

# Un art de croyants.

---

## L'image et sa négation.

À moins de se l'imaginer comme un présent des dieux, ou venu mystérieusement chez les hommes d'un monde sublunaire purement spirituel, l'art est un produit de l'activité humaine socialisée. C'est un phénomène social qui répond à un besoin social complexe et évolutif au même titre que les sociétés dans lesquelles il se développe.

L'art n'est pas passif : il est actif. Il a une fonction, entre autres celle de contribuer à la communication entre les hommes en transmettant des affects. Et on a pu penser aussi qu'il était en mesure de communiquer des idées. Quoi qu'il en soit, il est indiscutable qu'il a joué (ou qu'on lui a fait jouer) un rôle important dans l'expression et la diffusion des idées religieuses, bien que ce rôle se soit modifié selon les religions et selon l'histoire. C'est normal. Dans la mesure où les religions ont, pendant des siècles, dominé l'imaginaire collectif en apportant aux hommes, dans le registre du surnaturel, une explication à tout ce qu'ils ne pouvaient comprendre dans le registre du naturel, l'art devait nécessairement véhiculer les « réponses » dans la mesure où elles concrétisaient à la fois leurs espoirs et leurs angoisses. Aussi n'est-il pas surprenant que, par le biais de la magie ou de différents cultes rendus aux dieux, l'art ait pu prendre une place majeure, non seulement dans l'expression du religieux, mais d'en être, à un certain stade du développement de l'humanité, le véhicule principal au point de se confondre avec lui.

C'était sans doute vrai des arts en général, mais ce l'était plus particulièrement des images. Ainsi une image, sculptée ou peinte, a pu incarner la présence manifeste d'un dieu et devenir une idole susceptible d'être « adorée » au même titre que ce dieu. Elle a pu prendre la forme d'un totem et, dans l'antiquité, celle d'une statue de Zeus ou d'Athéna. Mais l'apparition des religions monothéistes a constitué un tournant radical. Ce sont des religions du verbe et où le sensible, incarnée par l'image, n'a fondamentalement pas de place. C'est ainsi que le culte rendu aux images/idoles a été dénoncé, avec plus ou moins de radicalité, comme idolâtre. Plus encore, l'image en tant que telle, a pu devenir suspecte, quand elle n'a pas été, purement et simplement, condamnée comme blasphématoire.

## L'Antiquité.

Cependant, il faut remarquer que bien avant les religions monothéistes, et malgré la place qui leur était reconnue apparemment, les images avaient déjà un statut ambigu. Dans l'antiquité en tout cas, les arts plastiques, en tant qu'arts de l'image, ne jouissaient pas des mêmes honneurs que la littérature (poésie) ou que la musique. Certes, selon Alberti, la peinture y était tout particulièrement honorée et il en voulait pour preuve le fait que sa pratique était interdite aux esclaves. Mais, outre que l'argument est douteux, il n'est pas convaincant. Il est en tout cas, contredit par l'idée allégorique des arts donnée par les Muses. Si on admet qu'elles incarnaient la représentation la plus haute que les anciens s'en faisaient, il faut bien constater que les arts plastiques ne sont représentés par aucune d'entre elles. Or, les muses sont d'origine divine, filles de Zeus et de Mnémosyne (la Mémoire). Les arts qu'elles incarnent allégoriquement, participent donc du divin et assurent la pérennité (l'immortalité ?) des objets qu'elles représentent. Ainsi, grâce à la poésie, on connaît encore les exploits d'Achille, d'Hector et d'Ulysse. Pourtant,

bien que la sculpture et la peinture permettent elles aussi de conserver le souvenir de personnes disparues (ce sur quoi, d'ailleurs, insiste aussi Alberti), ni l'une ni l'autre, ne sont filles des dieux. Le paradoxe est que ces arts délaissés se chargeront de donner aux Muses elles-mêmes, les images visuelles (sculptées ou peintes) qui les rendront présentes parmi les hommes. Mais en cela, ils ne seront que des servants modestes agissant pour une gloire qu'ils ne partagent pas. Ainsi, si les neuf Muses incarnent ensemble le concept générique de l'art, leur existence sensible ne se manifeste que par des « arts » qui ne sont pas reconnus comme étant des leurs. C'est dire qu'ils sont d'un genre inférieur.

Les muses sont au nombre de neuf : Clio, muse de l'histoire ; Euterpe, muse de la musique, joueuse de flûte ; Thalia, muse de la comédie ; Melpomène, muse de la tragédie ; Terpsichore, muse de la poésie lyrique et de la danse ; Erato ; muse du chant nuptial ; Polymnie, muse de la pantomime et de la rhétorique ; Uranie, muse de l'astronomie et l'astrologie ; Calliope, muse de la poésie épique.

Selon l'idée moderne que nous nous faisons des arts, on peut être surpris de trouver l'astronomie, l'astrologie, l'histoire, voire la rhétorique. C'est que le terme a évolué et que son sens actuel est, tout compte fait, récent. Si l'on en juge par l'article de l'*Encyclopédie*, au XVIII<sup>e</sup> siècle encore, la distinction véritable se faisait plutôt entre « arts libéraux », qui comprenaient aussi bien la médecine que la poésie, et les « arts mécaniques », les premiers étant les arts « nobles », ceux de l'esprit, les seconds, les arts manuels qui ne demandaient que de l'habileté et du savoir faire. Si la Renaissance a remis en cause, non le principe de cette hiérarchie, mais la place de ses composants, de façon à classer dans les « arts libéraux » la peinture et la sculpture, ce n'était certainement pas le point de vue des Grecs et des Romains anciens quoi qu'en ait dit Alberti. Pour eux l'astronomie et l'histoire étaient des arts au même titre que la danse, la musique et la tragédie, mais pas les arts plastiques producteurs d'images. Dans une certaine mesure, les neuf Muses définissent allégoriquement une idée des arts que conforte la philosophie. Comme on le sait, Platon condamnera, dans *La République* les images peintes ou sculptées comme images d'images, c'est-à-dire comme fantasmagories, non porteuses de vérité. Dans la mesure où l'image est, malgré tout, la manifestation de l'idée dans le monde sensible, elle aura une fonction utilitaire ou rhétorique à l'intérieur du discours. Ainsi, dans le *Giorgias*, fait-il dire à Socrate s'adressant à Calliclès, « *je me sers exprès de ces images afin que tu comprennes mieux ma pensée* ».

Pour autant, l'Antiquité grecque et romaine, non seulement connaissaient l'image mais, n'en déplaise aux philosophes, elle lui a donné, de fait, la place somptueuse que l'on sait par les poteries, les statues et les peintures, bien que nous ayons du mal à nous faire une idée de ces dernières, puisque – en Grèce du moins – elles ont disparu. Mais on sait que des sculpteurs comme Phidias et des peintres comme Zeuxis jouissaient d'une réputation considérable, bien que cette gloire ait peut-être été surévaluée par la Renaissance. Cependant, l'anecdote rapportée par Pline l'ancien à propos du rival d'Apelle, le peintre rhodien Protogène et du roi macédonien Démétrios témoigne, qu'elle soit vraie ou non, de la considération dont pouvaient jouir effectivement les peintres antiques les plus célèbres. Si on en croit Pline, Démétrios qui assiégeait la ville de Rhodes ne voulut pas donner l'assaut de peur que dans la bataille, la célèbre peinture de Protogène montrant *Ialysos* ne soit endommagée<sup>1</sup>. On aurait aimé que les armées alliées, lors de la seconde

---

<sup>1</sup> Voici le texte de Pline : « *Pour cet Ialysos, de peur de le brûler, le roi Démétrios ne mit pas le feu au seul endroit par où il pouvait prendre Rhodes ; pour épargner le tableau il perdit l'occasion d'une victoire. Proto-*

guerre mondiale, aient fait preuve d'un même scrupule avant de bombarder, entre autre, le monastère du Monte Cassino, ou la ville de Dresde détruisant, notamment, le tableau de Courbet, *Les casseurs de pierres*.

Il n'en était pas moins vrai que les représentations des dieux en images sculptées ou peintes n'étaient pas sans une certaine ambiguïté que souligne Hegel dans son *Cours d'Esthétique*<sup>2</sup> :

*« Mais plus le sérieux et la liberté spirituelle s'affirment dans les figures des Dieux, plus s'accroît le contraste entre leur grandeur, d'une part, leur précision et leur corporéité, de l'autre. On dirait que les dieux bienheureux sont désolés de se sentir heureux et d'avoir un corps ; on lit dans leurs figures le sort qui les attend et dont le développement, en faisant ressortir réellement et de plus en plus la contradiction entre la grandeur et la particularité, entre la spiritualité et l'existence sensible, déterminera finalement la décadence de l'art classique... ».*

Les Dieux sont « désolés » d'avoir « un corps ». Or c'est pourtant ce corps qui permet seul leur figurabilité dans et par l'image et qui rend, à la fois, cette image inessentielle tout en étant indispensable. Ce qui les désole c'est que le corps ait une forme mesurable qui, en tant que telle, limite leur « grandeur », parce qu'il y a contradiction entre la « spiritualité » infinie, qui est le propre de dieux, et « l'existence sensible ». Le dieu fondamentalement infigurable, parce qu'ayant une « forme » inaccessible aux sens humains - non réductible à l'image par conséquent - serait contenu dans ce qui pourrait être, pour Hegel, la conscience malheureuse de l'art antique. Les mythes, d'ailleurs, confirment cette façon de voir.

C'est notamment le cas des mythes de Sémélé et de Psyché. Ils disent clairement que la « vraie visibilité » des dieux est bien au-delà de la capacité de la vue humaine. Celles (ou ceux) qui ont eu la folle prétention de chercher à « voir » le « vrai » dieu l'ont payé fort cher, parfois de leur vie. Victimes de la jalousie d'autres femmes ou de déesses, Psyché faillit perdre définitivement son amour et Sémélé mourra consumée par la révélation de la splendeur inhumaine du dieu. Par le biais de la fable allégorique on trouve là quelque chose du mythe de la Caverne de Platon : c'est seulement par leurs ombres - leurs images imparfaites, d'une certaine façon - que les hommes peuvent accéder aux « vérités divines ». Mais inversement, s'en tenir à ces ombres et se satisfaire de l'idée imparfaite qu'elles donnent de l'idée « vraie », c'est en rester enfermé dans les limites grossières des sens et renoncer à la « vraie » connaissance, non réductible à l'expérience empirique et à la raison humaine expression de cet empirisme. Il y aurait donc eu quelque chose de légitime dans la « fureur » de Sémélé.

Mais les monothéismes sont bien plus radicaux : ils posent l'incompatibilité essentielle et absolue du corps/image et du dieu, pur esprit.

---

*gène habitait alors un petit jardin dans un faubourg, c'est-à-dire dans le camp de Démétrios. Il ne se laissa pas distraire par les combats et n'interrompit pas un seul instant ses travaux, jusqu'au jour où le roi le fit appeler. Comme celui-ci lui demandait où celui-ci prenait tant d'assurance pour rester hors des murs : « je sais, répondit-il, que tu fais la guerre aux Rhodiens non aux arts ». Le roi plaça des gardes pour le protéger, heureux de veiller sur la main qu'il avait épargnée et, pour ne pas le déranger trop souvent, tout ennemi qu'il était, il allait le voir lui-même ; oubliant le souci de vaincre, au milieu du bruit des armes et des coups portés aux remparts, il regarda travailler l'artiste ». Cité par Adolphe Reinach, dans *La peinture ancienne*, Éd. Mactula, Paris 1985*

<sup>2</sup> W Hegel : *Esthétique des arts plastiques*, Ed Hermann, Paris 1993.

