

"Les couleurs sont la chair éclatante des idées  
Et de Dieu, la transparence du mystère." Cézanne

"Le vide dissous par la matière, brouillé par la  
lumière... aspire le temps, l'espace, l'identité  
dans l'absolu du néant." Reinhardt

## Art, religion leurs rituels et leurs enjeux

On a édifié des temples et des cathédrales religieuses. Aujourd'hui, on construit davantage des cathédrales de l'art. À Metz, au dessus du quotidien de la ville, le Centre Pompidou et la cathédrale se regardent. Ces lieux se font des signes, nous font signes. Ils nous attendent, fidèles ou infidèles, pour participer à quel culte, répondre à quels appels ? Ils réveillent en nous des désirs, des forces assoupies. Ils ouvrent l'espace d'une attente, d'une rencontre peut-être ? La tradition aime parler d'inspiration divine, de culte du beau. Elle reconnaît aussi dans l'homme meurtri un visage de crucifié. Esthétique de la gloire, esthétique de la croix forment le lieu commun de l'art et de la religion. Mais quand l'emprise du divin se lézarde, l'art ne peut-il se nourrir que de l'absence, de la perte de ce qui nourrissait l'expérience esthétique ? Art et religion peuvent-ils encore se faire l'un à l'autre des signes de reconnaissance ?

Les textes abordés lors de cette séance sont disponibles au Frac Lorraine, à la Maison Diocésaine, à la Cathédrale de Metz, par courrier sur simple demande ou par internet : [www.forum-irts-lorraine.fr](http://www.forum-irts-lorraine.fr)

Café divin animé par **Philippe Lefebvre**

Rencontre suivie d'une visite guidée de l'exposition et d'une collation

EN PARTENARIAT AVEC 49 NORD 6 EST - FRAC LORRAINE DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION  
"VOLANDO HACIA LA TIERRA / S'ENVOLER LES PIEDS SUR TERRE" (DU 18 SEPTEMBRE AU 19  
DÉCEMBRE 2010)

Les textes qui sont proposés dans ce dossier tournent autour des questions posées par Adorno et G.Steiner. Adorno (texte p. 2), veut éviter que la crise du sens n'enferme l'art dans une simple convenance, résignée.

Georges Steiner (texte p. 3) craint que l'absence de Dieu, devenue oubli de Dieu, prive l'art d'une tension vitale.

Les exemples que vous trouverez ensuite, montrent comment des auteurs-spectateurs, pénètrent dans certaines œuvres d'art comme dans un lieu dont les enjeux rejoindraient ceux du religieux, exigeraient les mêmes attitudes.

-Aragon (texte p. 4) voit dans la voûte de l'Opéra de Paris, peinte par Chagall, la transformation d'un lieu désormais habité d'un « feu divin ».

-Hajo Düchting et Régine de Charlat (textes p. 5 et 6), perçoivent dans l'œuvre de Cézanne une puissance spirituelle, un lieu de l'unité fondamentale. C'est une telle unité qui conduit Mondrian (texte p. 7) à un « art purifié », atteignant l'universel.

-Chez Lucerné, au contraire, Novarina (texte p.8 et 9) voit l'art de recueillir chaque élément de la vie. L'« artista povero » fait œuvre de salut et de purification chrétienne.

-Jérôme Cottin (texte 10-12) lit dans les « recouvrements » de Rainer un jeu de voile et de dévoilement, qu'on retrouverait chez bien des mystiques.

-Enfin les dernières œuvres d'Ad Reinhardt, les *Black Paintings*, figuraient dans l'exposition du Centre Pompidou – à Paris – comme témoins du sacré (texte p.13).

A l'aide de ces exemples ou de nos propres expériences artistiques et/ou religieuses, nous échangerons sur la validité ou l'impropriété de ces croisements entre art et religion.

*l'émancipation des œuvres d'art vis-à-vis de leur sens devient esthétiquement riche de sens dès qu'elle se réalise dans le matériau esthétique : précisément parce que le sens esthétique ne se confond pas immédiatement avec le sens théologique. Les œuvres d'art qui se dépouillent de l'apparence de tout aspect signifiant ne perdent pas par là même leur ressemblance avec le langage. Elles expriment avec la même précision que les œuvres traditionnelles leur sens positif, l'absurdité. L'art est aujourd'hui capable d'accomplir cela : par la négation conséquente du sens, il rend justice aux postulats qui constituaient jadis le sens des œuvres. De ce fait, les œuvres au niveau formel le plus élevé, dépourvues de sens ou étrangères à lui, sont plus que simplement absurdes parce que leur contenu croît dans la négation du sens. L'œuvre qui nie rigoureusement le sens est tenue par cette logique à la même densité et à la même unité qui devaient autrefois évoquer le sens. Les œuvres d'art, même contre leur propre gré, acquièrent un sens cohérent dans la mesure où elles nient le sens. Tandis que la crise du sens s'enracine dans une problématique commune à tout art (son échec devant la rationalité), la réflexion est incapable d'éluder la question de savoir si l'art, par la destruction du sens et par ce qui, précisément, semble absurde à la conscience quotidienne, se jette dans les bras de la conscience réifiées, autrement dit du positivisme. Mais le seuil entre un art authentique, qui prend à charge la crise du sens, et un art prêt à la résignation, consistant en des sentences protocolaires, au sens littéral et figuré du terme, c'est que, dans les œuvres importantes, la négation du sens prend forme comme élément négatif, tandis que dans les autres, elle se reflète en une positivité bornée. Tout dépend de ceci : à savoir si la négation du sens dans l'œuvre d'art a un sens, ou si elle s'adapte à la réalité donnée.*

Theodor W. Adorno,

Théorie esthétique,

ed. Klincksieck, 1989.

