

Le chemin du créateur

L'art vient de plus loin que l'idée qui l'anime et les bonnes intentions ne font pas les œuvres authentiques. Ce que de telles œuvres peuvent apporter à la foi, dans notre monde où prime le discours, a trait à l'ouverture au mystère, dans un étonnement sans cesse renouvelé. Ruptures, passages, gloire : ces mots servent ici pour pointer vers un indicible. Même si leurs expériences propres ne sauraient être confondues, on verra plus d'une fois dans ce parcours l'artiste se rapprocher du mystique. L'un et l'autre sont tendus vers un renouvellement du regard et une transfiguration des apparences.

*« Ce qui m'a toujours sauvé,
c'est que je n'ai jamais su ce que je cherchais »*

Georges Braque¹

1. Cité par Jean BAZAINE, *Exercice de la peinture*, Seuil, 1973, p. 51.

JE me suis souvent demandé pourquoi l'œuvre de certains artistes dits athées ou agnostiques éveillait plus en moi le sentiment du sacré, l'émotion devant le mystère ou l'aspiration à la contemplation que nombre d'œuvres dites « religieuses », commandées à des artistes croyants par de pieuses institutions. Pourquoi tel oiseau de Braque, telle gerbe de Matisse ou telle mosaïque de Tal Coat me réjouissent-ils plus que tant de motifs chargés de bonnes intentions ? Pourquoi les chapelles de Ronchamp et de Vence me portent-elles plus à la louange que nombre de lieux de culte laborieusement conçus dans un esprit fort pastoral ?

La force de telles de ces œuvres, la faiblesse de telles autres, ne sont-elles pas l'indice de ce que l'art authentique vient de plus loin que l'idée ? En amont des idéologies et des conceptions du monde, la création naît d'une interrogation fondamentale, d'un doute sur le réel, à partir duquel seul peut jaillir une vision renouvelée où le sensible, non encore subordonné au concept, se déploie en toute liberté et dans sa vérité. La lumière y est d'abord lumière, un mur y est d'abord un mur ; l'ombre, la verticalité, la couleur, y sont appréhendées comme pour la première fois, et non d'emblée comme des symboles ou des illustrations.

Entre croyants, nombre de propos, d'œuvres ou de gestes vont trop vite ou trop directement à l'idée, supposant l'accord sur la doctrine et semblant faire l'économie des lents cheminements comme des patientes maturations de la sensibilité. Le terrain est déjà balisé de définitions, de dogmes et de valeurs. La marche à l'étoile paraîtrait incongrue. La parole s'adresse plus à l'intellect qu'au désir. L'expression de la foi relève presque exclusivement de l'ordre du discours. A l'école de la modernité, comprise comme exigence de rationalité, la recherche est surtout orientée vers le débat, l'analyse, la critique. La rencontre avec la culture contemporaine est d'abord dialogue avec les sciences humaines et la philosophie. La confrontation a surtout lieu sur le plan du savoir et de l'action. L'engagement dans la création artistique et la présence effective au monde de l'art demeurent exceptionnels, presque marginaux². La liturgie elle-même est très cé-

2. Cf. André BOULER, « L'Abbé Morel et les peintres », *Etudes*, 3746, juin 1991, p. 801.

rébrale, discursive, volontaire. Le corps et les sens y occupent un minimum de place. L'art y tient lieu de décoration, d'accessoire ou, au mieux, d'auxiliaire. Les chants eux-mêmes y sont au service de paroles édifiantes...

Dans un tel contexte, ne sera que plus pressante la redécouverte de ce que l'expérience esthétique, dans son irréductibilité et dans son authenticité, peut apporter à la foi. En deçà du règne de la représentation ou des significations toutes prêtes, elle est invitation à revenir aux sources de notre présence au monde, au sentir, à la corporéité, à ce point secret en nous d'où peuvent jaillir nos capacités d'étonnement, de contemplation et d'ouverture au mystère.