## Les monothéismes.

Bien sûr, la définition de l'image changera. Mais elle n'en sera pas moins pensée en fonction d'un référent dont elle sera la représentation fantasmatique : l'image n'est pas la chose mais sa projection fictionnelle. Qu'elle soit réduite à l'état de simple signe ou qu'elle ait la prétention de représenter la chose, au sens plein du terme c'est-à-dire comme une présentation seconde, l'image renvoie toujours à un autre qu'elle même. En ce sens, le « trompe l'œil » serait l'image par excellence, dans sa double fonction d'être un signe et une représentation.

Pour des raisons essentiellement conjoncturelles, fondamentalement politiques, quitte à chercher *a posteriori* à leur donner un fondement doctrinaire, la majorité des religions monothéistes ont accepté les images, mais en les accompagnant de limitations plus ou moins strictes. La religion catholique est indiscutablement celle qui en a fait le plus grand usage, surtout après le concile de Trente (1545-1563) et la mise en place de la Contre-Réforme. Mais cet usage a été, en même temps, un usage étroitement surveillé. Quoi qu'il en soit, l'image, à des degrés divers, est restée suspecte. Suspecte d'idolâtrie bien sûr, mais suspecte aussi de favoriser la sensualité en flattant les sens ; suspecte de facilité à cause de son évidence supposée ; suspecte de ne s'attacher qu'aux apparences, à la finitude des choses, aux dépens d'un essentiel sans limite et sans forme. Bref, l'image serait du côté de la matière et non de l'esprit (spirituel) qui est l'essence du divin : Dieu est pur esprit. Elle est du côté de la chose concrète, visible, non du concept. Elle le serait, en quelque sorte, par essence, par-delà les efforts pour la spiritualiser ou pour la sublimer par différents courants néoplatoniciens, postérieurs à la Renaissance du Quattrocento. Pour ces courants le but de l'art devait être la recherche du « Beau », dont ils ont voulu donner une définition (ou redéfinition) fondée sur « l'Idée », au sens platonicien du terme, plutôt que sur la Nature, même rectifiée ou améliorée. Mais, cet effort désespéré de se détacher de la Nature tout en la conservant malgré tout à travers l'image, ne la laissait pas moins prisonnière de la finitude de cette dernière. Car l'essence de l'image est d'être finie. D'abord en tant qu'elle se présente au travers de son support comme une chose (un artefact) et ensuite, en tant qu'elle est image de la chose finie qu'elle représente. Ainsi l'image, même idéalisée (résultante de l'idée), ne pouvait proposer qu'un « Beau » imparfait, entaché par les limitations de la figure. Le « Beau » parfait, c'est-à-dire absolu doit, lui, être sans limites, c'est-à-dire infini. Il est donc au-delà de toute représentation.

Le Beau parfait absolu, donc infini, ne peut être une image. L'absolu est par essence invisible parce qu'il est au-delà des sens, et donc du sens de la vue. La gageure paradoxale d'un art qui prétend montrer l'absolu sera donc de rendre visible l'invisible. Un tel programme est fondamentalement contradictoire avec celui de la Renaissance, ou plus exactement avec celui, rationaliste, de la première Renaissance. Pour Alberti, l'art n'est concerné que par le « visible » et son problème sera d'élaborer un art qui réponde aux lois de la visibilité. C'est pourquoi il lui faudra noter « *comment les choses se présentent à la vue* »<sup>3</sup>, comme condition préalable à la réalisation de l'œuvre de peinture (ou de sculpture) proprement dite. Cette position a été à la fois maintenue et contredite (maintien du modèle Nature et son idéalisation par la recherche d'une nature améliorée et sublimée)

---

<sup>3</sup> Alberti écrit dans le Livre II du *De Pictura* : « *Nous avons divisé la peinture en trois parties et cette division nous l'avons trouvée dans la nature même. En effet, puisque la peinture s'efforce de représenter les choses visibles, notons de quelle façon les choses se présentent à la vue.* »

par les néoplatonismes qui ont suivi la Renaissance « héroïque »<sup>4</sup>. Mais le programme *a priori* impossible de « rendre visible l'invisible », a trouvé des échos certains dans certains aspects de la pensée à partir du XX<sup>e</sup> siècle et dans l'art, dit « contemporain », en lesquels on peut voir de ce point de vue, la rupture la plus complète avec la pensée humaniste et rationaliste du Quattrocento.

### Les échos du religieux dans la pensée contemporaine et l'art contemporain.

Dans *Qu'est-ce que la philosophie*<sup>5</sup>, Deleuze et Guattari ont écrit : « *Peut-être est-ce le propre de l'art, passer par le fini pour retrouver, redonner l'infini* ». Que faut-il entendre par « infini » ? De quelque façon qu'on la comprenne, la notion d'infini est inséparable de celle du Dieu absolu, par nature infini puisque l'infini n'est qu'un prédicat de l'absolu. C'est précisément lui, et lui seul, qui en donne le paradigme parfait, celui d'échapper à toute mesure. À la Renaissance, pour Nicolas de Cues, c'est cette impossibilité mathématique de mesurer l'infini qui fonde son impossibilité à le connaître. L'art médiéval avait certes, voulu donner à voir quelque chose de l'infini, c'est-à-dire le divin, dans les images. Mais ne pouvant le figurer lui-même, il n'en a donné que les « signes » ou les symboles<sup>6</sup>. En aucun cas, il n'aurait prétendu y atteindre par une image faite de la main d'un homme, parce que, par essence, le fini ne peut donner à voir l'infini. Mais ce n'est pas ce que semblent penser Deleuze et Guattari. Pour eux, si l'art est bien une chose finie, il permettrait pourtant de « *retrouver, redonner l'infini* ». Ainsi, si ce passage par le fini - et sans qu'on puisse dire que celui-ci se réduise à un signe - permet d'accéder effectivement à l'infini, l'art aurait un pouvoir que l'on pourrait, à première vue, rapprocher de celui des religions animistes ou polythéistes, le pouvoir d'incarner le divin au travers des idoles. Mais pourtant, ça ne peut être le cas car les dieux des religions polythéistes, n'étant pas absolus, ne sont pas infinis non plus, et leurs idoles ne peuvent incarner ni l'un ni l'autre. Elles n'y ont jamais prétendu d'ailleurs. L'art fini, qui contiendrait l'infini, que définissent Deleuze et Guattari, serait donc un art d'un genre totalement nouveau : il produirait des idoles mais d'une nature foncièrement différente à celle des dieux païens, puisqu'incarnant effectivement l'infini invisible dans leur « Être » visible, et ceci sans même avoir besoin de la médiation des figures de saints ou de Dieux<sup>7</sup>. Pris ainsi, cet art échappe à l'homme fini, social-concret, et l'artiste serait quelque chose de bien plus que cet homme. Il deviendrait une sorte de prophète, de saint, en tout cas un médiateur de l'infini dans le monde fini qui est le notre. Ainsi se trouverait justifié philosophiquement le concept d'un art fondamentalement mystique bien que ne se référant à aucune religion et gardant, de ce fait, sa totale indépendance vis-à-vis de toutes puisqu'il va - mais sans le dire - jusqu'à se diviniser lui-même<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle et le XVI<sup>e</sup>, le néoplatonisme s'impose avec maniérisme et se confirme sous une autre forme par la reprise en main par l'église avec le baroque.

<sup>5</sup> Deleuze, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Éd. De Minuit, Paris 2005.

<sup>6</sup> Dans *L'esthétique relationnelle*, Nicolas Bourriaud écrit : « *Jadis, on devait lever les yeux sur l'icône, qui matérialisait la présence divine sous la forme d'une image* » (dans *Vers une politique des formes*, Éd. Presse du réel, Paris 1998). Ce regard superstitieux et idolâtre porté sur l'image, à laquelle est donnée un statut égal à son référent, a sans doute été celui d'hommes ou de femmes analphabètes, mais elle a toujours été condamnée par les théologiens et même par l'église. Pour les théologiens, l'image n'est qu'un « signe » qui renvoie à un divin inaccessible aux sens et elle ne peut, en aucun cas, incarner « *la présence divine* ».

<sup>7</sup> Bien avant Deleuze et Guattari, Malevitch avait clairement posé cette dimension mystique de l'art en accrochant son monochrome noir (carré noir sur fond blanc), dans l'exposition *0,10* à Moscou en 1915, à la place traditionnelle de l'icône dans les isbas russes.

<sup>8</sup> Il peut même s'offrir le luxe de se présenter comme opposé à toutes les religions, voire comme athée.

Telle est bien la question que soulève, non pas à l'art en général des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, mais certains courants de celui-ci, allant schématiquement de l'abstraction au conceptuel. Ces dénominations sont discutables et il serait facile de démontrer qu'elles désignent des mouvements qui, en vérité, ne sont ni spécialement abstraits, ni plus conceptuels que n'importe quel autre. Mais ils se sont imposés en histoire de l'art et chacun sait plus ou moins maintenant, lorsqu'on les emploie, de quoi l'on parle, bien qu'ils aient été, l'un et l'autre, déclinés sous des formes diverses et appliqués à des options artistiques, fort différentes. Ce qui importe, par delà ce qui les sépare, c'est qu'ils ont en commun l'affirmation de la souveraineté/supériorité de l'esprit sur la matière, esprit par lequel il serait possible d'accéder à l'infini véritable objet de l'art, avec pour contre partie, le mépris de la matière en laquelle s'incarnerait l'inessentialité des choses finies. D'où, la dénonciation du « matérialisme », présenté généralement comme vulgaire et jouisseur, au profit de la pure spiritualité qui, seule, serait susceptible de s'ouvrir à la quête de l'Essentiel (l'Absolu), seule digne de l'art véritable. Ainsi, se trouverait réactivée, mais sur d'autres bases, et avec d'autres mots, la vieille hiérarchie des genres. Elle ne porterait plus sur l'opposition entre Peinture d'Histoire et peinture de genre, mais sur celle entre « l'art », sans adjectif pour le qualifier, qui serait seul véritable, et un art dit « populaire » (exploité et relu par le « Pop-Art ») qui ne serait pas tout à fait de l'art. D'un point de vue théorique, on est frappé par l'imprécision des termes, voire leur confusion. Ainsi le concept, d'ailleurs vague, d'art populaire, est systématiquement associé ou confondu avec celui d'art facile, ou d'art commercial, qui sont des choses totalement différentes. Sans compter qu'on l'associe généralement sans aucun effort de démonstration à des formes comme le cinéma ou la bande dessinée, qui ne sont ni plus ni moins commerciales que n'importe quelle manifestation artistique en régime capitaliste, et qui ne sont en rien, spécifiquement « populaires », de quelque façon qu'on comprenne le terme<sup>9</sup>.