Dans l'art et la pensée récents, ce n'est pas l'oubli qui est à l'œuvre, mais un théisme négatif, un sentiment particulièrement vif de l'absence de Dieu, ou, pour être plus précis, de Son retrait. L'« autre » n'est plus incarné, il a laissé derrière soi, soit des traces séculières incertaines, soit un vide où vibre encore l'écho de Son départ. Nos formes esthétiques explorent le vide, la blanche liberté, qui découlent du retrait (*Deus absconditus*) du messianique et du divin. Si la « précision sanctifiée » du *Job et sa femme* de Georges Latour à Epinal ou d'un paysage de Giorgione met en jeu l'épiphanie d'une présence réelle, si elle proclame la parenté de l'art avec l'invocation du mystère dans la question du monde et de l'homme, avec tout autant d'autorité, Malevitch et Ad Reinardt révèlent leur rencontre avec une « absence réelle ». De même, nous l'avons vu, que le poststructuralisme et la déconstruction. Les lectures de Derrida sont empreintes d'une « théologie zéro » du « toujours absent ». L'*Ur-texte* est « là », mais rendu insignifiant par un acte primordial de l'absence. On pense à cette Torah qu'imaginent certains kabbalistes, à une plénitude du sens à l'abri du discours humain, des ambiguïtés humaines de référence et d'interprétation et, par conséquent, hors de portée de l'homme.

C'est « dans cette absence » que nous faisons de l'escrime devant un miroir, ou comme le dit si justement l'allemand, avec des ombres (*Schattengefecht*).

Ce que j'affirme, c'est l'intuition que lorsque la présence de Dieu est devenue une supposition intenable, et lorsque Son absence ne représente plus un poids que l'on ressent de manière bouleversante, certaines dimensions de la pensée et de la créativité ne peuvent plus être atteintes...aucun homme ne peut lire pleinement, ne peut répondre de manière responsable à l'esthétique, si « sa chair et ses fibres » sont à l'aise dans la rationalité sceptique, se sentent bien dans l'immanence et la vérification. Nous devons lire *comme si*.

...  
Il se peut bien que l'oubli de la question de Dieu soit l'élément essentiel de cultures qui naissent en ce moment. Il se peut que la référence verticale à des choses « plus élevées », à l'intangible et au mythique, qui est encore gravée dans nos grammaires, qui constitue encore la garantie ontologique de l'arc de la métaphore, disparaisse de notre discours (songez aux « langages » de l'ordinateur et aux codes de l'intelligence artificielle). Si d'aventure, ces mutations de la conscience et de l'expression prenaient le dessus, les formes de création esthétique telles que nous les avons connues ne produiraient plus rien. Elles appartiendraient à l'histoire.

Georges STEINER, *Réelles présences*, Gallimard, 1989.

## MADRIGAL POUR UN PLAFOND

Ainsi la danse la musique Ainsi le rêve  
Contrebalance en nous le plomb d'aube du jour  
La parole mobile est légère à la lèvre  
Comme se font l'homme et la femme dans l'amour

Chagall

Et l'Opéra s'emplit du chant pur des cigales  
Vers cet azur d'abord ouvert à Debussy  
Où l'enfant à l'enfant enseigne l'art égal  
De l'être et du désir et sous ta main voici

Chagall

Le paradis vivant des visions nouvelles  
Ce monde en apparaît aux yeux d'Icare bleu  
Le couple oiseau s'élance où rien ne sert des ailes  
Le vent tombe à rebours la pluie à l'envers pleut

Les mots épars n'ont poids qu'un plaisir de syllabes  
Ils ont perdu le sens à n'être que chansons  
Et leurs pas fabuleux s'effacent sous des sables  
Au ciel aquarium où volent les poissons

Tu peins l'apesanteur de la vie et des choses  
Un parfum de fenouils m'égare dans le temps  
Toute couleur pour moi n'est que l'apothéose  
Du fleuve souvenir que tu vas remontant

Marc

Nous qui sommes la corde après la flèche et l'arc  
Longuement dans les mains de l'ombre qui frémit  
La mer amère offrant aux étoiles ses barques  
Tu peins l'avenir et le repos promis

Marc

Tu nous peins les raisons d'être ce que nous sommes  
L'éternel renouveau d'âge en âge fleuri  
Tu peins ce firmament de la femme et de l'homme  
Où d'oublier souffrir tu nous fais le pari

Tu peins cette légende appelée âme humaine  
Tu peins ce jeu sans fin des amants réunis  
Tu peins ce feu divin dont je suis le domaine  
Tu peins ce vivre fou comme une épiphanie

Marc Chagall il y a désormais cette voûte  
Au-dessus de l'orchestre et du taire profond  
Et fantastiquement dans la nuit à l'écoute  
Une morale neuve est écrite au plafond