Ruptures

Que l'on se place du point de vue du spectateur, ou plus nettement encore, du côté du créateur, l'expérience artistique est initialement rupture. Elle exige tout d'abord de rompre avec une attitude très répandue, voire dominante, dans notre culture, l'utilitarisme. A contre-courant du règne du « pourquoi faire ? », l'œuvre d'art ne sert à rien. Parente en cela du jeu, elle naît de l'affirmation gratuite de la vie. Dépense à fonds perdus, elle est fille de la passion plus que de la raison. Brisant le cercle de la satisfaction des besoins, elle manifeste que l'homme n'est pas défini seulement par le « souci d'être », mais sait aussi répondre à l'appel du désir... Contestation en acte de la primauté de l'efficacité et du rendement, elle ouvre une voie vers la contemplation, c'est-à-dire vers l'accueil et l'attente de ce qui n'a pas de prix et ne résulte pas de notre maîtrise du réel. Au-delà de la technique, du savoir-faire et des projets, l'œuvre est don et la beauté « grâce ». Renonçant à son geste ordinaire de prise et d'emprise, l'œil écoute, dans une attitude qui n'est pas très éloignée de la célébration.

La création artistique est aussi rupture avec le réalisme sommaire de celui qui croit déjà savoir ce qu'est le réel. Comme la réduction phénoménologique, la création artistique commence par un doute, une *epochè*, mise entre parenthèses de tout savoir antérieur. Détachement de cette grille de signifiants à travers laquelle nous percevons les choses et qui fait écran à leur apparaître sensible, à leur mode d'être irré-

ductible. « *J'ai voulu peindre la virginité du monde* », disait Cézanne³. Le créateur séjourne auprès de l'origine de sa présence au réel. « *Le mot expérience est pour moi vide de sens*, dit Jean Le Moal. *Quand je commence une toile, je recommence tout* »⁴. Ce retour au commencement conduit à redécouvrir deux aspects du réel que l'accoutumance au demi-savoir ordinaire nous a fait oublier : sa donation sensible et son poids d'inconnu.

Contrairement à ce que laisserait croire une opinion superficielle, notre culture accorde peu de place au sensible. Elle nous en éloignerait plutôt. Nos perceptions du réel sont d'emblée orientées vers le concept, l'idée, le projet. Les valeurs dominantes sont liées à l'intellectualité. L'érotisme et quelques loisirs sont les ultimes refuges de la sensation. Michel Henry a bien analysé la dérive *objectiviste* de notre civilisation où la représentation prend le pas sur la présence⁵. Dans un tel contexte, l'art peut être l'occasion de redécouvrir le prix de l'*aisthêsis*, ou sensation. En son irréductibilité, celle-ci est plus qu'une excitation superficielle et périphérique. Elle n'est pas seulement un fait physiologique, mais un événement et même un acte. Derrière la sensation, en effet, se tient le sentir par lequel le sujet s'ouvre à la chose et, à travers elle, au « monde de la vie » (la *Lebenswelt* de Husserl). La sensation est rencontre. Notre tradition occidentale, intellectualiste, l'a trop souvent reléguée au second plan. Vie sensible et vie spirituelle y sont presque toujours opposées, la seconde étant confondue avec la vie intellectuelle (*spirituel*, *suprasensible*, *immatériel*, *rationnel* et *intellectuel* sont communément traités comme des synonymes). L'art peut être l'occasion de redécouvrir les mystérieuses affinités du sensible et du spirituel. La sensibilité touche au cœur de la subjectivité et nous ne sommes pas loin de penser, avec Michel Henry, que celle-ci en son plus intime soit affection. Entre Dieu lui-même et la matière, la relation est trop souvent pensée comme exclusivement antinomique, alors que, selon l'intuition de Marie-Dominique Chenu, « l'expansion amoureuse du Dieu créateur se porte

3. Cité par Henri MALDINEY, « L'esthétique des rythmes », in : **Regard, parole, espace**, L'Age d'Homme, 1973, p. 150.

4. **Jean Le Moal, 20 ans de peinture**, catalogue de l'exposition ELAC, Lyon 1990.

5. Cf. **La Barbarie**, Grasset, 1987, p. 16.

jusqu'aux extrémités de l'être, là où il est au plus bas de sa densité, dans ce que nous appelons la matière »⁶.

