

Jan Białostocki

I Humilité et témérité de l'art devant le sacré

En 1984, un artiste polonais s'exprimait ainsi au sujet de la relation de l'art et du sacré : « Il est difficile d'ignorer le fait que, pour différentes raisons dépendant de la civilisation, une immense brèche s'est ouverte entre le monde de l'art, de quelque manière qu'il soit conçu, et le domaine du sacré... En dépit d'une forte attraction qui les lie l'un à l'autre, cette distance ne se laisse pas réduire par le recours à un concept artistique ou à une invention esthétique. Le retour de l'art au sacré ne saurait s'effectuer dans le cadre du système artistique contemporain, car s'est précisément la crise de ce système (on voudrait dire : son effondrement) qui a suscité le désir d'une motivation spirituelle plus profonde de la création. Le sacré vu dans la perspective mentale d'un artiste contemporain, ainsi que l'art vu dans la perspective du sacré, ne sont pas, pour ainsi dire, des catégories commensurables. L'unité de ces deux éléments, autrefois incontestable, appartient à un passé lointain ».

Dans les civilisations anciennes, la relation de l'art au sacré était naturellement différente : c'était une relation de soumission. L'art remplissait une fonction subordonnée aux besoins de la religion. Ainsi en était-il dans les civilisations de l'Ancien Orient, en Egypte et en Mésopotamie, ainsi qu'en Grèce et à Rome. Cependant, avec l'essor du christianisme, la situation se compliqua et les premiers doutes relatifs à la légitimité de l'art dans sa relation au sacré furent formulés dès les débuts de la pensée chrétienne. Il est vrai qu'on admettait en même temps que grâce à l'art des architectes et des décorateurs, des œuvres étaient apparues qui sont capables d'exprimer au moins quelque chose du sacré. Dans la description de l'église de Sainte-Sophie de Constantinople écrite par Procope de Césarée on lit : « Qui serait capable de décrire les galeries de la partie réservée aux femmes, de nommer les nombreuses colonnades, ou les cours à péristyles qui entourent l'église ? Qui pourrait décrire la beauté des colonnes et des marbres qui constituent le décor de l'église ? On pourrait se croire dans une prairie couverte des fleurs. Qui n'admirerait pas les teintes pourpres de certaines, le vert des autres, le rouge embrasé et le blanc lumineux que la Nature, comme un peintre, varie avec les couleurs les plus contrastées. Quiconque entre là pour prier, comprend aussitôt que cette œuvre fut accomplie grâce à Dieu et non par une puissance ou une habileté humaines ; ainsi l'esprit humain s'élève vers la communion avec Dieu en sentant qu'Il ne peut être loin, mais qu'Il demeure certainement avec plaisir dans un lieu que Lui-même a choisi » (III. 1).

Dans l'architecture destinée à créer le lieu sacré de la religion chrétienne, on éprouva alors le pouvoir d'exprimer l'inexprimable par une action directe des formes sur les âmes humaines. Faut-il reproduire l'image de Dieu dans la peinture ? Cette question a suscité d'autre part,

comme on le sait, bien des doutes, au moins depuis l'époque même où de tels essais ont pu être entrepris. Au IV^e siècle Eusèbe de Césarée, dans sa lettre à Constance, sœur de Constantin le Grand, se souvient de la Transfiguration du Christ au Mont Thabor et de l'impression qu'elle a laissée sur les disciples, qui n'étaient pas capables d'affronter la nature de Dieu, « quand Sa face brillait comme le soleil et ses vêtements comme la lumière. Qui serait donc capable de représenter avec des couleurs inanimés et avec contour sans vie le resplendissement vacillant, plein d'éclat, d'une telle dignité et d'une telle gloire, si même ses disciples surhumains ne pouvaient pas Le regarder et se sont prosternés sur leurs visages admettant ainsi qu'ils ne pouvaient pas supporter cette vue ? » (III. 2).

Malgré les controverses byzantines, l'art chrétien de l'Occident remplit au cours de longs siècles du Moyen Âge la fonction qui lui avait été assignée par l'Église en représentant les hauts faits de la religion chrétienne et en traduisant sa doctrine théologique et morale en images qui la rendaient compréhensible à la multitude.