Louis Aragon

*«Le plafond de l'Opéra de Paris». Ed. André Sauret.*

# Cézanne

Par «nature», Cézanne n'entend pas seulement les paysages de Provence, mais aussi la réalité du monde englobant toutes choses. A travers ses motifs, il aimerait manifester un ordre interne, plus profond, dont la signification s'étend bien au-delà de l'idée que l'époque se fait des lois naturelles. Cézanne avance ici une notion qui annonce le modernisme; il songe à une nature qui, par l'harmonie de ses rapports, dénote une omnipotence spirituelle qui fonde toute loi lui étant inhérente. En fin de compte, les couleurs sont l'expression de cette évidence spirituelle contenant tout: «Les couleurs sont la chair éclatante des idées et de Dieu, la transparence du mystère, l'irisation des lois» (à Gasquet). Et dans leur puissance ordonnée mise en œuvre par Cézanne, dans les modulations, elles reflètent un ordre supérieur de la nature; elles cristallisent en quelque sorte les formes durables du monde, elles transforment les natures mortes, les portraits et les paysages en une nouvelle harmonie, en une nouvelle beauté.

[...]

Dans la conception que Cézanne a de la nature, les objets du monde humain, de l'espace vital de la maison, de l'environnement et enfin de l'homme lui-même sont indissociablement reliés les uns aux autres, ils sont faits de la même substance (essence). Ces correspondances manifestent l'idée d'une harmonie divine, d'un ordre supérieur fait de lois durables, éternelles, et garantissant la continuité de l'existence de chacune d'elles. «Le génie serait de dégager l'amitié de toutes ces choses en plein air, dans la même montée, dans le même désir» (à Gasquet). La conception panthéiste que Cézanne a de la nature n'est pas due à des motivations religieuses. Ses tableaux matérialisent une énergie supérieure, métareligieuse, la conscience d'une présence spirituelle et la reconnaissance du rapport entre l'homme et le monde.

[...]

«Ainsi parmi les peintres qui sont grands, Paul Cézanne se peut placer comme un mystique, car c'est la leçon d'art qu'il nous donne, il voit les choses non pas par elles-mêmes, mais par leur rapport direct avec la peinture, c'est-à-dire avec l'expression concrète de leur beauté. Il est un contemplatif, il regarde esthétiquement, non objectivement; il s'exprime par la sensibilité, c'est-à-dire par la perception instinctive et sentimentale des rapports et des accords. Et puisque ainsi son œuvre confine à la musique, on peut répéter irréfragablement qu'il est un mystique, ce dernier moyen étant le suprême, celui du ciel. Tout art qui se musicalise est en chemin de son absolue perfection. Dans le langage il devient poésie, dans la peinture il devient beauté» (Bernard, «Paul Cézanne» 1904).

Hajo Düchtling, Cézanne, ed. Taschen.

Dans l'expérience esthétique l'homme advient à lui-même, au monde et à autrui<sup>19</sup>. Le cocher de Cézanne rapportait qu'il arrivait souvent au peintre, quant il se rendait sur le motif, de se dresser brusquement dans la voiture, pris dans une sorte d'extase ou de ravissement qui le transfigurait : « Regardez (...) ces bleus, ces bleus sous les pins, ce nuage là-bas (...) » Ce bleu signifiait la donation d'un monde. Quel plus grand événement que celui de l'avènement d'un monde ? Cézanne à chaque fois faisait l'expérience de cet événement toujours inouï. Un monde est là, enfin, et nous *existons*. L'événement permet à un individu humain d' « advenir à soi à partir de ce qui lui advient<sup>20</sup> ». L'expérience sensible ne contient ni ne reproduit des choses, elle est le moment inaugural de leur constitution, où nous aussi nous nous mettons à exister, autrement. Nous y éprouvons que le réel « n'est pas l'objet convenu d'une perception domestiquée, mais l'événement-avènement d'une rencontre du monde avec lui-même en nous, et de nous avec nous en lui<sup>21</sup> ». Elle nous expose à nous-mêmes et au monde dans une mutuelle ouverture qui le fait être, et nous exister. Le monde nous parle, quand nous parlons de lui. Il nous regarde, quand nous le regardons. Il n'y a plus là qu'une seule *chair*, une seule intrication sensible. Cette expérience toujours personnelle ne peut être confondue avec une subjectivité condamnée à la particularité des goûts et des couleurs dont on ne discute pas. C'est à chacun de nous qu'advient le sensible, et à tous, dans une intersubjectivité dont il est possible de vérifier l'universalité<sup>22</sup>. L'expérience esthétique, cristallisation de l'événement et de l'émotion au plus intime de l'être, chair et esprit confondus, exprime, comme le disait Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling « l'homme tout entier (...) en ce qu'il a d'ultime en lui, la racine de toute existence<sup>23</sup> ». De ce point de vue elle est déjà une expérience profondément unificatrice. Elle construit l'être humain, elle l'unifie. Il est remarquable à ce sujet que, hors savoir, hors érudition, dans une perte des références intellectuelles, amnésique ou aphasique, demeure cependant une mémoire spirituelle aussi bien que charnelle du sensible.