Purifiant son regard des faux savoirs, l'artiste parvient aussi et d'abord au seuil du non-savoir. Innombrables seraient les témoignages d'artistes qui ont commencé par la perte des repères habituels, le risque de l'errance et la recherche, comme à tâtons, d'une voie vers l'œuvre. *Nescivi*, je n'ai plus rien su... Le rapprochement avec la nuit des mystiques n'a rien, ici, de saugrenu. Jean Bazaine lui-même place en liminaire de son magnifique ouvrage *Exercice de la peinture* le propos de Jean de la Croix : « *Surtout il faut passer au non-savoir : car en ce chemin, laisser son chemin, c'est entrer en chemin* »⁷. Tout le texte témoigne de cette dépossession consentie et de ce que Jean de la Croix appellerait les « purifications passives », à travers lesquelles naît l'œuvre. « *Mais que faire, que devenir lorsque s'offre à nous la vaste et profonde nudité d'un monde dont la hiérarchie, la structure et la pesanteur ne sont pas, une fois pour toutes, déterminées, mais à chaque seconde bouleversées, remises en question. (...) Pourquoi fallait-il que ces lieux, ces visages qu'il croyait connaître, qu'il avait, enfin, de sûrs moyens de posséder, semblent chaque jour plus insolites, hors de portée. Et que les couches successives des apparences se détachent de lui peu à peu, comme autant de peaux mortes* »⁸.

Passages

S'il ne se confond pas avec l'itinéraire de la foi, le chemin de l'artiste a maintes analogies avec celui-ci. Acceptation du non-savoir, passage par le vide, dénuement, désappropriation de soi, consentement à un « *je ne sais quoi que l'on vient d'aventure à trouver* »⁹. Une série de confidences de Bram Van Velde en témoignent excellemment :

« *Le grand risque, c'est la fabrication. Ne jamais forcer les choses. On ne peut qu'attendre.*

Peindre, c'est s'approcher du rien, du vide.

6. M.D. CHENU, *Théologie de la matière*, Cerf, 1967, coll. Foi Vivante, 59, p. 12.

7. *Op. cit.*, p. 7, (*Montée du Carmel*, II, 4, Desclée de Brouwer, 1967, p. 131).

8. Jean BAZAINE, *Op. cit.*, pp. 22-23.

9. Jean de la Croix, *Glose « A lo divino »*, id., IX, p. 930.

La plupart poursuivent une possession. Ils ne savent pas que la possession est impossible.

Quelque chose cherche à naître. Mais je ne sais pas ce que c'est. Je ne pars jamais d'un savoir. Il n'y a pas de savoir possible. Le vrai n'est pas un savoir.

Le plus difficile, c'est de ne rien faire.

C'est l'inconnu qui doit surgir, lui seul »¹⁰.

Pour Bram Van Velde, cet inconnu n'est pas nommable. Le croyant aurait parfois hâte de le nommer, mais il apprendra de l'artiste la patience et l'humilité des lentes révélations. En regard de l'authenticité et de l'honnêteté de tels itinéraires, le discours confessionnel paraît parfois préconçu, s'imaginant, par le secours des mots, être en possession du terme ultime. Un univers trop plein, saturé de sens, auquel pourra faire défaut l'expérience du vide, de la nuit ou du vertige. Créateur est celui qui ose affronter le Rien, le « *vide actif* » cher à la pensée taoïste, dont ne témoignent pas seulement l'art chinois, mais les œuvres, par exemple, de nos plus grands paysagistes où le réel se tient comme suspendu dans l'Ouvert.

« *Toute la volonté du peintre doit être de silence. Il doit faire taire en lui toutes les voix, les préjugés, oublier, faire silence, être un écho parfait* »¹¹. L'analogie entre une telle ascèse et l'avancée mystique vers la purification de la foi est frappante. Cela, bien sûr, doit être dit sans confusion entre les deux domaines. La foi est l'entrée dans une aventure spirituelle spécifique, en référence à une Écriture et une Histoire déterminées. L'inspiration artistique peut servir des orientations existentielles fort variables, un univers parfois trouble ou complaisant. De par la séduction de la beauté, l'art peut donner lieu à l'idolâtrie. Mais plus un artiste est grand, plus il va jusqu'au bout de sa quête et plus, se détachant de ses penchants particuliers, il tend vers l'universel, se faisant le serviteur d'une vérité qui le dépasse, où il rejoint les plus grands maîtres spirituels. Il expérimente la pauvreté, l'humilité, la puissance de l'esprit se déployant dans la faiblesse¹². Il ne faudrait

10. Charles JULIET, *Rencontres avec Bram Van Velde*, Fata Morgana, 1978, pp. 27, 32, 44, 50, 59, 85.

11. Cézanne, cité par Emile BERNARD, *Entretiens avec Cézanne*, publiés par P.M. Dorian, Macula, 1978, p. 38.

12. « *Je ne peux vivre que ma faiblesse. Cette faiblesse est ma seule force* », Bram Van Velde, *Op. cit.*, p. 29.

certes pas trop vite qualifier de divine l'inspiration à laquelle est docile l'artiste. Mais l'analogie entre l'accueil de la grâce et l'écoute de la Muse ou du génie est parfois étonnante. « *Elles m'ont été données* », disait Georges Braque de ses dernières toiles¹³.