En même temps, l'art contribuait à créer le lieu sacré par la composition des formes architectoniques et en employant de beaux matériaux, des matières brillantes, des pierres splendides. On connaît le fameux passage de Suger : « La noble œuvre resplendit, mais en resplendissant dans toute sa noblesse, / Qu'elle éclaire les esprits pour qu'ils aillent par les vrais lumières / À la vraie lumière, où Jésus-Christ est la vraie porte. / Comment cela est possible, la porte dorée nous en instruit : / L'esprit faible s'élève à la vérité à travers les choses matérielles / Et, auparavant submergé, il ressuscite ayant vu cette lumière ».

Et plus avant dans le texte du *De administratione* : « Ainsi, quand épris de la beauté de la maison de Dieu j'étais détourné des soucis extérieurs par la beauté des gemmes multicolores, et qu'une honnête méditation m'invitait à la réflexion sur la diversité des saintes vertus, en transférant l'esprit des choses matérielles à ce qui est immatériel, il me semble alors que je me vois moi-même comme demeurant dans une région hors de l'univers, qui ne se trouve ni dans la fange de la terre ni dans la pureté du Ciel ; et que grâce à Dieu je peux monter de ce monde inférieur à un monde supérieur ».

Mais Suger représentait le courant de la pensée médiévale qui croyait que le chemin vers la beauté divine passe par la beauté sensorielle extérieure. Ce point de vue fut critiqué par d'autres qui, comme saint Bernard, pensaient que la beauté intérieure est plus belle que toute beauté extérieure. Déjà saint Augustin voyait en Dieu une beauté éternelle, qu'il invoquait ainsi : « Bien tard je t'ai aimée, ô beauté si ancienne et si nouvelle, bien tard je t'ai aimée ! Et voici que tu étais au-dedans, et moi au-dehors et c'est là que je te cherchais, et sur la grâce de ces choses que tu as faites, pauvre disgraciée, je me ruais ! Tu étais avec moi et je n'étais pas avec toi ; elles me retenaient loin de toi, ces choses qui pourtant, si elles n'existaient pas en toi, n'existeraient pas ».

Une opposition persiste dans l'histoire de la civilisation chrétienne en Europe entre ceux qui croient que l'art est utile pour l'homme qui veut approcher la sphère du sacré, et ceux qui refusent à l'art le pouvoir de conduire au sacré. Même un philosophe mystique comme saint Jean de la Croix, qui a passé par l'apprentissage de la peinture et de la sculpture, et qui devait donc avoir un intérêt pour les formes visuelles, quand il décrit son chemin mystique vers Dieu, le voit passer par les ténèbres en l'absence de toute image. Pour arriver à la vérité suprême, la *noche obscura* doit être traversée ; l'âme éblouie par la lumière divine, comme aveuglée, ne voit rien, aucune beauté terrestre.

Ceux qui voyaient dans le chemin de la beauté visible un moyen d'atteindre au Sacré concevaient naturellement cette beauté de différentes façons. Pour les hommes au Moyen Âge, c'était la clarté de la lumière pénétrant dans les chœurs gothiques, c'était l'éclat des pierreries et de l'or des reliquaires, c'était la beauté lumineuse et rayonnante de la Renaissance, c'était

la beauté des formes centrales, subordonnées à la discipline des proportions. « Un sens inné dans l'âme humaine dit aux hommes, sans analyse rationnelle, qu'ils aperçoivent derrière toute matière une image de la force vitale – de Dieu Lui-même ». « Deus est sphaera infinita, cuius centrum est ubique, circumferentia nullibi », dit Nicolas de Cuse, et c'est l'architecture à plan central, la plus parfaite, qui est idéale pour conférer la forme architectonique au sacré.

L'idée que Dieu est l'essence de la perfection et de l'harmonie, et que la perfection et l'harmonie peuvent être exprimées à travers la beauté des formes géométriques, a contribué à donner à l'architecture et à l'artiste en général un rôle spécial dans l'établissement du contact entre l'homme et le sacré.

Au XV^e siècle la fonction créatrice, jusqu'alors réservée à Dieu, commence à être attribuée à l'artiste. Marsile Ficin : « qui pourrait donc nier qu'il possède le génie même – si je peux dire – du Créateur ? Et qu'il serait capable de façonner les cieux, s'il trouvait les instruments et la matière célestes ? Ne les façonne-t-il pas à sa manière, dans une autre matière, mais selon les mêmes principes ? ». Ficin considère « que la puissance humaine est à peu près semblable à la nature divine ». Et Alberti, dans son *Traité de la peinture* : « Une des qualités de la peinture est que ceux qui sont bien instruits, quand ils voient que leurs œuvres sont admirées, se considèrent comme à peu près semblables à Dieu ». Chez Léonard, on trouve ce passage remarquable dans lequel la parenté entre Dieu et l'artiste est proclamée avec une grande force : « La peinture est maître de toutes sortes de gens et de toute chose. – Si la peinture veut voir des beautés capables de lui inspirer l'amour, il a la faculté de les créer, et s'il veut voir des choses monstrueuses qui font peur, ou bouffonnades pour faire rire, ou encore propres à inspirer la pitié, il est leur maître et dieu... ». Et encore plus explicitement : « Le caractère divin de la peinture fait que l'esprit du peintre se transforme en une image de l'esprit de Dieu ; car il s'adonne avec une libre puissance à la création d'espèces diverses : animaux de toutes sortes, fruits, paysages, campagnes, écroulement de montagnes, lieux de crainte et d'épouvante qui terrifient le spectateur, ou encore lieux charmants, suaves et plaisants... ».