Régine de Charlat,

L'Art, un enjeu pour la foi

ed. de L'Atelier, 2002

# Mondrian

La vie de l'homme cultivé d'aujourd'hui se détourne peu à peu des choses naturelles pour devenir de plus en plus une vie abstraite.

Les choses naturelles (extérieures) devenant de plus en plus automatiques, nous voyons l'attention vitale se fixer de plus en plus sur les choses intérieures. La vie de l'homme vraiment moderne n'est ni purement matérialiste ni purement sentimentale. Elle se manifeste plutôt comme une vie plus autonome de l'esprit humain conscient de lui-même.

...

L'artiste vraiment moderne ressent consciemment l'abstraction dans une émotion de beauté, il reconnaît consciemment que l'émotion du beau est cosmique, universelle. Cette reconnaissance consciente a pour corollaire la plastique abstraite, l'homme adhère uniquement à ce qui est universel.

La nouvelle plastique ne saurait donc avoir la forme d'une représentation naturelle ou concrète, laquelle, il est vrai, indique toujours dans une certaine mesure l'universel ou, tout au moins, le cache en elle. Cette plastique nouvelle ne saurait se parer des choses qui caractérisent la particularisation, c'est-à-dire la forme et la couleur naturelles. Elle doit au contraire trouver son expression dans l'abstraction de toute forme et couleur, c'est-à-dire dans la ligne droite et dans la couleur primaire nettement définie.

Ces moyens d'expression universels ont été découverts dans la peinture moderne par le cheminement d'une abstraction progressive et logique de la forme et de la couleur. La solution une fois trouvée, on a vu apparaître, comme de soi, la représentation exacte de rapports seuls et, avec eux, le facteur essentiel, fondamental, de toute émotion plastique du beau.

...

En dépit de toute différenciation d'expression, chaque art, quel qu'il soit, devient de plus en plus, par la culture progressive de l'esprit, une représentation exacte de rapports équilibrés. Le rapport équilibré est, en effet, la pure représentation de l'universalité, de l'harmonie et de l'unité qui sont le propre de l'esprit.

Si donc nous concentrons notre attention sur le rapport équilibré nous pouvons voir l'unité dans les choses naturelles. Toutefois elle n'y apparaît que voilée. Or si l'unité ne parvient jamais à une expression exacte, toute représentation peut quand même y être réduite. Ainsi donc l'exacte représentation de l'unité peut être exprimée ; elle doit l'être, puisqu'elle n'est pas visible dans la réalité concrète.

...

Lorsque, par la contemplation, nous arrivons à la reconnaissance que l'existence de toute chose est, pour nous, définie esthétiquement par des rapports d'équivalence, cela est possible parce que la notion de cette manifestation de l'unité est déjà en germe dans notre conscience. Celle-ci est, en effet, une particularisation de la conscience universelle qui est une.

Si la conscience de l'homme est en croissance du vague vers le positif et le déterminé, le sens de l'unité en l'homme sera lui aussi en croissance vers le positif et le déterminé.

Si l'unité est contemplée d'une manière précise et déterminée, l'attention sera dirigée uniquement vers l'universel, et, par conséquent, le particulier dans l'art disparaîtra – comme la peinture l'a déjà montré. L'universel ne peut, en effet, être exprimé purement que lorsque le particulier n'obstrue plus le chemin. C'est alors seulement que la conscience universelle (c'est-à-dire l'intuition), qui est l'origine de tout art, peut être rendue directement, donnant naissance à une expression d'art purifiée.

Piet MONDRIAN, *La nouvelle plastique dans la peinture*, 1956.

# Lucerné

Pierre Magnard s'est un jour choisi ce nom *limité de lumières* : Lucerné. En trois syllabes, un noyau rayonnant d'énergie agissant un participe passé. Le participe passé est une forme qui dit bien ce qui est le cœur de l'acte de l'artiste vrai : la passivité. Entrant dans sa passion, Pierre Magnard se choisit ce nom lumineux et passif, ce nom de quelqu'un qui ne doit pas briller mais recevoir de la lumière – et qui oriente minutieusement sa vie vers la chose devant soi, la matière nue, l'acte simple. *Artista povero*.

Suivant cette voie de pauvreté constante dans son travail, Lucerné avait même exprimé le désir d'être enseveli à Tours dans le carré des indigents. « La pauvreté fut sa Béatrice. » D'ailleurs, il avait de Dante le visage bien tracé, le profil net et cerclé d'angles – de Dante et de Kirk Douglas. Et une voix belle, voilée très légèrement et parfois oscillant, passant par des méandres, comme ombrée, douteuse et un peu spectatrice, détachée un peu, et ne participant à notre monde qu'aux trois quarts – ou aux huit dixièmes.