Certaines œuvres laissent même deviner une véritable « passion », perceptible comme telle ou dans son dépassement. « *Pour peindre une rose comme cela, il faut avoir beaucoup souffert* », disait Cézanne devant une œuvre du Tintoret¹⁴. Tendue vers la vérité et la justesse de l'expression du réel dont il veut se faire l'intermédiaire – et que Cézanne nommait sa « Terre Promise » –, le peintre doit élaguer, renoncer, rejeter, se laisser lui-même émonder pour donner le jour à un être neuf, venu de plus loin que lui. Si, selon l'expression d'André Gence, « *la peinture, c'est l'émergence de la nouveauté* »¹⁵, une telle émergence est nécessairement douloureuse. Il faut mourir à l'ancien pour que naisse le nouveau.

Gloire

Une des analogies les plus nettes entre l'inspiration artistique et l'inspiration que nous qualifierons de théologique est son aspiration à l'incarnation. Ceci apparaît déjà dans l'importance du *rythme* en tout art. Respiration, alternance de souffle, le rythme est à l'articulation de la vie corporelle, psychique et spirituelle. Entre inspiration et respiration, grande est l'affinité. Comment se fait-il, demande Michel de Certeau, que « la parole n'apparaisse spirituelle que lorsqu'on y entend les battements variables, les fièvres vocales ou les syncopes verbales par lesquelles elle devient corps ? »¹⁶. Dans les arts plastiques, l'affinité se traduit autrement. La couleur devient vie ; la lumière n'est pas seulement moyen d'éclairage, mais elle-même fin et valeur ; les formes

13. Cité par Jean Bazaine, *Op. cit.*, p. 100.

14. Cité par Henri PERRUCHOT, *Vie de Paul Cézanne*, Livre de Poche, 1956, p. 422. A rapprocher du propos de Van Gogh sur Rembrandt : « *Pour peindre comme ça, il faut être mort plusieurs fois* ».

15. Prêtre, peintre, né à Marseille en 1918. Entretien paru dans *La Croix*, le 10 octobre 1978.

16. Entretien paru dans *Le Monde*, le 19 janvier 1986.

s'animent et sont dynamiques, comme si en elles se livrait l'ébauche d'une corporéité universelle. « *J'ai voulu marier les courbures de femmes et les épaules des collines* », écrivait Cézanne¹⁷. Le corps devient paysage et le paysage devient corps. Tout se passe comme si l'art tendait vers la reconnaissance et la célébration de la gloire des corps.

Aux prises avec l'humble matière délaissée par les intellectuels, travailleur manuel, l'artiste transforme et transfigure la matière. Sous ses mains et sur sa toile, comme dans *Le bœuf écorché* de Rembrandt, la peinture devient chair et la chair devient lumière, matière et lumière retrouvant leur commune origine. Par la médiation de l'artiste, la matière charnelle devient lieu d'affleurement de la vie de l'esprit, d'une « *épiphanie* ». De Rembrandt à Rouault, du Titien à Matisse, du Greco à Giacometti, les grands peintres, sculpteurs ou dessinateurs parviennent à exprimer le mystère du corps à même sa phénoménalité. La fragilité d'un visage de jeune fille selon Vermeer, le jaillissement vertical des silhouettes de Giacometti, l'abîme d'un regard de Rouault, sont autant d'aspects de la présence corporelle par lesquels se manifeste et devient visible cet invisible parfois appelé âme. Dans une culture où les représentations objectivistes du corps tendent à être dominantes, l'art est une bonne école pour redécouvrir la dimension spirituelle du corps ou charnelle de l'esprit. La lumière qui ruisselle sur le corps de la *Bethsabée au bain* de Rembrandt donne à celui-ci une présence et un rayonnement tels, qu'il ne saurait être perçu comme objet seulement, mais devient tout entier visage.