Les concepts d'Essentiel, d'Absolu, d'Infini qui, sous des noms différents désignent la même chose, ont en commun de s'opposer au narratif auquel est associée l'image, même la moins narrative. L'image, même sublimée, est toujours marquée par son origine contingente puisqu'elle est toujours l'image de quelque chose. Ainsi, image, figure et narration, apparaissent comme les différentes faces d'un même inessentiel. Ensemble, elles seront condamnées comme contraire à l'art véritable, purement spirituel, ou purement conceptuel. Et un art qui se pose comme l'expression du pur concept, et plus encore d'un concept se suffisant à lui-même, ne peut que déboucher sur le mépris du « faire » (de la pratique). Ce n'est pas l'œuvre réalisée qui compte mais l'idée, le concept, qui a présidé à sa réalisation. C'est pourquoi, à terme, cette réalisation peut être supprimée. D'ailleurs, comment la pure Spiritualité pourrait-elle s'accrocher sur un support quelconque (une toile par exemple, ou une feuille de papier, etc.) ? Autrement dit, les œuvres, mêmes ramenées au monochrome, blanc, noir ou bleu - peu importe -, sont encore des objets finis comme tous les objets. L'indiscutable matérialité du support entre en contradiction avec l'essence supposée immatérielle des œuvres proprement dite, celle de leur concept. D'où, à partir d'Yves Klein, les diverses variations sur le thème de « dématérialisation » de l'art qui est, avant tout, la dématérialisation de tout support. L'absence de tout support, interdit la monstration de quoi que ce soit, y compris de signes sur lesquels articuler le concept. A ce niveau, l'œuvre se réduit à une entité spirituelle flottante, quelque chose comme une « âme ». C'est une chose, en tout cas, sans réalité tangible sensible, et

---

<sup>9</sup> Il n'y a aucune place, en régime capitaliste, pour un art populaire. Le seul qui l'intéresse est un art commercial, c'est-à-dire un art sur lequel il est possible de faire du profit, soit par une production de masse industrielle, soit par la spéculation.

qui n'existe que pour autant qu'on y croit. Ainsi, si jusqu'à présent, les arts plastiques s'adressaient à des spectateurs (regardeurs), cet art du purement spirituel (ou conceptuel), s'adresse exclusivement à des croyants.

Un « art de croyants » est un concept nouveau qui n'a rien à voir avec un art qui s'adresse à des croyants. Bien qu'il ne puisse être revendiqué par aucune religion et que, de son côté, il ne se réclame d'aucune, il s'inscrit, qu'on le veuille ou non, dans le registre du religieux, puisqu'il repose sur la foi. Ainsi, « croire » à l'existence des « zones picturales immatérielles » de Klein ne repose que sur la foi qu'on a en elles. Elles ne peuvent être, ni prouvées par la raison ni constatées empiriquement par les sens. Elles supposent une démarche spirituelle qui ne diffère en rien de celle qui consiste à « croire » à l'existence de l'âme immatérielle, à celle du Saint Esprit ou, plus généralement, à d'un Dieu pur esprit. Mais si cet art peut être qualifié de religieux, c'est dans un sens radicalement différent de ce qu'on entendait jusque là, autant selon un besoin de classification en l'histoire de l'art que du point de vue des religions instituées. En effet, il ne s'agit plus de figurer un quelconque « sujet » canonique : Annonciation, crucifixion, etc. Il ne s'agit plus de transmettre un message, ou un enseignement, au profit d'une religion. Cet « art des croyants », qui donne un des principes de l'art religieux d'aujourd'hui, n'est en rien cette bible pour les analphabètes que préconisait Grégoire le grand à la fin du VI<sup>e</sup> siècle. On peut même dire qu'il récuse tout message, quelle qu'en soit la nature. Il ne donne à voir que lui-même en tant qu'incarnant une spiritualité qui lui serait inhérente. C'est sans doute pourquoi, à l'occasion de l'exposition, *Les traces du sacré*, de 2008 à Beaubourg, Alfred Pacquement, alors directeur du centre Pompidou, signale dans sa préface au catalogue, que ce n'est pas tant la religion qui compte que la spiritualité, ou plus généralement le « sacré ». Il écrit : « *L'écueil était de se restreindre, en ne se consacrant par exemple qu'à la seule étude de l'art face aux religions.* »<sup>10</sup> Quelques lignes plus loin, il précise sa pensée :

*« L'ambition est donc d'aborder une thématique qui, à y bien réfléchir, coïncide dans une immense proportion avec des démarches créatrices modernes et contemporaines. S'attacher au seul religieux, c'était se fourvoyer en ne s'appuyant que sur la simple adhésion ou le rejet d'artistes vis-à-vis des dogmes qu'ils ont longtemps illustrés ou accompagnés mais dont ils s'émancipent précisément lorsque leurs œuvres ne dépendent plus de simple commanditaires. Le sacré se situe en dehors du dogme. »*

Donc, ce ne sont pas les dogmes qui comptent, mais quelque chose de plus flou, de plus incertain, que Pacquement nomme le « sacré » et qu'il oppose au « religieux ». Cependant, quoi qu'en dise Pacquement, le sacré a bien quelque chose à voir avec le religieux, mais dans un sens très général, qui le déconnecte de toutes les religions particulières. Ce qu'il est lui suffit. Et tel est le fondement de son paradoxe. Cet « art sacré », bien que ne s'apparentant à aucune religion, notamment à aucune des religions monothéistes, se pense selon les modalités du Dieu absolu et unique des religions monothéistes. Si l'Être de ce Dieu est à la fois par delà les sens et par delà la connaissance humaine, l'Être de cet art le sera aussi et échappera à toute possibilité de le définir positivement. Aussi, au concept d'un Dieu qui ne peut être connu mais auquel il faut « croire », correspondra celui d'un art qui, lui non plus, ne pourra être connu mais auquel il faudra « croire ». C'est bien encore, à cet « art de croyants » que le centre Pompidou rendra hommage en 2009, un an après l'exposition *Traces du sacré*, avec l'exposition « *Vides* » qui reprend, en

<sup>10</sup> Catalogue de l'exposition *Traces du sacré*, Centre Pompidou, Paris 2008.

le systématisant, le concept de l'exposition du vide d'Yves Klein de 1958 dans la galerie d'Iris Clert. C'est un art immatériel, purement spirituel, sans visibilité mais qui présente l'invisible, parce que l'infini qui est son objet n'a aucune visibilité<sup>11</sup>.

Cet art, indiscutablement préoccupé par le « sacré », est bien profondément religieux bien que, paradoxalement, parce qu'il est autosuffisant, il puisse non seulement se passer de religions, mais de Dieu lui-même. Cependant, et ce n'est sûrement pas un hasard, nombreux de ses promoteurs « y croient » et cette croyance a certainement joué un rôle dans leur parcours spirituel et artistique, ce qui est normal. Ils ne s'en sont d'ailleurs pas caché. On sait qu'Yves Klein, par exemple, était rosicrucien et on connaît l'influence de la mystique orientale (bouddhique notamment) sur l'art américain de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Mais d'autres, qui ne partagent en rien la croyance en un Dieu quelle qu'en soit la forme et le concept, peuvent fort bien se retrouver dans la croyance en un art qui échappe aux sens et à l'entendement. Tous trouveront, moyennant quelques adaptations, dans la théologie négative (ou apophatique) qui, de Thomas d'Aquin à Nicolas de Cues, a servi à théoriser l'essence d'un Dieu inconnaissable, l'instrument théorique pour théoriser l'essence d'un art tout aussi inconnaissable. Le texte célèbre d'Ad Reinhardt de 1963 rendant compte de l'art (et évidemment, plus particulièrement du sien) par la seule négative est, à sa façon, modélisant<sup>12</sup>. Ad Reinhardt n'adhère à aucune religion et ne prétend en promouvoir aucune. Selon lui, tel n'est pas le rôle de l'art. Mais il ne s'en suit pas que son art ne soit, en lui-même, profondément religieux. Pour voir dans ses monochromes noirs, « *the last painting* », celle en laquelle tout a été dit, il faut y « croire »... sinon, on ne voit qu'une surface noire.

Qu'est-ce que la théologie négative ? Ce n'est en rien une pensée de la négation en tout cas. Elle ne manifeste aucun refus, aucune révolte. Elle ne s'oppose à rien, et surtout pas à Dieu. Elle affirme, au contraire, la nécessité de son existence mais, dans le même temps, elle affirme qu'elle ne sait rien de lui et nie qu'on puisse en savoir quelque chose. Elle est, en ce sens, extrêmement conservatrice puisqu'elle demande, voire exige, de croire en un Dieu, qu'on ne peut connaître, et cela inconditionnellement. C'est donc une soumission totale et irréfléchie (la réflexion ne servant à rien) qu'elle exige des hommes à l'égard du Dieu souverain et lointain, qui les domine comme un monarque absolu et « indiscutable » au sens plein du terme. On voit donc que la théologie négative n'est négative que parce qu'elle est incapable d'apporter des réponses positives. Mais, en vérité, elle n'a pas de réponses négatives non plus. Elle dit simplement qu'elle ne sait pas. C'est une pensée de l'impuissance qui se reconnaît incapable de transgresser ses limites. Pourtant, cette impuissance n'est pas source de dérélition. Elle peut être à la fois savante et heureuse. Elle est savante, puisque c'est par la connaissance la plus sophisti-

---

<sup>11</sup> La fascination pour le vide et le religieux est pertinemment caractérisé, à mon avis, par Jacques Derrida à propos d'architectes tel que Libeskin qui tiennent des « discours de l'absence et de la négativité ». Derrida écrit : « Lorsqu'ils parlent de leur propre travail, ils sont trop vite enclins à parler du vide, de la négativité, de l'absence, avec des résonances théologiques aussi, et parfois des résonances judéo-théologiques. Aucune architecture ne peut être appelée judaïque, bien entendu, mais ils font appel à une sorte de discours judaïque, une théologie négative au sujet de l'architecture. Mon allusion doit donc être comprise en ce sens ». *Les traces du visible*, dans *Penser à ne pas voir*, Éd. Le Différence, Paris 2015

<sup>12</sup> Voici le texte d'Ad Reinhardt : « une icône libre, non manipulée, et non manipulable, sans usage, invendable, irréductible, non photographiable ni reproductible, inexplicable. Un non-divertissement, fait ni pour l'art commercial ni pour l'art de masse, non expressionniste, ni pour soi-même. » La référence à l'icône, même « libre », qui dans la tradition byzantine admettait une présence du « sacré » sous forme de « trace » ou « d'empreinte », est significative de l'inscription assumée dans le religieux quoi qu'aient pu en dire certains de ses commentateurs. Une fois encore on peut penser à Malevitch et à son *Carré noir sur fond blanc*, accroché à la place traditionnelle des icônes, dans l'exposition *0,10* à Moscou, en 1915.

quée et la plus poussée de ses limites que l'homme sait qu'il ne sait pas, autrement dit, qu'il ne peut connaître le Dieu absolu et infini qui gouverne le monde. Et c'est par là, que son impuissance est heureuse car elle trouve sa jouissance dans son inconditionnelle soumission en ce Dieu tout puissant et omniscient. Sur le même modèle, l'art pourra être pensé comme indéfinissable et inconnaissable mais, touchant par cela même à un Essentiel, il serait source d'un état méditatif ineffable, une sorte de calme de l'esprit faisant retour sur lui-même et s'auto-contemplant. L'artiste américain conceptuel Sol Le Witt a, de son point de vue, indiscutablement raison, lorsqu'il écrivait, dans ses *Positions* publiées en mai 1969 : « *Les artistes conceptuels sont plus mystiques que rationalistes* »<sup>13</sup>. Par là, Sol Le Witt ne voulait certainement pas dire que les artistes conceptuels devaient être les apôtres d'une religion quelconque, mais que leur démarche artistique relevait fondamentalement d'une mystique. Et on le comprend. Comment ne pas voir qu'un art qui fonde son principe sur la primauté de l'Idée et de son énonciation est dans une intimité profonde avec le concept d'un Dieu, qu'il soit ou non revendiqué, qui est tout esprit et se manifeste par la seule puissance de son verbe ?