Quel est le geste fondamental, premier, natif, quel est le geste natal de Pierre Lucerné ? quel geste le *signe* ? par quel geste nous fait-il signe ?... Il relève ce qui est abaissé. Lucerné se penche et ramasse ce qui reste : les emballages sans intérêt, tout ce que l'on ne regarde plus – il porte sur les choses sans nom et sans utilité un regard d'amour, il recueille ce qui est délaissé et qui n'a plus de nom. Comme, dans la Bible, cette pierre difforme et écartée par les bâtis-

seurs – qui est choisie et qui devient la pierre d'angle d'une construction nouvelle. Ce qui tombe, ce que l'on jette, ce que l'on oublie et néglige – il se penche vers lui et le met au mur : tous les papiers froissés du trottoir, voici qu'il les offre à notre regard, en *ex-voto* fragilissimes ; il montre à notre regard nouveau ce sur quoi l'on marchait sans y faire attention, ce que l'on piétinait. Il cherche des reliques au sol. Il regarde en bas, descend, prend et élève. Lucerné sort de la poussière les choses sans nom et en fait une offrande de couleurs.

Il froisse des écrits, forme des chiffons de paroles, des momies de littérature, de la poésie en griffonnage, en détritrus et en germe. En pensées défaites, en gribouillis. En jeux d'entrelacs indé-mêlables – comme dans le cerveau. Cela constitue comme la sédimentation d'un livre muet, un sarcophage d'écrits les uns dans les autres, des paroles chutées, une partition de choses, un livre en amas répandu sous nos yeux, matériellement béant. Lucerné veut nous montrer par ce livre illisible que rien n'est sans voix : *Ouden aphônôn* ; il veut nous faire sentir que le langage n'est jamais là, gisant sur le papier, sur une feuille : le langage au-dessus et la parole au-dessous, comme l'énonce Ferdinand de Saussure : « La langue est comparable à une feuille de papier : la pensée est le recto et le son est le verso ; on ne peut découper le recto sans découper le verso » ; Lucerné veut au contraire nous faire éprouver que le langage (enfoui, replié, agi à la main, tassé dans la matière pour capter l'énergie de ce tassement et de cet épaissement), aspire au volume et à son



déploi dans l'espace. Et attend de surgir à nouveau sous nos yeux. *Oὐδὲν ἄφωνον*. Rien n'est sans voix.

Baisser les yeux, aller voir au sol, regarder en bas, remarquer et ramasser, aller cueillir, accueillir, se recueillir : *Portrait de Lucerné en glaneuse*. Le vrai motif du travail de Pierre Lucerné, c'est le don. Il nous offre ce qu'il a cueilli. Il nous offre aussi maintenant le recueillement de sa vie. L'art, pauvre récolte : un grand travail pour simplement faire voir la beauté de ce qui était là et qui n'est pas notre œuvre : la couleur, le son, la voix, la chair. Saint Augustin nous dit magnifiquement que la musique existe juste pour nous montrer la beauté du temps. Lucerné s'incline, touche le sol, se relève : ce mouvement du corps – cet abaissement, ce relèvement, ces relevailles, ce salut sans fin à ce qui est en bas, ce salut de ce qui est très en bas, fonde toute l'œuvre de cet homme dont le nom est Pierre : il en est comme le socle, l'acte un.

Ce geste natal, ce mouvement en premier que fait, refait, accomplit à nouveau, recommence toujours Lucerné, je le lie à l'action du Christ : dieu abaissé, dieu petit, *dieu indigent*, descendu ici passer la mort avec nous. Je crois bien que c'est en pensant sans le savoir, muettement, au *grand art humble* de Lucerné que j'ai mis dans la bouche d'un personnage joué par

Pascal Omhovère, dans une pièce pauvrement intitulée *La Scène*, cette rapide réplique incompréhensible : PASCAL. – *Non seulement la chair est sauvée mais la matière à la fin est sauvée!* Que dit Lucerné?... Touchez au sol! à la poussière! Homme, évide-toi!

Comment dire? Dans la glorieuse noyade du baptême du Christ dans le Jourdain, il faut bien comprendre que c'est l'eau qui est lavée : l'eau du fleuve, et toute la nature qui est sanctifiée, par l'immersion dans l'onde matérielle du maître de toutes les énergies – c'est l'eau qui est lavée, c'est toute la nature qui est faite à nouveau et à qui la vie est rendue. C'est maintenant comme si rien n'était mort. Et même la matière n'est plus morte. Par son baptême, le Christ vient sanctifier le Jourdain : il s'immerge dans la matière et la sauve... Les œuvres fragiles de Lucerné nous montrent tout ça – comme des *vanités* qui se retournent, des sculptures parlantes un instant.

Valère Novarina,

L'Envers de l'esprit

P.O.L., 2009

On trouve deux types de recouvrements chez Rainer : ceux qui sont exécutés lentement, en recouvrant la surface déjà peinte par des aplats réguliers et monochromes, et ceux qui sont exécutés rapidement et nerveusement, par des « gribouillis éclair » (l'expression est de Rainer).