Nicolas de Cuse dans son *De beryllo* cite Hermes Trismegistos qui « disait que l'homme est un second Dieu. Car de même que le Dieu est créateur des choses réels et des formes naturelles, ainsi l'homme l'est des arts rationnels et des formes artificielles qui ne sont que des ressemblances de son intellect : de même que les créatures de Dieu ressemblent à l'intellect divin, ainsi l'homme possède un intellect qui ressemble à l'intellect divin dans son activité créatrice ».

Vers 1500 Dürer exécuta l'autoportrait (aujourd'hui à Munich) dans lequel il se présente selon le type visuel du Christ (ill. 3). On ne sait pas cependant si ce tableau, ainsi que le dessin de 1522 dans lequel Dürer s'est représenté en *Vir dolorum*, doivent être interprétés comme l'expression d'une humble imitation du Christ ou, au contraire, d'une auto-identification téméraire avec le Créateur. Dans sa note de 1512, le maître allemand compare d'ailleurs aussi les grands artistes à Dieu en vertu de leur force créatrice.

Au XVI^e siècle, l'adjectif *divino* qualifie l'artiste extraordinaire qu'était Michel-Ange. Et l'aura de divinité commence à s'étendre sur le monde des arts. C'est au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle que Frederico Zuccaro formule sa théorie de la divinité du dessin. *Disegno* devenait dans ses écrits *Segno di Dio* et l'artiste exécutant la volonté de Dieu est ainsi admis dans la zone du sacré. Ceci reste l'apogée de la carrière de l'artiste au service du sacré.

Le XIX^e siècle apparaît comme un siècle de sécularisation dans plusieurs domaines, en particulier dans celui de l'art. Les motifs traditionnels, les « thèmes cadres » sont alors vidés de leurs contenus religieux, mais gardent une qualité de sacré qui autrefois rayonnait d'eux. Ainsi les sujets profanes assument une dimension qui n'appartenait autrefois qu'aux sujets religieux. La mort d'un héros patriotique ou national, social ou politique est illustrée par des