Cette place du religieux (mais non des religions) dans l'art contemporain - ou estampillé comme tel - n'est pas une découverte. L'exposition « *La traces du sacré* », citée plus haut, en porte témoignage. Elle a fait l'objet, directement ou indirectement, de nombreuses manifestations sur lesquelles on pourra revenir. On pourrait presque dire que, autant que le paradigme textuel, signalé par Nathalie Heinich<sup>14</sup>, elle en est la marque obligée. Le titre du livre de Catherine Grenier, paru en 2003, est, de ce point de vue, tout un programme : *L'art contemporain est-il chrétien ?*<sup>15</sup>. Pour elle, ce n'est pas le « sacré » ou le religieux en général, qui sont en cause, mais bien la religion chrétienne en tant que religion bien définie. Et il est frappant de constater que l'auteur, bien informé puisque conservateur des collections du centre, ne pose pas la question de savoir si tel ou tel courant de l'art contemporain est chrétien. Non. Sa question concerne l'art contemporain comme totalité, comme un bloc. Elle écrit :

*« Indépendamment de son aspect iconographique, c'est à une conception chrétienne, et plus précisément à une conception chrétienne de l'homme et du monde, que les artistes ont aujourd'hui recours. L'homme que l'art a placé au cœur de son projet depuis 1960, sa relation au monde, sont un terrain de questionnement auquel le christianisme apporte depuis peu son modèle. On a vu, dans cette perspective, ré-apparaître des thématiques proprement religieuses, que la modernité avait battues en brèche, comme la rédemption, la chute, la charité, mais aussi le scandale de la mort qui se profile comme l'un des thèmes centraux de la production actuelle, notamment parmi les très jeunes artistes. »*

Il faut tout de même remarquer que pour Catherine Grenier, cette présence insistante de problématiques chrétiennes ne signifie pas une soumission des artistes aux impératifs des églises chrétiennes, catholiques ou réformées, dont ils se chargeraient de transmettre le message selon un programme établi par les « pères » comme ce fut le cas impérativement au Moyen Âge et au-delà<sup>16</sup>. Ainsi, à la bien lire, pour Catherine Grenier la référence à la chrétienté ne signifie pas nécessairement l'adhésion formelle au dogme

<sup>13</sup> Dans *Art en théorie, 1900-1990*, Ed Hazan, Paris 1997.

<sup>14</sup> Nathalie Heinich, *La paradigme de l'art contemporain*, Éd. Gallimard, Paris 2014.

<sup>15</sup> Catherine Grenier, *L'art contemporain est-il chrétien ?*, Ed Jacqueline Chambon, Nîmes 2003.

<sup>16</sup> D'ailleurs, peu d'artistes modernes et contemporains ont répondu à des commandes formellement passées par des églises. Et lorsque ce fut le cas, on ne peut pas dire qu'ils aient suivi un programme imposé, ni même qu'ils se soient proposés d'être les « communicants » du dogme, à l'intention de fidèles

chrétien, mais quelque chose de plus diffus ou de plus latent. C'est un « *modèle* » ou/et la résurgence de « *thématiques* ». Ce n'est finalement pas si loin de la conception du « *sacré* » selon Pacquement.

Par contre, l'art contemporain tel que l'envisage Catherine Grenier diffère sensiblement de celui, autosuffisant, évoqué plus haut. Pour elle, cet art fait resurgir des thématiques, en l'occurrence des thématiques chrétiennes. Il se rétablit donc dans la fonction intermédiaire du messenger, du porte-parole de quelque chose d'autre que lui-même, mais qu'il s'approprie jusqu'à s'y identifier. C'est ainsi que des artistes vont tenter de retrouver des expériences mystiques, allant jusqu'à s'identifier à des saints en reproduisant, moyennant quelques adaptations, leurs démarches et parfois, leur martyre. Récemment on a pu voir à Rennes, Abraham Poincheval « renouveler » l'expérience des stylites en s'isolant sur une plateforme perchée en haut d'un mât, mais seulement pendant une semaine et après s'être ménagé quelques garanties de confort minimum, avant de redescendre, le dimanche suivant, sous les applaudissements d'un groupe de curieux pour qui l'événement avait constitué l'occasion d'une sortie dominicale. Mais ce n'est là qu'un des avatars d'une série dont on peut penser qu'elle a encore des beaux jours devant elle. Bien avant « l'émergent » Poincheval, l'américain Chris Burden, beaucoup plus célèbre, n'avait pas hésité, quant à lui, à s'identifier au Christ, reproduisant, mais comme toujours en la modernisant – et pour un temps donné, en limitant les risques – la crucifixion. L'œuvre avait été nommée « *Trans-Fixed* » (trans-percé) et elle a fait l'objet de nombreux commentaires. D'une façon générale elle est considérée comme exemplaire d'un radicalisme « hors-limite ». Chris Burden s'est fait « crucifier » au dos d'une vieille Volkswagen (1974 - New York). À la photographie qui rend compte de la performance, Burden a ajouté un descriptif :

*« Dans un petit garage de Speedway Avenue, je suis monté sur le pare-choc arrière d'une Volkswagen. J'ai appuyé mon dos sur l'arrière de la voiture, écartant mes bras sur le toit. Des clous furent plantés à travers les paumes dans le toit de la voiture. La porte du garage fut ouverte et la voiture avancée à moitié dans Speedway Avenue. Le moteur fut lancé à pleine vitesse pendant deux minutes, hurlant à ma place. Deux minutes plus tard, il fut arrêté et la voiture repoussée dans le garage dont on ferma la porte. »<sup>17</sup>*

Ainsi, la croix a été remplacée par une Volkswagen, symbole populaire et stéréotypé de la « *société de consommation* ». Le renouvellement de la pratique religieuse est renforcée par la conservations des clous devenus « *reliques* ». Chris Burden serait donc un Chris réactualisé - ou reconditionné - clamant, pour notre salut, sa « souffrance » devant un monde sans âme, par la médiation du hurlement du moteur d'une voiture ordinaire, celle de « monsieur tout le monde », c'est-à-dire du philistin moderne !

Il faut croire que, plus que tout autre, la performance est un mode d'expression qui favorise les retrouvailles mystiques, notamment dans le registre de la souffrance et de la martyrologie (voir Gina Pane, par exemple). Mais ces retrouvailles se manifestent aussi sous des formes plus classiques, bien qu'avec juste qu'il faut de décalage pour justifier les contestations qui servent sa publicité. C'est, entre autres, le cas du célèbre *Piss-Christ* d'Andres Serrano (1987), célèbre surtout pour avoir suscité l'indignation et le vandalisme de quelques catholiques intégristes.

---

<sup>17</sup> Catalogue de l'exposition *Hors limites*, Centre G Pompidou, Ed. du Centre 1994.

Pourtant, l'image - une photographie - a tout d'une bondieuserie ordinaire. Elle montre une crucifixion sur fond jaunâtre qui pourrait vaguement rappeler le fond-or des icônes. Ce que la photographie ne montre pas *a priori*, mais qu'il est essentiel de savoir, c'est que ce fond jaunâtre est donné par de l'urine. Le Christ en question, qui n'est qu'un objet de dévotion courante, a été photographié après avoir été immergé dans un bocal rempli d'urine et d'un peu de sang. Voilà ce qui a excité la rage des dévots. D'où leur tentative de vandaliser et d'interdire l'image exposée à Avignon en 2011. Il n'y avait pourtant pas là de quoi fouetter un saint !

Bien sûr, de « savants » commentateurs ont cru devoir expliquer que « l'œuvre » de Serrano était en réalité une image de dévotion, qui donnait une nouvelle lecture du mystère de l'incarnation. Le Christ, Dieu fait homme, avait des besoins d'homme, notamment, celui d'uriner. Véronique Follet, par exemple, dans son article intitulé *Offense*, publié dans le catalogue de l'exposition *Traces du sacré*, écrit : « *Quand Andres Serrano plonge un crucifix dans un bain de sang et d'urine, il s'approprie l'épineuse querelle du Fils de Dieu, fait homme. En montrant le Christ avec ses fluides corporels, Serrano réinscrit le trivial au cœur du spirituel, considérant que, si toute la création est à l'image de Dieu, il n'est pas d'image qui soit plus juste ou plus respectueuse* »<sup>18</sup>. En même temps, et par delà sa dimension théologique supposée, la photographie de Serrano se situerait, dans l'histoire de l'art, dans une continuité qui passerait, entre autres, par le retable d'Issenheim (1512-16) de Mathias Grünewald dont un des volets figure une Nativité dans laquelle on peut remarquer la présence d'un baquet et d'un pot de chambre. Que cette continuité soit douteuse n'est pas la question. L'important est qu'elle puisse être affirmée.

Bien entendu, les exemples cités pourraient facilement être multipliés. On pourrait évoquer la *Messe pour un corps* de Michel Journiac, célébrée en 1969 dans la galerie Templon, ou la dématérialisation de l'œuvre chez Tino Seghal, etc., etc. Le phénomène concerne, non seulement dans ce qu'il est convenu de désigner, au sens restreint du terme, « l'art contemporain », mais aussi les domaines tels que la bande dessinée ou le cinéma que l'on situe généralement ailleurs, bien qu'eux-aussi relèvent, *stricto sensu*, des arts plastiques contemporains. Or, on y trouve une complaisance pour les démarches spirituelles dites « singulières », d'une part et, d'autre part en contre-point, la montée en force de la mode de « l'héroïc fantasy » et du fantastique. Dans tous les cas, on trouve la fascination pour l'irrationnel et le mysticisme sous toutes ses formes, qui s'accordent parfaitement avec l'enfermement dans le Soi avec, pour contre partie, la recherche désespérée et névrotique d'un Autre mythique et abstrait. Les réseaux sociaux, comme Facebook, répondent à cette double aspiration (ou double névrose), d'où leur succès.

### L'individu atomisé et aliéné.

Facebook a ceci de paradoxal qu'il laisse chacun confronté à sa solitude, n'ayant d'autre vis-à-vis que son ordinateur ou sa tablette, tout en fondant son concept sur la recherche de la communication avec l'Autre, devenu « l'Ami ». Mais l'Ami devient lui-même une abstraction pure, une entité désincarnée qui n'établit guère de relation avec soi si ce n'est par le geste stéréotypé du « cliquage » sur « j'aime », même si on a théoriquement la ressource du commentaire. Mais les échanges réels (discussions) sont rares sur Facebook. Chacun plaque sur son « mur » ses fantasmes, ses « idées », ses préoccupations du moment, quémandant l'assentiment de quelques « amis » par des « j'aime » ou des commentaires bien sentis. Mais chacun n'en reste pas moins désespérément seul.

---

<sup>18</sup> Op cité.

Facebook est un produit hautement significatif du post modernisme. Certes le concept est flou et largement fourre-tout, y compris dans la définition qu'en a donnée Lyotard dont le principal mérite est de l'avoir formulé. Il est évolutif. Il renvoie en tout cas, à un individu atomisé, sans appartenance à une classe ou, plus généralement, à une communauté d'intérêt. L'autre, c'est « l'ami » abstrait. Ce n'est pas le collègue avec qui on partage les mêmes préoccupations professionnelles et avec qui on peut agir solidairement pour les faire valoir. L'individu post moderne, l'adepte idéal de Facebook, est tout le contraire d'un syndicaliste ou d'un membre d'un parti politique. C'est un électron libre zigzagant au milieu d'une foule d'électrons libres aussi perdus que lui et qui, comme lui, cherchent à exorciser leurs angoisses par le biais d'un ersatz de communicabilité. Bien sûr, on peut être un militant, ou simplement une personnalité libre, et se retrouver dans Facebook. On peut même essayer d'utiliser le réseau pour y faire circuler des informations, voire des idées, bien qu'on doive se contenter d'une forme sommaire. Mais ce n'est qu'une manière de s'adapter à un environnement dominant, voire d'en détourner le cadre, non de s'inscrire dans sa « philosophie ».