Les premières peintures sont recouvertes lentement, en une sorte de rituel, par de larges couches d'une peinture sombre, en général noire ou rouge : « L'acte organique de créer est peut-être plus essentiel que le tableau fixé », dit-il en 1964. Il y a là comme une métaphore de l'acte de vivre, car il dira, en 1973 : « Plus l'image est recouverte, et plus chaque pas vers l'obscurcissement est difficile [...]. Aujourd'hui, bien qu'occupé à d'autres problèmes esthétiques, je peins en moyenne un coup de pinceau par mois. Jusqu'à ma mort, ces tableaux se modifieront encore plus fortement [...], jusqu'à ce qu'il n'y ait plus que de petits restes de blanc, un angle ou un bord, peut-être même plus cela. » En effet, si l'on regarde ce type de recouvrements (sur des toiles ou supports qui ont souvent la forme de croix), on voit en général des surfaces monochromes, sombres ou noires, mais sur lesquelles reste un petit coin de couleur vive, comme si un voile s'était posé sur la toile, mais sans arriver à la recouvrir entièrement. Rainer, dans ses textes, insiste souvent sur la lenteur du processus qui témoigne d'une vie intérieure, d'un rêve éveillé, d'un état de conscience particulier : « Le recouvrement d'une peinture est la continuation de ce monologue dans le silence. »

Les autres peintures recouvertes, les « gribouillis éclair », sont d'un tout autre style ; elles apparaissent vers le milieu des années 60, et forment un contraste absolu par rapport aux surpeintures monochromes, qui étaient absolument dépersonnalisées. Les secondes surpeintures soulignent au contraire la spontanéité et la personnalisation du geste. Elles sont de l'ordre de la griffure, de la rature ; elles traduisent un geste nerveux, agressif. Au départ, Rainer gribouille ses images avec un instrument (crayon, craie ou pinceau). Un jour, le pinceau se brisa : « Dans la hâte j'essayai avec les mains, je frappai durement sur les joues [N. d. R. : ses propres joues sur une photo de lui] : fasciné par cet acte de gifler, par les traces de mes propres coups, je décidai alors de poursuivre cette expérience<sup>1</sup>. »

Deux autres éléments distinguent ces recouvrements nerveux et agressifs des précédentes surpeintures : ils sont plus *colorés*. De fait, on voit apparaître toutes les couleurs de la gamme chromatique, avec parfois des contrastes colorés violents (des violets et des rouges se côtoient, des orange et des bleu pétrole). Rainer utilise souvent des craies grasses et colorées pour faire ses ratures. Par ailleurs ces recouvrements *ne recouvrent pas tout*. Le motif recouvert apparaît de plus en plus visiblement entre les espaces non raturés. On le devine, on le reconnaît. Parfois, le recouvrement vient même souligner une figure, mettre en avant un trait du visage, comme ces visages d'icônes dont l'ovale est souligné par des traits de craie circulaires, comme si l'artiste était mû par un mouvement frénétique lui faisant accomplir une multitude de cercles concentriques.

Quel que soit le style de la surpeinture, on assiste à ce double mouvement, caractéristique de la dialectique et des oppositions déjà évoquées : *recouvrement et dévoilement*. Et ce n'est pas d'abord l'un puis l'autre, mais ces deux dimensions apparaissent simultanément ; l'opposition devient paradoxe. On peut lire ainsi une image dans un sens ou dans un autre : elle s'obscurcit ou s'éclaircit (pour les recouvrements monochromes), elle est défigurée ou au contraire transfigurée (pour les gribouillis gestuels). Aucune ne prime sur l'autre. Elles sont antithétiques, inconciliables, et pourtant elles cohabitent dans le même espace pictural.

Rainer est un artiste qui s'exprime beaucoup. Il faut donc aussi l'écouter quand il interprète sa démarche artistique. Il y a dans son geste destructeur-créeur quelque chose de proche du rituel, de l'expression religieuse. Plus profondément encore, nous aurions comme la confession d'un non-sens qui est au cœur même de la foi : la défiguration comme nouveau visage de Dieu, l'absence comme signe de présence, la mort pas simplement comme passage, mais comme lieu de vérification d'une autre dimension de la vie. On sait que Rainer s'est beaucoup intéressé à la mystique chrétienne ; n'y aurait-il pas, dans ses recouvrements sombres, quelque chose comme une expression de cette « nuit mystique » ? ou encore une quête du *Deus absconditus*, le Dieu caché de l'Ancien Testament, de Pascal, de la théologie « dialectique » ?

Écoutons Rainer. Il y a d'abord, dans son geste, une quête du vide, du silence, de l'intériorité. « Je considère d'abord la création artistique comme un long monologue intérieur [...] le recouvrement d'une peinture est la continuation de ce monologue dans le silence<sup>1</sup> » (1973).

Et encore cette citation, dans laquelle l'artiste dit que ses tableaux ne sont que des traces fugitives d'une expérience spirituelle tellement forte que l'on ne peut ni la communiquer ni la nommer. Ses créations rejoindraient alors l'expérience du divin faite par des témoins privilégiés : « Les tableaux, les poèmes, les idées, les discours ne sont que de l'écume, le levain, les déchets, les cendres, la tentative absurde de retrouver ce contact avec l'extase du vécu, au lieu de vivre une union permanente. Ce ne sont que des tentatives impossibles de prouver quelque chose, une manière erronée pour notre race pécheresse de se réaliser ou non dans le silence<sup>1</sup> » (1952). Enfin cette étonnante citation, qui décrit pratiquement un parcours de foi, encadré par les deux mots qui forment tout un programme, « l'obscurcissement » au début, « le croyant » à la fin : « Cette participation progressive à l'obscurcissement, ou encore à l'immersion du tableau, une rentrée petit à petit dans la paix et l'invisibilité (le grand Océan) pourraient se comparer à l'expérience contemplative de la vie religieuse. Dans le mouvement et l'action, il n'y a qu'une seule compétence, dans la multiplicité un seul grand vide. La plénitude de ce vide représente l'Absolu, car l'artiste doit être en permanence cet héroïque négateur, car il est le croyant<sup>2</sup> » (1964).

