscopiques. On est dans l'étrange et l'onirique. Ils semblent avoir été les Salvador Dali de leur temps, des Léonor Fini venus d'une autre époque, venus d'un nouveau surmonde, justement, impensable à l'époque de Michel-Ange. Celui du baroque.

Les historiens disputent de la date de naissance des temps modernes en art, peu importe. Ce qui compte c'est qu'à un moment donné est apparu quelque chose dans la pensée des hommes qui s'est appelé art, qui n'était ni le sacré ni le profane, mais qui pouvait exprimer les deux. Quelque chose qui nous parle de l'intériorité de l'artiste, et qui, plusieurs siècles plus tard, est ce lieu précis où Beckett, Duras, Genet se retirent pour écrire. Un lieu qu'on célèbre ou rejette, respecte ou tourne en dérision (Zutistes, Dada, QQistes ...), mais qui est toujours présent, subliminalement chez un Banksy, explicitement dans la posture un peu ridicule de l'artiste, celle de Houellebecq et de son alter ego Jed Martin.

Le plaisir

Le plaisir semble trouver difficilement sa place dans les thèses arides des philosophes de la beauté. Il y a ce livre dont le titre me revient de Moritz Thomsen, *Le plaisir le plus triste*, expression qu'il a trouvée chez Germaine de Staël, je crois : *De tous les plaisirs, voyager est le plus triste*.

Il est vrai que le plaisir peut avoir ses tristesses, et le plaisir esthétique son ennui. Les sens peuvent être le chemin qui mène au dégoût de soi. Mais ce n'est pas ce à quoi la vie nous pousse. Au contraire toute perception mène à l'exaltation joyeuse de la vie, à sa célébration hiérophanique. Et de tous les plaisirs, le plaisir esthétique, parce qu'il opère une

réconciliation entre la sensibilité et l'entendement, parce qu'il est intelligent, me semble le plus apte à réenchanter le monde.

Et le bonheur ? Le bonheur c'est de réaliser ses désirs profonds. Pas les petits désirs superficiels dont la satisfaction appauvrit, non, les profonds, dont la satisfaction grandit, élève, et fait de nous l'égal des dieux.

Pour en finir...

La poésie est ce qui arrive quand rien d'autre ne peut arriver. Bukowski.

Il y a deux dangers dans le goût de l'esthétisme, deux périls qui guettent les célibataires de l'art : La contemplation vaine et l'érudition stérile.

Chiang Mai septembre/octobre 2020