Aux confins du visible et de l'invisible, l'art peut être compris comme quête de la révélation d'un visage à travers le réel. « *Peindre, dit encore Bram Van Velde, c'est chercher le visage de ce qui n'a pas de visage* »¹⁸. A travers les choses de la terre, dans l'ouverture du ciel, dans l'achèvement de l'Être, entrevoir la lumière d'un regard qui nous précède et ne saurait être objectivé. Car comme, depuis Chrétien de Troyes et Baudelaire, nombre de poètes l'ont pressenti et affirmé, « *la beauté nous regarde* ». Nous sommes devant elle comme sous un regard. La quête de l'artiste va alors dans le sens de l'inspiration chré-

17. Cité par Henri MALDINEY, « *Forme et art informel* », *Op. cit.*, p. 102.

18. *Op. cit.*, p. 22.

tienne lorsqu'elle perçoit dans le visage humain, sinon explicitement l'image de Dieu, du moins la clé du réel... et de toute beauté.

Il y a certes plusieurs manières d'appréhender la beauté d'un visage, comme il y a plusieurs degrés de beauté. Beauté formelle purement plastique, grâce sensible de l'expression, rayonnement de la présence ou encore révélation d'une grandeur mystérieuse à travers même la misère, le dénuement, voire la déchéance. Plus le regard est spirituel, plus il franchit ces degrés, jusqu'au dernier. Il devient alors capable de reconnaître la gloire secrète qui rayonne du visage « *sans aimable apparence* » (Isaïe 53,2), tel Georges Rouault discernant à travers le visage difforme et douloureux de clowns les traits de la Sainte Face.

L'art peut être compris comme une pédagogie du regard, comme l'étonnement jamais épuisé et toujours à renouveler devant le mystère du visage. Mystère à l'ébauche dans toute réalité et culminant, pour le croyant, dans la révélation de celui du Premier Né de toute créature. Le chemin de l'art est en quelque sorte celui de l'expérimentation humaine de la vérité du propos de Paul, selon lequel « *la création en attente aspire à la révélation des fils de Dieu* » (Romains 8,19). S'indique ici une voie de réflexion sur la dimension eschatologique de l'art, qui est finalement promesse. « Promesse de bonheur », disait Stendhal, et l'on pourrait ajouter : promesse d'unité, de gloire, de réconciliation.

Mais la promesse n'est qu'une promesse. Symbolique, elle évoque, elle figure, mais elle ne réalise pas. Elle fait naître et croître le désir, plus qu'elle ne donne réellement. C'est en cela que résident à la fois la grandeur et les limites de l'art. L'œuvre reste une chose. L'idolâtrie consisterait précisément à la traiter comme une personne. « *Elles ont une bouche et ne parlent pas, elles ont des yeux et ne voient pas, elles ont des oreilles et n'entendent pas, elles ont un nez et ne sentent pas* », dit des idoles le psaume 115. Rien ne peut remplacer le face à face réel avec autrui et le passage par l'éthique. Irrécusable est le lien entre la foi et cette dernière.

Bien que l'art ne puisse pas tenir lieu de religion et que la religion ne puisse se limiter à une esthétique, la quête de l'artiste et la foi du croyant peuvent mutuellement s'enrichir en découvrant ou redécouvrant leurs chemins communs. La foi est quête et la quête est guidée par une foi. L'une et l'autre sont tendues vers un renouvellement du

regard et une transfiguration des apparences. Malgré la séparation entre art et religion repérable depuis deux siècles environ, une fécondation réciproque peut encore avoir lieu, comme en témoignent ces grands moments de l'art du XX^e siècle que sont les œuvres de Rouault ou Manessier. Après avoir entrevu ce que l'expérience, ou plutôt l'épreuve, de la création artistique peut apporter à la foi, il y aurait lieu d'approfondir ce que la foi peut apporter à l'art. La nuit de la foi n'est pas seulement passage par le vide ; elle est passion et compassion, aux lueurs pascales. Une certaine tonalité de la joie, un certain goût de la vie que nous dirons « eucharistique », la flamme d'une fondamentale espérance, fruits de la rencontre avec l'Amour incarné, façonnent ce que l'on peut bien appeler une « sensibilité chrétienne ». Une telle sensibilité ne trouvera-t-elle pas une expression plastique ? La lumière, l'ardeur et la paix qui rayonnent d'œuvres comme celles de Jean Le Moal et de quelques autres donnent à le penser. Mais de telles œuvres sont encore trop rares.

Xavier LACROIX