Cet individu post moderne atomisé se retrouve nécessairement dans l'art d'aujourd'hui. Ou plus exactement, l'art qui s'impose aujourd'hui, celui que favorise les institutions et l'idéologie dominante, est un art qui épouse son profil et qui le reproduit. Dans les années 1990, Catherine Millet avait signé un éditorial d'*Artpress* dans lequel affirmait privilégier les « *démarches singulières* » aux dépens des écoles et des courants affirmés qui avaient dominé les avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle. L'heure n'était plus, selon elle, aux manifestes, aux déclarations tapageuses, et aux mouvements engagés dans la volonté de « *changer la vie* ». Non, chacun devait « *cultiver son jardin* » et laisser le soin aux DRAC et aux FRAC de mettre en circulation (relative) les produits de son activité jardinière (artistique ?) vers les « amis » potentiels. Cela, dans mon souvenir, Catherine Millet ne le disait pas, mais c'est bien ce qui se passe. De ce point de vue, les institutions (biennales, FRAC, DRAC, expositions branchées, musées d'art contemporains, écoles d'art et même universités) jouent un rôle similaire à celui de Facebook, avec seulement d'autres moyens.

L'*Esthétique relationnelle*<sup>19</sup> de Nicolas Bourriaud trouve naturellement sa place dans ce cadre d'une « *convivialité* » programmée. Pour lui, « *l'art est un état de rencontre* ». C'est ainsi que « *par de menus services rendus, l'artiste comble les failles du lien social* ». Ça peut se faire par des « *tâches subalternes (faire des messages, cirer des chaussures, tenir a caisse d'un supermarché, animer des réunions de groupe, etc.) mue par l'angoisse que provoque le sentiment d'inutilité* ». Il s'agirait donc de « *petits gestes* » d'un art conçu selon un « *programme angélique* ». Voilà bien le programme d'un art plein de bonnes intentions et qui l'apparente – si l'on s'en tient aux propos de Bourriaud et indépendamment de ce que l'on peut penser de œuvres qu'il défend - à une esthétique de patronage ou de boys-scouts, toujours prêts à servir, sous l'autorité bienveillante d'un prêtre (pédophile ou non). Bien sur, ce programme artistique qui reprend, au fond, les idées les plus conformistes de la charité chrétienne, est présenté avec les oripeaux de la radicalité indexés sur une « philosophie » du comportement inspirée de la pensée du jésuite Michel de Certeau (bien qu'il ne soit qu'assez peu cité), le tout assaisonné d'un peu de situationnisme et de la philosophie écolo-psychanalytique de Félix Guattari<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Op cité.

<sup>20</sup> Dans l'article d'Harold Rosenberg, *En avant pour Clayton* (dans *La dé-définition de l'art*, op cité), on trouve une caractérisation de l'art nouveau qui prouve que Bourriaud n'a pas inventé grand chose. Il est écrit : « *S'il n'existe aucune différence entre l'art et la vie, il n'en existe pas non plus entre l'artiste et son pu-*

D'ailleurs, il faut bien mesurer les enjeux de la « radicalité » selon Bourriaud. Tout comme Catherine Millet, il ne veut plus entendre parler d'avant-gardisme et de manifestes tapageurs. Il écrit : « *Les utopies sociales et l'espoir révolutionnaire ont laissé la place à de micro-utopies quotidiennes (les « petits gestes », sans doute) et à des stratégies mimétiques : toute position critique « directe » de la société est vaine, si elle se base sur l'illusion d'une marginalité aujourd'hui impossible, voire régressive* ». Bien sûr, le vocabulaire convenu et codé par une idéologie « branchée », prête à confusion. Il faudrait s'entendre sur les notions « d'utopies », de « marginalité » et de « régression ». Mais le propos est tout de même clair : surtout pas « *critique directe de la société* ». Globalement, les choses doivent rester en état (en art comme dans le reste). Il faut se rabattre sur ce qu'il appelle, citant Felix Guattari, les « *stratégies de proximité* ».

Dans le désert existentiel affectif et intellectuel dominant, les « *stratégies de proximité* », tout comme Facebook, ont quelque chose de rassurant... tout en laissant, ou plus exactement en protégeant, l'ordre répressif global intact. Elles reprennent, après en avoir vaguement repeint la façade, le discours chrétien sur « l'autre » à qui il faudrait « tendre la main » et pour il faudrait faire de « petits gestes ». Elles définissent un artiste sur le modèle de la dame patronnesse ou du soldat de l'armée du salut. Ce ne sont, au final, que des « stratégies » banalement réactionnaires, sans grande imagination, qui laissent toute latitude à un religieux de bon aloi d'occuper la vacante d'existences aliénées, autrement dit d'emplir le vide. Le religieux pousse au repli sur soi, aux expériences spirituelles intérieures, etc. Pour une société qui craint comme la peste les solidarités actives et les mobilisations sociales, une idéologie qui renvoie l'individu à lui-même et l'y enferme, est (soit dit sans jeu de mot) « pain béni ». Cette société ne peut que l'encourager et lui donner la plus grande audience institutionnelle. C'est bien ce qu'elle fait en accordant à son clergé (ses théoriciens, ses commissaires d'expositions, ses directeurs de centres, etc.) les moyens de ses rites à l'exclusion de tout autre. C'est une façon comme une autre de rétablir une religion d'état - mais une religion qui ne dit pas son nom - et de mettre en cause les principes républicains de laïcité.

L'individu absorbé dans une « méditation transcendantale » devant un monochrome noir, gris ou bleu, peu importe, supposé s'ouvrir sur l'infini (c'est ce qu'affirme Klein, par exemple, dans ses « écrits »), n'est pas dangereux. Son « aventure intérieure singulière » ne gêne personne. Bien au contraire, elle laisse fondamentalement les choses en état, puisque fondamentalement elle ne s'intéresse pas à ce qui n'est pas elle. Si certains philosophes ont dit de l'art qu'il était en-soi, « *acte de résistance* » (Deleuze) ou « *pure négation* » (Adorno), cela ne peut concerner cet art que l'institution a consacré, au dépens de tout autre, « contemporain ». Un tel art, au contraire, est soumission. Il l'est en lui-même et en ce qu'il invite ses fidèles à la soumission dans, et devant, la vie en général. Dans sa forme comme dans son contenu, il est terriblement répétitif et conservateur dans sa forme comme dans son contenu, allant de monochromes en monochromes, de dématérialisations en dématérialisations, de vides en vides, laissant à des textes, eux aussi répé-

---

*blic. Au lieu de représenter des mystères de la création, l'artiste devient le chef d'un groupe. Les projets collectifs, et non la culture des individus, sont le but, et il suffit que les participants soient maintenus joyeusement occupés* ». La conclusion de l'article de Rosenberg nous paraît ambiguë, et on peut douter qu'il aurait partagé le point de vue défendu ici. Cela étant dit, son descriptif n'en est pas moins éloquent. Qu'est-ce qu'un « *chef de groupe* » dont la seule préoccupation est de maintenir les participants « *joyeusement occupés* » ? C'est très exactement un animateur de colonie de vacances ou un moniteur de club Méditerranée. C'est donc à cela qui définirait l'artiste aujourd'hui ? Perspective exaltante, vraiment !!!

titifs<sup>21</sup> mais surtout délibérément abscons et (sur)chargés des références obligées, le soin d'expliciter des « démarches » qui passeraient inaperçues sans eux. C'est précisément ce que Nathalie Heinich a nommé le « *paradigme de l'art contemporain* »<sup>22</sup>.

### Les religions.

La religion est toujours soumise à l'ordre établi, puisque cet ordre n'a pas pu s'établir sans l'assentiment, voire la volonté de Dieu (ou des dieux), et encore moins contre sa (leur) volonté. Par conséquent, un conservatisme radical est inhérent à la nature de toutes les religions : il est ontologique. C'est une contre-vérité, par exemple, que de prétendre que la religion chrétienne aurait été progressive dans la société antique en s'opposant à l'esclavage. Dans le paragraphe XV, du Livre XIX, de *La cité de Dieu*, Saint Augustin<sup>23</sup> écrit : « *La première cause cause de l'esclavage est donc le péché, par qui l'homme est soumis à l'homme, sous le joug de sa condition. Et cela ne peut se produire sans un jugement de Dieu, chez qui il n'est nulle iniquité et qui sait répartir les châtiments selon ce qu'ont mérité les fautifs* ». Ainsi donc, « *cet esclavage-châtiment (la formule est bien de St Augustin) se justifie selon la loi qui commande que soit conservé l'ordre naturel, et qui interdit qu'on le trouble, car si rien n'avait été fait contre la loi en question, il n'y aurait rien qu'il (c'est-à-dire, Dieu) doive réprimer* ». Or, « *l'ordre naturel* » étant un ordre dans lequel il y a des maîtres et des esclaves, vouloir cesser d'être esclave c'est « *troubler* » cet ordre naturel, ce qui mérite châtiment. Sur ce point Saint Augustin est encore très clair : « *Aussi l'Apôtre conseille-t-il même aux esclaves de demeurer soumis à leurs maîtres et de les servir de bon cœur et de bonne volonté...* ». Il ira même jusqu'à parler « *d'esclavage libre* », parce que librement consenti. Mais si l'esclave s'obstine et ne consent pas, la réponse vient une fois encore, sans ambiguïté au paragraphe XVI : « *Mais si quelqu'un, en désobéissant, s'oppose à la paix de la maison (métaphore qui désigne à la fois la maison familiale et la maison-monde), il subit une correction, par la parole, les coups ou quelque autre type de châtiment juste et licite, selon ce que permet la société humaine, dans son propre intérêt, afin qu'il soit ramené à la paix dont il s'était écarté.* ». Saint Augustin conclut ce paragraphe avec les mots « *d'harmonie* » et de « *paix de la cité* ».

Selon la même logique, la religion est toujours par nécessité - et par essence - obscurantiste. Elle explicite dans l'ordre un divin, ce que les hommes ne peuvent expliquer par la raison ou (et) par manque de connaissances. Mais précisément, parce qu'elle donne ses réponses dans l'ordre du divin celles-ci sont définitives et ne peuvent être remises en cause sous peine de blasphème. Le faire revient à mettre en doute la « parole » du dieu. Ainsi, Prométhée est-il puni par Zeus pour avoir volé le feu et enseigné aux hommes la métallurgie. Quant aux religions issues de la Bible le « péché originel » - le pêché des pêchés, par conséquent - consiste à avoir voulu mordre dans la pomme de la connaissance. Non pas exactement connaissance des choses, mais connaissance « *du bien et du mal* ». Autrement dit, en y mordant, l'homme devait perdre son innocence première et prétendre se hisser au niveau d'un dieu. La *Genèse*, chapitre 3, le dit clairement :

« *Alors le serpent dit à la femme : vous ne mourrez point ; mais Dieu sait que le jour où vous mangerez ; vos yeux s'ouvriront, et que vous serez comme des dieux, connaissant le bien et le mal. La femme vit que l'arbre était bon à manger et agréable à la vue, et qu'il était précieux pour ouvrir l'intelligence ; elle prit de son fruit et en*

<sup>21</sup> Leur contenu est en général tellement vide et leur forme si stéréotypée, qu'ils sont interchangeable et peuvent s'appliquer à n'importe quelle œuvre.

<sup>22</sup> Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain*, Éd. Gallimard, Paris 2014.