images empruntées à l'iconographie de la Passion. Le caractère sacré d'une Lamentation ou d'une Descente de Croix affecte ainsi l'image de *La Mort du général Wolfe* dans le tableau de Benjamin West ou celle d'un ouvrier de *La Rue Transnonain* dans la lithographie de Daumier. C'est ainsi que l'art et l'artiste gagnent une importance et une signification sacrées au XIX^e siècle. « L'art lui-même est une religion » (*Die Kunst selbst ist Religion*) écrivait Schinkel. Selon Schelling, l'art est une preuve de l'existence de Dieu. Pour lui, « l'Art est la seule révélation éternelle qui existe. » Pour Wilhelm Heinrich Wackenroder, Dieu parle à l'homme en utilisant deux langues miraculeuses : la nature et l'art. L'art est donc, pour les romantiques, langue de Dieu, et l'artiste exprime les idées divines. Le monde des arts et des valeurs esthétiques a commencé à jouer un rôle suppléant en se substituant au monde du sacré et des valeurs religieuses. Le lieu sacré a pris la forme du musée, de la salle de concert, de la bibliothèque. Les bâtiments de ces institutions furent alors décorés avec les statues des saints et de ce sacré humain : les artistes, les savants, les écrivains – tous ceux qui grâce à leur force créatrice sont devenus porteurs de la qualité de sacré autrefois attribuée au seul Dieu. Un pèlerinage au musée, le fait d'assister à un concert ou à une représentation à l'opéra ont pris la place d'une participation à l'office divin. Cette nouvelle liturgie, dont le but était d'adorer la création humaine, artistique ou scientifique, permettait à un homme ordinaire de se détacher des besoins matériels et d'entrer en communication avec un monde de valeurs qui dépassait les normes de la vie pratique quotidienne. Cette activité donnait à l'homme le sentiment d'être purifié, d'accéder à une zone échappant au monde profane, donc appartenant au domaine du sacré. En art, les formules de l'iconographie profane adoptent les formules religieuses : *L'Apothéose d'Homer* (III. 4), peinte en 1826/27 par Ingres, la composition allégorique de Franz Pforr représentant l'adoration de l'art en personne par les deux grands maîtres du sud et du nord, Raphaël et Dürer (III. 5), les images de la vie de l'artiste, notamment d'Albrecht Dürer, imitées des cycles de la vie du Christ, peintes pour le 300^{ème} anniversaire de la mort du maître de Nuremberg – autant d'exemples de l'invasion de la sphère du sacré par les artistes ou les poètes. En 1841, Delaroche peignit dans l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts à Paris une adoration de la très sainte Trinité artistique, où les rôles des trois personnes sont joués par Apelle, Phidias et Iktinos (III. 6). Le personnage même de l'artiste ou son atelier devenaient un but de pèlerinage. Plusieurs ateliers devinrent musées, lieux du culte de l'artiste. Ainsi en était-il des ateliers de Makart, de Wiertz, de Delacroix, ou de Rodin. Les attributs du métier du peintre, le chevalet, les outils, la palette et les pinceaux, délaissés dans la solitude d'une chambre vide, dans une obscurité pâlement éclairée par la lumière et de la lune pénétrant par la fenêtre, acquièrent ainsi dans le tableau de Carl Gustav Carus une expression symbolique, presque mystique. On est admis au cœur du sacré déployé par l'art de l'homme.

Au XIX^e siècle, conséquence des transformations sociales survenues à la suite des révolutions, l'artiste solitaire se mit à regarder avec dédain la nouvelle société bourgeoise, qui manquait d'éducation et de compréhension pour la création artistique. Ne voulant pas se servir de cette classe nouvelle, il conçut une foi dans la valeur absolue du monde de l'art et proclama que l'idée de l'art est la seule qui soit digne d'être servie. Au lieu de l'art pour Dieu et de l'art pour l'homme – auquel toutefois certains artistes inclinaient – on crut en l'art pour l'art. Au lieu de servir un sacré religieux en dehors de l'art, on trouva un but immanent et on déclara qu'on devait servir un sacré artistique. Les grands maîtres de l'art moderne sont ainsi devenus des saints en gloire, et chaque feuille de papier portant une trace de leur main – ne fût-ce qu'un gribouillage – devenait une relique. Les *happenings* et d'autres formes actives contemporaines de l'art visuel se sont substitués au service divin. Dans un monde de plus en plus étranger à Dieu, l'art prenait la place de l'être suprême. C'est aussi en regardant vers l'art du passé qu'on vit dans les grandes œuvres des maîtres anciens – ces

saints du monde de l'art – les domaines du sacré : les critiques d'art – dont Malraux – y repèrent ces qualités spécifiques. Benjamin parle d'un air spécifique, de l'« Aura ».

Comme exemple, je voudrais citer une interprétation du *Portrait des Arnolfini* de Jan van Eyck, publié par Maurice Nédoncelle, qui analyse ainsi sa structure esthétique : « Les Romains délimitaient une portion d'espace dans le ciel pour y observer les présages. De même le peintre crée-t-il un *templum* en faisant son tableau et cet acte a-t-il quelque chose de sacré. Nous entrons, avec les yeux et le pinceau de l'artiste dans un monde saisissant et intimidant : un secret nous est annoncé, et voici que se taisent aussitôt les voix de l'univers prosaïque où se débattait notre vie. Le sacré, d'ordre esthétique, émane de l'œuvre comme si elle était une personne. [...] Dans le sacré esthétique, il peut y avoir la présence d'une foule d'autres espèces de sacré [...] Le tableau des Arnolfini [...] nous offre simultanément plusieurs ordres à révéler : à travers le sacré pictural il exprime, pour ainsi dire, un sacré conjugal, une déification de la bourgeoisie flamande, un mystère de l'existence, et enfin une certaine transcendance religieuse ».

Il est certain que la notion du sacré, employée comme dans le texte cité, peut créer une grande confusion. D'autant plus que le sacré esthétique y intervient en premier lieu et qu'à la fin apparaît aussi, mais à la fin seulement, « une certaine transcendance religieuse ». D'ailleurs, à côté du sacré esthétique existent « une foule d'autres espèces de sacré » (III. 7).