Cette expérience spirituelle est souvent sombre ; elle s'apparente alors au vide, au silence, à la nuit ; c'est l'expérience de la dépossession de soi, de l'anéantissement et de la mort : il s'agit « d'une participation progressive à l'obscurcissement ». À propos d'une série postérieure de croix recouvertes, voici ce qu'en dit Rainer : « Je ne ferai qu'un seul commentaire à propos de cette thématique. Je me trouvais alors pour beaucoup de choses dans l'incertitude, les ténèbres, le brouillard<sup>3</sup> » (1980).

Cette expérience du dépouillement peut aussi être celle de la jubilation. Il n'y a pas que la nuit mystique, il y a aussi l'extase, l'expérience de la rencontre, l'indicible. L'art peut remplir une fonction proprement kérygmatisque : dire, mieux que les mots ou le langage articulé, la profondeur de l'expérience spirituelle, la rencontre avec ce qu'il faut bien appeler le sacré, Dieu.

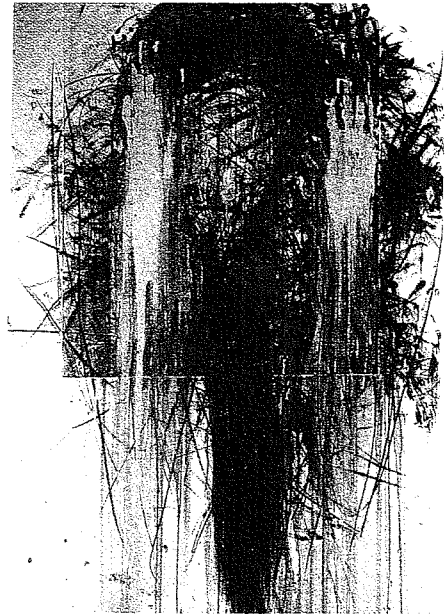
Une peinture intitulée *Sans Titre – peinture au doigt rouge (Ohne Titel Fingermalerei rot)*, 1997, Galerie m, Bochum) me semble être significative de cette dimension théophanique exprimée au moyen du trait. La blancheur de la feuille de papier n'est pas recouverte, mais mise en évidence par deux traînées rouges ascendantes (ou descendantes), à droite et à gauche. On reconnaît les traces de la peinture au doigt, mais qui semblent s'effacer pour devenir flammes, langues de feu. Le blanc et le rouge, l'absence de figure et le feu : nous avons là des signes théophaniques forts, qui apparaissent tels quels dans deux récits centraux de la Bible : la révélation de Dieu à Moïse (Ex 3, 1-6), et la venue du Saint-Esprit sur les disciples (Ac 2, 1-4). Dans ces deux textes, le feu indique une présence presque physique d'un Dieu qui échappe pourtant à tout regard. Rainer n'a certainement pas pensé à ces récits en réalisant cette œuvre, mais il se trouve qu'ils se rejoignent parfaitement. La peinture au doigt et les récits théophaniques indiquent une présence de Dieu qui se dérobe au regard. Les expressions littéraires et colorées constituent comme la trace d'une présence qui ne peut se dire que par un dépassement du regard objectif. Ce n'est pas tout : la signature du peintre – des traits noirs sur le bas de la feuille – dit, sous la forme d'écriture, une présence humaine au cœur de ce monde habité par la présence invisible de Dieu. À l'opposition de base entre le blanc et le rouge s'en ajoutent d'autres : entre le rouge et le noir, entre la forme verticale et l'horizontale, entre l'immensité des traces rouges et la sobriété des lettres enchevêtrées de la signature, entre le signe et la lettre. Cette peinture dit bien cette opposition fondatrice, au départ de toute alliance, à l'origine de tout langage, entre Dieu et l'humain, entre le ciel et la terre, entre l'infiniment grand et ce qui est tout petit.

Jérôme Collin, La Mystique de l'art,

Cerf Histoire, 2007, p. 228-230



Arnulf Rainer, *Kruzifix mit Schmerzenspfeilen und Kreuzlinien* [Crucifix avec flèches de douleur et lignes de croix], non daté, 59 × 47,5 cm, craie à l'huile sur photo, Bochum, Galerie m.



Arnulf Rainer, *Christus-Übermalung*, 1981-1984, huile sur photo sur carton, 102 × 73,5 cm, Bochum, Galerie m.



Arnulf Rainer, *Fingermalerei-Kreuzübermalung* [Peinture aux doigts-croix recouverte], 1987, 150 × 80 cm, technique mixte collée sur carton photographique collé sur carton plume, Freising, Dombergmuseum.



Arnulf Rainer, *Christus mit Dornenkrone* [Christ avec la couronne d'épine], 1983-1984, peinture recouverte, collection privée.