<sup>23</sup> Saint Augustin, *La cité de Dieu*, œuvres complètes, tome 2, Éd Gallimard, La Pléiade, Paris 2000.

*mangea ; elle en donna aussi à son mari, qui était auprès d'elle, et il en mangea. Les yeux de l'un et de l'autre s'ouvrirent, ils connurent qu'ils étaient nus, et ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des ceintures ».*

Le crime donc, le « *péché originel* », consistait à vouloir être « *comme des dieux* », autrement dit à « *ouvrir l'intelligence* ». Aussi n'est-il pas exagéré de dire qu'il n'existe pas et ne peut exister une libre pensée qui soit une pensée religieuse. Pensée et religion sont deux termes contradictoires qui s'excluent l'un l'autre. Si la pensée se fait jour dans un cadre intellectuel dominé par le religieux, ce n'est pas en harmonie avec lui, mais malgré lui. Ainsi, si on ne peut nier que des théologiens comme Augustin ou Thomas d'Aquin ont été de grands penseurs, ce n'est pas en tant que chrétiens quoi qu'ils en aient pensé eux-mêmes et quoi qu'ils aient écrit sur la religion chrétienne, mais malgré le fait qu'ils aient été chrétiens. Qu'ils aient cru consacrer leur œuvre à approfondir la doctrine et à défendre les intérêts de l'église – ce qu'ils ont fait, dans une large mesure, en permettant à celle-ci de s'adapter au monde – n'y change rien.

Mais ce qui est vrai des religions en général, l'est bien plus encore des religions monothéistes, car se situant dans l'absolu elles ne laissent aucune marge à ce qui n'est pas elles. Le dieu de la Bible, « *L'Éternel* », est conçu à partir du modèle sublimé des pires tyrans (au sens moderne du mot) de l'Orient antique. Le *Deutéronome* - qui, dans la Bible est le Livre par lequel Moïse, avant sa mort, transmet pour la suite des temps les lois de Dieu - en donne la définition suivante : « *Car l'Éternel, votre Dieu, est le Dieu des dieux, le Seigneur des seigneurs, le Dieu grand, fort et terrible...* ». C'est un dieu cruel et sans pitié pour « son peuple » comme pour les peuples autres dont il préconise la conquête et l'extermination pour s'emparer de leurs terres. Et c'est un Dieu qui ne tolère ni concurrence, ni contradiction. Là encore, le *Deutéronome*, chapitre 13, est sans ambiguïté. Il est hors de question que les juifs puissent écouter d'autres voix que la sienne, celle de d'autres « *prophètes* » par exemple : « *Ce prophète ou ce songeur sera puni de mort, car il a parlé de révolte contre l'Éternel, votre Dieu...* » est-il affirmé d'emblée. Et le « Livre saint » poursuit à propos du frère, du fils, de la fille, de la femme, etc., qui pourraient se laisser aller à écouter d'autres voix que la sienne : « *Mais tu le feras mourir ; ta main se lèvera la première sur lui pour le mettre à mort, et la main de tout le peuple ensuite ; tu le lapideras, et il mourra, parce qu'il a cherché à te détourner de l'Éternel ton Dieu...* ». Et le chapitre se conclut par l'exigence de destruction de villes entières dès lors que certains de ses habitants mettraient en doute la parole de « *l'Éternel* ».

Le Livre de *Josué*, qui fait suite au *Deutéronome*, témoigne clairement de ce que devait être concrètement les lois de ce Dieu terrifiant. Dès la prise de Jéricho, le pieux Josué obéissant à « *L'Éternel* », exigea que toute la population, y compris les femmes, les enfants, et les vieillards, soit passée au fil de l'épée. Il ne devait rien rester. Ainsi, est-il écrit qu'après la chute des murailles de Jéricho, les israélites « *s'emparèrent de la ville et ils dévouèrent par interdit, au fil de l'épée, tout ce qui était dans la ville, hommes et femmes, enfants et vieillards, jusqu'aux bœufs, aux brebis et aux ânes* ». Ils ne laissèrent en vie qu'une prostituée, Rahab, et sa famille, parce qu'elle avait protégé leurs espions. Les prises des villes qui ont suivi, ont scrupuleusement respecté le même scénario. Partout, les populations ont été méthodiquement exterminées, mis à part quelques rares exceptions. À aucun moment, il n'est évoqué l'idée que les peuples conquis pourraient être convertis ou soumis aux « lois » de *l'Éternel* et, par cela-même pouvoir être épargnés et coexister avec les juifs sous leur autorité, y compris comme esclaves. Non, le Dieu des juifs est le Dieu des seuls juifs. Il n'est unique que pour les juifs mais il n'admet aucune coexistence, notamment avec d'autres dieux ou d'autres formes de pensée. En clair, les

lois de *l'Éternel*, transmises par Moïse à Josué et à ses successeurs, leur fait un devoir de génocide à l'encontre de toutes les populations non hébraïques sous peine des pires calamités en cas de désobéissance. Il n'y a aucune exagération dans ce qui est écrit ci-dessus. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire la Bible. On dira, bien sûr, que c'est là une lecture trop littérale, qu'il faut interpréter le texte pour en dégager la signification spirituelle symbolique. Mais rien n'autorise à penser que la lecture littérale ne soit pas la bonne.

La Bible, de quelque façon qu'on la comprenne, est un livre épouvantable, y compris si on le replace dans le contexte de l'Antiquité. Il va de soi que l'impératif génocidaire imposé par le « *Dieu des juifs* » (*L'Éternel*) à l'encontre de tous les non juifs, n'a rien à voir avec les juifs en tant que juifs. Ce qui est en cause c'est le concept totalitaire de ce Dieu unique, mais unique pour les juifs seuls. Car il ne se présente nullement comme un Dieu universel – il est le Dieu du seul Israël -, mais qui est exclusif de tout ce qui n'est pas lui, et il en exige la destruction pure et simple.

De ce point de vue, la brutalité des faits de conquête par les Juifs, rapportés par la Bible, est exceptionnelle, même au regard des textes antiques rendant compte de guerres, comme *l'Iliade* ou *l'Énéide*. Certes, toutes les guerres, aujourd'hui comme hier, ont traîné derrière elles leurs cortèges d'horreurs. Françoise Chandernagor, dans ses romans bien documentés, a tenté de montrer ce que pouvaient être les « lois de la guerre » dans le monde Antique. Mais quelques soient les visions apocalyptiques qu'évoquent les mises à sac des villes – comme celle de la prise de Troie, dans *l'Énéide* -, elles n'ont rien de commun avec les descriptifs courts, froids et impersonnels que l'on trouve dans la Bible. Comme dans des compte rendus de police, on y trouve la comptabilité des massacres dont on sait qu'ils n'épargnent personne. Des villes prises et détruites par les Hébreux, il ne s'échappe pas d'Énée susceptible de fonder une Rome quelconque.

Il y a une raison à cela. Elle est tout entière contenue dans le principe de ce Dieu unique et surtout absolu. Mais cette « absoluité » ne découle de la non vérité d'autres dieux, mais de leur destruction systématique. Dans la Bible les autres dieux – des *Baals* » - existent bien. Mais *l'Éternel* les vainc en permettant à Israël de vaincre les peuples qui leur rendent un culte et en les massacrant. Ces dieux n'ayant plus de fidèles pour leur rendre un culte, disparaissent de fait. C'est par là que s'affirme son exclusivité et par conséquent son monothéisme : il est le Dieu des seuls Juifs, mais les Juifs sont censés supprimer tous les non-Juifs dès lors qu'ils sont à leur portée. Et dans la mesure où ils ne le font pas et se laissent tenter par les « *Baals* », *l'Éternel* se déchaîne contre eux et les soumettent à de nombreuses calamités, dont l'esclavage. Il ne se réconcilie avec eux que pour autant qu'ils rentrent dans le rang.

On on le voit, le Dieu de la Bible est tout le contraire d'un dieu « *de miséricorde* », bien qu'il soit désigné comme tel dans ce même *Deutéronome* qui préconise, par ailleurs, la lapidation et le massacre pour ceux qui émettraient le moindre doute sur son autorité. L'hypocrisie, qui consiste à recouvrir la pire cruauté d'une image lénifiante de bonté, fera école. Par exemple, Staline, ancien séminariste, ne se présentait-il pas comme le « *petit père des peuples* » ? Le stalinisme, et le régime monstrueux qu'il a engendré, ont beaucoup à voir avec le Dieu de la Bible.

Cependant, par rapport aux tyrans qui lui ont servi de modèle dans l'esprit des hommes, « *L'Éternel* » est beaucoup plus, puisque sa tyrannie est érigée à la puissance de l'absolu. En cela, le Dieu de la Bible n'est pas seulement totalitaire, il incarne l'essence même du totalitarisme. Surtout, il en donne le paradigme normatif. Tous les totalitarismes qui se

feront jour dans l'histoire – et ils sont nombreux ! -, qu'ils se réclament ou non du religieux (ou d'une religion particulière), ne seront que des approximations plus ou moins abouties du totalitarisme divin absolu, qui, dans sa « perfection absolue », est inatteignable<sup>24</sup>. Pour reprendre une catégorie kantienne, on peut dire qu'il donne la norme.

### Interdire le débat.

Qu'un art puisse se développer selon le paradigme du religieux comme le laisse entendre Catherine Grenier, et comme semble l'indiquer de nombreuses manifestations institutionnelles de l'art contemporain, constitue un fait nouveau proprement terrifiant. Il est évident qu'un tel art ne peut se concevoir lui-même que selon un modèle totalitaire. Comme toute religion, il engendre son clergé et ses intégristes qui, dans ce cas, prennent la forme de fonctionnaires appointés, d'organiseurs patentés de manifestations « branchées », et de médiateurs (journalistes) conformes, ou, si l'on préfère, de « critiques » sans aucun sens critique, sauf celui exigé et labélisé. Bien entendu, cet art sera argumenté par une théologie qui peut fort bien se passer formellement de Dieu, de la contemplation et de la transcendance, qui peut même se réclamer d'un certain athéisme mais qui garde toujours en réserve ce qu'on pourrait appeler une « mystique du concept ». Elle est propulsée par ces théologiens modernes que sont devenus les « philosophes », dont la tâche est d'établir le dogme avec juste ce qu'il faut de nuances acceptées pour que ne soit pas mise en cause son autorité fondamentale. À la différence de leurs ancêtres ces gardiens de la pensée dominante n'ont pas à leur disposition les autodafés et les bûchers, mais ils ont d'autres moyens, moins visibles et plus raffinés. En tout cas, ils détestent la diversité des « opinions », surtout lorsqu'elles leur échappent, et c'est pourquoi ils récusent d'avance tout débat. C'est bien ce que disent, avec une indiscutable clarté qu'il faut saluer, Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie*<sup>25</sup>. On y apprend, par exemple, que « *le philosophe a fort peu le goût de discuter. Tout philosophe s'enfuit quand il entend la phrase : on va discuter un peu. Les discussions sont bonnes pour les tables rondes, mais c'est sur une autre table que la philosophie jette ses dés chiffrés* ». Ainsi, le philosophe qui méprise l'opinion et les opinions des « *discuteurs* » et des « *communicateurs* », n'a que faire des tables rondes et des débats, quelle qu'en soit la forme. Pour Deleuze et Guattari « *la philosophie a horreur des discussions. Elle a toujours autre chose à faire. Le débat lui est insupportable...* ». L'assertion est définitive et il n'y a rien à répliquer. Et pour conclure sur ce point, on apprend que le concept - ce fameux concept qui serait le propre et l'exclusivité de la philosophie - est la résultante de « *l'impitoyable monologue qui élimine tour à tour les rivaux* ». Évidemment, après une telle élimination le débat n'a plus de raisons d'être, faute de débatteurs. Et la philosophie

---

<sup>24</sup> Je ne doute pas qu'on trouvera cette analyse des religions à la fois réductrice et exagérée, surtout aujourd'hui où les successions d'attentats meurtriers place cette question au centre de l'actualité. En effet – et je suis le premier à le reconnaître et à m'en réjouir - nombreux sont les croyants de toutes religions qui font preuve de tolérance et, plus encore, adoptent sincèrement les principes républicains de laïcité, les estimant conformes avec la doctrine à laquelle ils adhèrent. À tous ceux-là la démocratie garantit inconditionnellement la liberté de culte et de conscience. Mais c'est un fait, que les religions monothéistes, en tant qu'institutions, n'ont guère accepté la démocratie que pour autant qu'elles y étaient contraintes. Et même dans ce cas, comme en témoigne la loi Debré en France, elles ont toujours cherché à en limiter les effets. L'islam est aujourd'hui sous le feu de l'actualité. Mais on aurait tort de le montrer particulièrement du doigt. En matière de crimes contre l'humanité pour le compte de la foi, la religion catholique a montré au cours de son histoire que, dans ce domaine, elle restait championne toutes catégories.