La suite des crises de l'art et de la civilisation humaine au XIX^e et au XX^e siècle, ainsi que le développement de la science et de la technique, ont conduit les artistes à adopter de nouvelles attitudes. Les dangers et les calamités introduites par l'homme dans le monde de la nature ont engendré une crise du rationalisme, et ont à nouveau dirigé le regard vers les espaces de l'irrationnel, vers la religion, vers le yoga, vers la drogue, vers une fuite au delà de la société industrielle, qu'elle soit capitaliste ou socialiste.

C'est ainsi que dans les arts, les sujets sacrés font aussi à nouveau leur apparition. Les vitraux de Chagall (III. 8), les décorations de Matisse, la Symphonie de psaumes de Stravinski, la Passion selon saint Luc de Penderecki, la Porte de la mort de la basilique Saint-Pierre de Rome par Manzù. Grandes œuvres, ou du moins sérieuses, généralement exécutées à partir d'une position artistique indépendante, entreprises par la seule volonté de l'artiste ou presque. Mais ce sont toujours des œuvres où un maître démontre sa puissance, des œuvres aussi éloignées que possible de l'humanité d'autrefois. L'artiste approche le sacré avec toute la témérité qu'a développée la longue période où « l'art lui-même était la religion ».

Un artiste croyant, humble, qui ne voudrait qu'approcher l'aire du sacré, sent ainsi son art s'écrouler et devenir nul, inutile, superflu. Après avoir commis son péché originel, l'artiste n'est plus capable aujourd'hui de servir en toute humilité comme un maître anonyme du Moyen Âge, un maître sans nom.

Dans son livre *The Ascent to Truth*, Thomas Merton montre clairement que les sphères de l'art et du sacré sont en effet incompatibles : « Les expériences d'un mystique et les expériences d'un artiste ne peuvent pas être comparées. Bien qu'il soit possible que quelqu'un puisse être en même temps mystique et artiste, sa mystique et son art doivent rester deux choses distinctes ». Un historien de l'art et critique polonais, Wiesław Juszczak, a résumé la différence entre l'expérience de quelqu'un qui cherche à s'approcher du sacré et celui qui se concentre sur le monde des formes visibles dans cette formule lapidaire : « Des cimes du Parnasse on ne peut pas voir le mont Carmel. Et de la cime de Carmel on ne voit rien ». Ce qui se passe dans l'espace visible ne saurait être en relation avec ce qui se passe dans l'espace sacré, où l'on peut avoir des expériences mystiques. Pour Eliade, « le caractère sacré ne saurait être réduit à rien d'autre », et donc pas non plus à l'art. On se souvient de saint Augustin : « Les formes belles et variées, les couleurs vives et fraîches font les délices des yeux. Qu'elles ne retiennent pas mon âme ! Que

Dieu la retienne : créateur de ces choses, Il les a faites très bonnes, certes, mais c'est Lui qui est mon bien, non pas elles ». Pour entrer aujourd'hui dans le sacré, un artiste doit renoncer à être artiste, parce qu'il a perdu son innocence. Un maître qui a pu créer en compétition avec Dieu, dont les œuvres ont été adorées et ont engendré un sacré indépendant, autonome, ce maître n'est plus capable de l'ancienne soumission. Humilité et témérité sont incompatibles.

Dans un livre publié en 1917, autrefois fameux, *Das Heilige*, Rudolf Otto attribuait au sacré la puissance d'éveiller chez les hommes le sentiment du ravissement et de la crainte. Le sacré, selon lui, était plongé dans les mystères de la fascination et de l'épouvante, et ne se révélait qu'en leur compagnie. Si ce *misterium fascinans* et ce *misterium tremendum* sont un jour à nouveau vécus et transmis dans une œuvre d'art par un grand maître, on aura alors le droit de dire que l'art s'est remis au service du sacré. Jusqu'à aujourd'hui toutefois, il semble que la sphère du sacré reste impénétrable pour l'art de notre temps.

Ceci est le dernier texte du professeur Jan Białostocki, décédé en décembre 1988. Il n'a jamais été publié. Son manuscrit dactylographié a été retrouvé dans l'héritage éparpillé du Professeur. Le texte a été lu par Philippe Junod lors du colloque de Berne en 1988. La rédaction remercie le professeur Junod de son aide dans l'établissement des circonstances de la création et de la présentation de ce texte. Les notes de l'original français n'ont pas été préservées, mais la rédaction les a ajoutées en élaborant la version polonaise.