Les écrits d'Ad Reinhardt abondent en contradictions et paradoxes. À telle enseigne que l'on a pu voir en lui un maître de l'« esthétique de la négation » (Danto, 1991) et comparer son projet artistique à la *via negationis*, ou théologie négative, qui tente d'approcher la connaissance de Dieu en disant tout ce qu'il n'est pas (Bois, 1991, p. 28-29). Le fonctionnement dialectique de la pensée de Reinhardt – son désir de maintenir l'équilibre des contraires – constitue le moteur essentiel de son art. Ses œuvres majeures, les *Black Paintings* [Peintures noires], où il parvient à traduire en négatif la notion de vide dans la peinture à l'encre chinoise, en témoignent magnifiquement.

Reinhardt a examiné attentivement l'art asiatique, dont il connaît bien l'histoire et la théorie. Au début, son attirance pour la peinture chinoise et japonaise rejaillit assez directement et visiblement sur ses œuvres personnelles, lorsqu'il adopte vers la fin des années 1940 un style calligraphique fortement marqué par l'Orient. Mais après avoir vu, en 1954, une importante exposition de peinture de paysage chinoise au Cleveland Museum of Art, Reinhardt se consacre exclusivement aux *Black Paintings*, où s'incorporent les contradictions inhérentes à la plénitude, qui est une espèce de vacuité, et à la négation, qui est une espèce d'affirmation. Les *Black Paintings* sont sous-tendues par l'idée du vide unissant l'action à l'inaction dans une harmonie parfaite des contraires.

Chez Reinhardt, l'idée de la vacuité comme plénitude et de l'obscurité comme lumière se nourrit de lectures d'auteurs mystiques. On en retrouve des traces dans ses carnets, qui vont du Tao « plus obscur que l'obscurité » de Lao-tseu aux « divines ténèbres » de Maître Eckhart (Reinhardt, 1991, p. 98). Ce qui le séduit profondément, c'est la possibilité de donner à des forces cachées une forme qui soit, comme elles, présente et peu visible. La peinture chinoise offre cette possibilité, mais Reinhardt s'aperçoit maintenant que cela tient davantage à la structure de pensée qu'aux configurations de coups de pinceau qui ont attiré son attention à la fin des années 1940. Il note : « Le vide dissous par la matière, brouillé par la lumière, dispersé, aspire le temps, l'espace, l'identité dans l'absolu du néant » (ibid., p. 97).

Reinhardt admire en particulier la peinture de paysage chinoise, qu'il considère comme l'une des plus grandes prouesses de l'humanité, et, en 1954, il en parle en des termes aisément applicables à ses *Black Paintings* commencées peu de temps auparavant. Les peintures chinoises de l'époque classique, écrit-il, sont tout à la fois « structurées, naturelles, aériennes et denses, immanentes et transcendantes, idéales, irréelles et bien réelles. Elles sont achevées, autonomes, absolues, rationnelles, parfaites, sereines, silencieuses, monumentales et universelles. [...] Certaines n'ont ni forme, ni lumière, ni espace, ni temps. C'est un "néant palpable" sans explication, sans signification, sans rien qui se détache ou se remarque » (Reinhardt, 1991, p. 215).

Ces caractéristiques concrètes de la peinture chinoise retiennent plus spécialement son attention : les diverses manières subtiles de déposer l'encre sur la soie ou le papier, et la conversion d'éléments figuratifs tels que les montagnes et l'eau en « motifs usuels abstraits fixés à l'avance », insérés dans des « systèmes vertigineux qui deviennent illimités et infinis, et semblent "correspondre" à l'immensité majestueuse de la nature et de l'univers » (ibid., p. 215). Ces deux aspects se retrouvent dans les *Black Paintings*, où Reinhardt transforme les particularités du sujet et de la facture des peintures chinoises en quelque chose de très personnel. Il opère une synthèse remarquable, inspirée des efforts des artistes chinois pour créer une peinture « à chercher au-delà des

formes » (ibid., p. 109). Il élabore ainsi une formule qui n'appartient qu'à lui, malgré ses emprunts à l'esthétique et à la vision du monde de ces artistes, et ses œuvres ne ressemblent guère aux peintures chinoises dans leur matérialité. Le damier sous-jacent, composé de neuf carreaux, qui donne une charpente géométrique aux *Black Paintings* tardives fournit un équivalent de la répétition de « motifs abstraits fixés à l'avance », et répond à la nécessité paradoxale de structurer le vide latent. « L'infini est un carré sans angles », écrit Reinhardt, en invoquant un auteur « chinois ancien » (ibid., p. 109). Alors que les peintures chinoises, exécutées à l'encre translucide sur de la soie ou du papier, laissent à nu de grandes portions de surface, Reinhardt emploie l'huile sur toile, et recouvre entièrement le support sous une mince couche presque opaque. Il lui faut donc introduire d'une manière ou d'une autre un agencement perceptible du vide. Ce n'est sans doute pas un hasard s'il choisit une armature de neuf carrés symétriques, qui renvoie en même temps à la croix chrétienne et au mandala utilisé dans l'art asiatique, pour favoriser le type même de méditation qu'il cherche à susciter chez le spectateur. Reinhardt a d'ailleurs peint un petit tableau de dévotion à « croix noire » pour son ami le moine trappiste Thomas Merton (Smith, 1990, p. 43).

Catalogue de l'exposition  
Traces du sacré

éd. du Centre Pompidou, 2008