<sup>25</sup> Op cité.

peut « créer » ses « concepts » en toute tranquillité, ils ne risquent pas d'être contredits<sup>26</sup>.

À l'inverse, l'histoire de la pensée – et pas seulement celle de la philosophie – montre que celle-ci a besoin, pour se construire, du débat, de la contradiction, de la polémique et que cette dernière peut parfois être vive, voire violente. C'est normal et c'est sain. Ce qui est anormal et malsain c'est ce qui étouffe le débat ou qui le récuse en principe<sup>27</sup>.

Une idée ou un concept mis en débat, c'est une idée ou un concept qui devront apporter la preuve de leur validité sous le feu de la critique. Par là ils s'approfondissent ou, à l'inverse, révèlent leur inconsistance. Mais dans les deux cas c'est la pensée qui sort gagnante. Le débat, par le biais de la critique acceptée, exerce, en quelque sorte, un contrôle sur la production des concepts. Il interdit dans une certaine mesure les délires de l'esprit qui, ne jouissant que de lui-même, ne débouche que sur de pures constructions idéologiques. Mais surtout, il interdit la pensée autoritaire qui, comme « *L'Éternel* » de la Bible, ne peut être mise en discussion sous peine de mort par lapidation. Dans le monde occidental moderne on ne lapide pas. Mais on est fort capable d'inventer des formes de lapidation métaphoriques, mais qui ne sont pas moins efficaces.

---

<sup>26</sup> Pour prévenir l'accusation d'une lecture partielle, ou simplificatrice, du texte de Deleuze et Guattari, le voici dans son intégralité :

*« C'est pourquoi le philosophe a fort peu le goût de discuter. Tout philosophe s'enfuit quand il entend la phrase : on va discuter un peu. Les discussions sont bonnes pour les tables rondes, mais c'est sur une autre table que la philosophie jette ses dés chiffrés. Les discussions, le moins qu'on puisse dire est qu'elles ne feraient pas avancer le travail, puisque les interlocuteurs ne parlent jamais de la même chose. Que quelqu'un ait tel avis, et pense ceci plutôt que cela, qu'est-ce que ça peut faire à la philosophie, tant que les problèmes en jeu ne sont pas dits ? Et quand ils sont dits, il ne s'agit plus de discuter, mais de créer d'indiscutables concepts pour le problème qu'on s'est assigné. La communication vient toujours trop tôt ou trop tard, et la conversation, toujours en trop, par rapport à créer. On se fait parfois de la philosophie l'idée d'une perpétuelle discussion comme « rationalité communicationnelle » ou comme « conversation démocratique universelle ». Rien n'est moins exact, et, quand un philosophe en critique un autre, c'est à partir de problèmes et sur un plan qui n'étaient pas ceux de l'autre, et qui font fondre les anciens concepts comme on peut fondre un canon pour en tirer de nouvelles armes. On n'est jamais sur le même plan. Critiquer, c'est seulement constater qu'un concept s'évanouit, perd de ses composantes ou en acquiert qui le transforment, quand il est plongé dans un nouveau milieu. Mais ceux qui critiquent sans créer, ceux qui se contentent de défendre l'évanoui sans savoir lui donner les forces de revenir à la vie, ceux-là sont la plaie de la philosophie. Ils sont animés par le ressentiment, tous ces discuteurs, ces communicateurs. Ils ne parlent que d'eux-mêmes en faisant s'affronter des généralités creuses. La philosophie a horreur des discussions. Elle a toujours autre chose à faire. Le débat lui est insupportable, non pas parce qu'elle est trop sûre d'elle : au contraire, ce sont ses incertitudes qui l'entraînent dans d'autres voies plus solitaires. Pourtant Socrate ne faisait-il pas de la philosophie une libre discussion entre amis ? N'est-ce pas le sommet de la sociabilité grecque comme conversation des hommes libres ? En fait, Socrate n'a pas cessé de rendre toute discussion impossible, aussi bien sous la forme courte d'un agôn des questions et réponses que sous la forme longue d'une rivalité des discours. Il a fait de l'ami l'ami du seul concept, et du concept l'impitoyable monologue qui élimine tour à tour les rivaux ».*

<sup>27</sup> Il serait facile de montrer que la plupart des philosophes, si ce n'est leur totalité, ont non seulement accepté le débat, mais s'y sont souvent engagés. On peut noter, à titre d'exemple, que le philosophe, théologien de premier plan, qu'était Thomas d'Aquin, ne refusait pas, quant à lui, la polémique. Il écrit en conclusion de son *L'Unité de l'intellect* : « *Voilà ce que nous avons écrit pour réfuter l'erreur que nous avons exposée, non par les enseignements de la foi, mais par les paroles et les raisonnements des philosophes. Que si quelqu'un, fier de son faux savoir, veut combattre ce que nous avons dit, qu'il ne nous attaque pas dans l'ombre, ni en présence d'enfants qui ne sont pas capables de décider des questions difficiles, mais qu'il lance, s'il en a le courage, un écrit dans le public, et il trouvera non seulement moi, qui suis le dernier de tous, mais beaucoup d'autres écrivains, nobles tenants de la vérité, qui sauront réfuter ses erreurs et éclairer son ignorance* ». Thomas d'Aquin, évidemment, était d'une toute autre pointure que Deleuze et Guattari !

## Le non débat et la croyance : deux faces d'une même médaille.

La critique n'est pas le seul mérite du débat. Pour y répondre il oblige à prouver et à expérimenter, autrement dit, il oblige à vérifier par la pratique la valeur d'une théorie et l'efficacité d'un concept. La critique, inséparable du débat, pousse donc à un va-et-vient entre la pratique et la théorie, la première, plus encore que la critique seule, vérifiant la validité des concepts. La pratique est le meilleur antidote contre l'idéologie devenue assez folle pour se croire autosuffisante. Cette remarque renvoie à l'art, plus particulièrement à l'art dit « conceptuel », c'est-à-dire à un art pour qui le concept est tout et la réalisation rien. Pour cet art - du moins dans son expression la plus radicale - le concept peut aussi bien être réalisé ou ne pas l'être, ça n'a aucune importance. S'il l'est, toutes les réalisations se valent *a priori* puisqu'elles sont inessentiels en elles-mêmes : aucune évaluation n'est concevable. Et, dans cette perspective tous les concepts se valent aussi, puisque plus rien ne peut en vérifier la pertinence. De tels concepts s'autoproclament eux-mêmes hors-débat, tout comme ces « concepts » qui seraient le propre et l'exclusivité de la philosophie, selon Deleuze et Guattari.

Bien entendu, on peut nuancer. La définition donnée ci-dessus de l'art conceptuel est, globalement, celle d'un Laurence Weiner. Elle n'épuise pas tous les aspects de ce courant. À leur façon des artistes, par ailleurs très différents, mais que l'on peut y associer ou assimiler, comme le groupe « Art & language », Sol LeWitt, Robert Barry, Bernar Venet, Victor Burgin, Jochen Gerz, et bien d'autres, peuvent présenter, non une œuvre, mais « quelque chose » de plus ou moins visible et de plus ou moins mis en forme, même si, très souvent, la place prépondérante, voire exclusive, est réservée au texte. Mais il n'en reste pas moins vrai, que si on peut indiscutablement apprécier telle ou telle de ces « manifestations » - à défaut de « réalisations » proprement dites - par delà ce qui les sépare, elles restent toutes subordonnées à ce qui est au fondement de cette mouvance : la primauté absolue du concept, sur la réalisation. Dans *La dé-définition de l'art*<sup>28</sup>, Harold Rosenberg donne cet exemple : « *Kienholz exposa une vingtaine de feuilles encadrées décrivant les projets qu'il s'appropriait à exécuter* ». Pour Kienholz l'exposition des feuilles était suffisante puisque seul le projet avait de l'importance. Il n'était donc pas nécessaire de réaliser concrètement ce qui y était noté. Mais, elles devaient, cependant, être encadrées. C'est un curieux conservatisme, dans une démarche qui se veut radicale, que ce besoin de recourir à l'encadrement comme signe conventionnel du statut artistique. Ainsi, il suffisait de la vertu magique et sublimable de l'encadrement pour que ces quelques feuilles, modestes en elles-mêmes, aient acquis l'aura des œuvres d'art et puissent être reconnues comme telles ! Ce n'est qu'un exemple, parmi beaucoup d'autres...

L'art conceptuel se présente donc avant tout comme un art du pur esprit, par lui-même non accessible aux sens, et dont les expressions visibles ne sont tolérées que pour autant qu'elles sont provisoires et approximatives. Elles peuvent être remplacées par d'autres, mais celles-ci devront être tout aussi provisoires et approximatives. L'œuvre véritable est tout entière dans l'énonciation de son concept. Comme les religions du verbe, c'est un art du verbe ; un art qui part du verbe et aboutit au verbe. Sous une autre forme, on retrouve donc « l'art des croyants ». Et, comme tout se qui relève de la croyance, un « art des croyants » est un art qui ne se discute pas. Car on ne discute pas une croyance : on croit ou on ne croit pas.

Le mépris du « faire » théorisé par l'art conceptuel va bien au-delà du parti pris conceptuel. En ce sens, l'art conceptuel, constituerait une sorte de paradigme pour, à des degrés

<sup>28</sup> Harold Rosenberg, dans *La dé-définition de l'art*, Éd. Jacqueline Chambon, Nîmes 1992.

divers, tout l'art contemporain labélisé comme tel où partout le « faire » et plus encore, les « savoir-faire » sont systématiquement dévalorisés. C'est pourquoi il faut y revenir et y insister car ce mépris n'est pas sans conséquence. Le terme même d'« art », que l'on retrouve dans « artisanat », ou dans « artefact », renvoie précisément au « faire ». Certes le terme a pris des sens différents suivant les époques et, comme on l'a vu, on a distingué les arts mécaniques et les arts libéraux. C'est-à-dire qu'on a établi une distinction hiérarchique entre les arts de simple exécution (l'artisanat) et ceux qui seraient supposés faire appel à l'esprit et qui seraient les arts nobles. Mais même ces « arts de l'esprit », revendiqués par les arts plastiques à partir de la Renaissance, n'ont pas diminué l'importance du « faire », du moins jusqu'à nos jours. Au contraire, ils lui ont donné une place essentielle, précisément en tant que manifestation de cet esprit, capable dans le même mouvement de le vérifier et de le renouveler. C'est particulièrement sensible chez Léonard de Vinci, en qui on aurait bien tort de voir un précurseur de l'art conceptuel sous prétexte qu'il a écrit (mais il faudrait en préciser le contexte) que la peinture était « chose de l'esprit » (« *cosa mentale* »). Certes, pour Léonard l'activité mentale (scientifique) était essentielle. Il écrit dans ses notes : « *tout cela se comprend mentalement, sans travail manuel : cela constitue la science de la peinture, résidant dans l'esprit du théoricien qui la conçoit* ». Mais il ajoute aussitôt après : « *D'elle (la science de la peinture) procède ensuite l'exécution, beaucoup plus noble que ladite théorie ou science* ». Pour Léonard, l'exécution est « *beaucoup plus noble* » que la science ou, si l'on préfère, que le concept.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'article de l'Encyclopédie, définit toujours les arts en général en relation avec « *l'industrie* » des l'hommes, ce qui les met directement en relation avec le « faire ». Il précise, à propos de la peinture, que c'est « *c'est un art qui, par des lignes et des couleurs, représente, sur une surface égale et unie, tous les objets visibles* », mais cette représentation serait inconcevable sans ces lignes et ces couleurs assemblés selon un certain ordre sur le support donné qu'est le « tableau ».

Considéré de ce point de vue, il est certain que l'art conceptuel et (ou) ses dérivés rompent avec un concept de l'art qui n'avait jamais été mis en doute jusqu'ici, y compris lorsqu'il était question d'art « sacré ». Il n'est pas question *a priori* de le lui reprocher d'ailleurs : pourquoi ne le feraient-ils pas ? L'art, à tout moment, a parfaitement le droit de se repenser sur de nouvelles bases. La question est de savoir si ces bases sont bien nouvelles. Or, force est de constater qu'elles se révèlent n'être qu'une appropriation de l'extrémisme dogmatique qui est à l'origine des religions monothéistes et que l'on retrouve, sous des formes variées, dans les différents iconoclasmes, y compris ceux récents, pratiqués par l'islamisme intégriste. Tous convergent vers le rejet de l'œuvre en tant qu'artefact et en tant qu'image, relevant, par nature, du visible. On est donc très loin de la nouveauté.

Dans la mesure où l'art contemporain, précisément dans ses aspects les plus « conceptuels », se pose comme l'art du non-faire<sup>29</sup>, il ne peut être qu'un art du non-art, autrement dit, un art qui se nie lui-même. Il anticipe en quelque sorte l'action des barbares,

---

<sup>29</sup> L'émergence de cet art du « non-faire » a des conséquences qui débordent largement le débat sur l'art en tant que tel. Il débouche sur l'enseignement notamment. Or, on sait que celui-ci, en arts plastiques, selon les instructions officielles, doit reposer exclusivement sur l'art « contemporain », reconnu comme tel. Mais le « non-faire », même si on lui reconnaît une validité artistique, est-il enseignable ? On peut se demander sur quels apprentissages peuvent déboucher le « vide » et le « rien », même supposés porteurs de l'infini et de l'absolu ? Cela implique, en tout cas, de faire des élèves des « croyants ». L'école n'aurait donc plus pour mission d'apprendre mais de convertir. Sans même qu'il soit besoin de parler d'insignes religieux ou de religion quelconque, c'est là un projet d'enseignement qui porte un sérieux coup au principe de laïcité.

puisque cette négation de lui-même n'est bien qu'une variante savante (plus souvent pédante) des iconoclasmes, vieux ou actuels. C'est que la barbarie a plusieurs visages. Il y a celui, peu recommandable, des assassins et des destructeurs d'images et celui, très recommandable, qui se pare des plumes de la philosophie et des oripeaux universitaires. Certes, formellement, le second est préférable au premier, mais sur le fond, divergent-ils autant qu'on pourrait le croire ?

Même si l'iconoclasme spécifique de l'art officialisé comme « contemporain » n'appelle pas à détruire les images actuelles ou passées (ce dont il faut se réjouir) il n'en manifeste pas moins son mépris pour toute production iconologique. Mais c'est un iconoclasme qui repose sur une curieuse inversion : les iconoclasmes traditionnels ont condamné les images parce que faites par la main humaine – ce par quoi elles sont de l'art -, elles ne pouvaient incarner le divin (c'est-à-dire l'esprit en tant qu'absolu) ; pour la même raison l'art conceptuel (compris en un sens large) récuse lui aussi les images mais c'est pour les dissocier de l'art, le sien, qui, lui, serait capable d'accéder effectivement à l'absolu (ou à l'infini) et de la manifester, à défaut de l'incarner, par le pur concept ou l'expression immatérielle de l'esprit. Les iconoclasmes religieux traditionnels condamnaient, et condamnent, les images parce qu'elles peuvent conduire à l'idolâtrie ; l'iconoclasme de l'art conceptuel et de ses dérivés, en débarrassant l'art de l'imperfection des choses faites, peut enfin, se concilier avec l'absolu et l'infini. Un tel art peut se passer de Dieu sans rien perdre de la dimension divine, puisqu'il est par lui-même quelque chose de divin (même si prudemment le mot n'est, ni écrit ni prononcé). Et cela suffit à le mettre hors de tout débat et hors discussion, puisque – on en revient toujours à la même question - discuter le divin, c'est blasphémer.

### L'artiste « divin ».

Un art qui accède au sacré par sa propre négation, ou si l'on préfère par la dématérialisation, c'est-à-dire en tant que « art du non art », est un art qui déplace son essence pour la reporter sur l'artiste lui-même, au point de se confondre avec lui : l'art est dans l'artiste même, dans ses gestes, dans ses propos, dans ses actes, bref dans sa vie sous toutes ses formes. Ce n'est plus un objet produit dont les qualités esthétiques supposées sont systématiquement récusées. L'artiste est bien plus, dès lors, qu'un homme. Il est le verbe incarné et seules comptent les « vérités » immatérielles énoncées, qu'elles prennent ou non, la forme de signes ou de symboles visibles. Une enseigne au néon reproduite au dos de la couverture de la revue d'*Arte Povera*, affirmait : « *le vrai artiste contribue au monde en révélant des vérités mystiques* »<sup>30</sup>. L'artiste est donc un prophète porteur/révéléateur de « *vérités mystiques* ». C'est cela qui le fait être artiste et non les œuvres « faites main ». On ne saurait être plus clair.

On retombe sur la nature « sainte », voire « divine », de l'artiste. S'il ne réactualise pas la passion du Christ comme Chris Burden, plus profondément sans doute, il annonce les mystères de l'au-delà. Il n'est peut-être pas Dieu, mais en tant qu'il est son prophète, il se situe dans son antichambre.

Il faut reconnaître que l'idée de « l'artiste divin », comparé à un dieu, n'est pas exactement une nouveauté. On le trouve à la Renaissance. Alberti a écrit dans le livre II du *De Pictura*, « *La peinture a donc en elle-même ce mérite que les artistes consommés, lorsqu'ils voient leurs œuvres admirées, comprennent qu'ils sont presque égaux à un dieu* ». Il faut tout de même remarquer que, pour Alberti, il s'agit qu'une quasi égalité (« *presque*

<sup>30</sup> Cité par Harold Rosenberg, dans *La dé-définition de l'art*, Éd. Jacqueline Chambon, Nîmes 1992.

*égaux* »), non d'une égalité pleine et entière. Elle est d'ailleurs plus fondée sur l'opinion (les « *œuvres admirées* »), sur un sentiment de reconnaissance, plus que sur une essence (*quiddité*) de l'artiste. Mais surtout, on est dans ce domaine, comme dans tous les autres, dans la *mimesis*. L'art est imitation de la nature, elle-même création de Dieu. Créer un tableau, imitant la nature et ses lois, c'est créer, en petit, ce que Dieu a fait en grand. Ainsi l'artiste est sublimé comme un « petit » dieu, Dieu est humanisé comme un super-artiste. D'une façon générale, à l'homme divinisé (cf Ficin) correspond le Dieu, super-homme (« Superman »).

Mais l'artiste qui a émergé au XX<sup>e</sup> siècle, parce qu'il est transcendant, n'a rien à voir avec la *mimesis*. À propos de Rothko, qui dans l'après guerre constitue un exemple parmi beaucoup d'autres possibles dans l'art américain devenu dominant, Harold Rosenberg dit qu'il « *pratique la peinture comme rituel d'autopurification* »<sup>31</sup>. Il le définit comme un « *artiste-théologien* » ayant, comme « *Newman, Gottlieb, Still et Reinhardt* » l'objectif de parvenir à des « *images absolues* », mais qui ne le sont que pour ceux qui acceptent de les voir comme telles, c'est-à-dire pour les croyants. Il résume le sens de l'art de Rothko de la façon suivante : « *Pour le théologien réductionniste de la peinture, son œuvre représente la signification ultime* ». Elle ne renvoie donc à rien d'autre qu'à elle-même et trouve sa fin en elle-même. Un artiste de ce type n'a rien à imiter. Il est l'art à lui tout seul, mais par la seule grâce de son bon plaisir tout peut le devenir. Il est seul apte à décider ce qui est de l'art ou ce qui n'en est pas. C'est ce que Arthur Danto avait appelé de « *nominalisme pictural* ». Selon ce nominalisme, une boîte de conserve quelconque peut être de l'art, ou une femme, ou de la merde en boîte, ou n'importe quoi d'autre, jusqu'à l'artiste lui-même qui peut s'auto-présenter comme une œuvre (comme l'a fait Ben Vautier, par exemple). Il suffit pour cela qu'il confirme sa décision par sa signature. L'artiste a le pouvoir de transformer en art, non seulement tout ce qu'il touche (comme le roi Midas le transformait en or) mais tout ce qui l'entoure, selon son « bon vouloir ».

### En conclusion de cette introduction et en guise de programme.

Si, en nuanciant la thèse de Catherine Grenier, on admet que, non pas tout l'art contemporain, mais des pans importants de celui-ci - ceux surtout que met en avant le discours officiel -, est chrétien, ou du moins profondément marqué par une inspiration religieuse, il est important d'en retrouver les sources latentes ou manifestes, conscientes ou inconscientes. C'est indispensable pour comprendre cet art, et ceci à plusieurs niveaux. Au premier niveau, on trouve les motivations libres et légitimes d'artistes, qui, comme les premiers abstraits ou plus tard des artistes comme Newman, Rothko et bien d'autres, ne cachent pas leurs références mystiques et leurs engagements spirituels. Mais au second niveau on y trouve ce à quoi il peut répondre dans un environnement social et historique déterminé et la fonction idéologique que les institutions dominantes attendent de lui. C'est ce second niveau qui permettra de comprendre, peut-être, les raisons qui ont conduit à son intronisation officielle, bien que jamais avouée. Car il est manifeste, comme le confirment les thèmes des expositions, les écrits des critiques en vue ainsi qu'un discours universitaire dominant, que l'art à la fois dématérialisé et spiritualisé est imposé comme l'expression « noble » de l'art. C'est à ce titre qu'il est seul qualifié « d'art contemporain » et doit être compris, non comme l'art de notre temps, mais comme sa manifestation officielle et exclusive, consacrée à la fois par le discours de bon aloi, par les institutions et par le marché de l'art.

---

<sup>31</sup> Op cité.

S'il y a une caractérisation « noble » de l'art contemporain, c'est parce qu'elle a son revers et que ce revers lui est nécessaire. C'est la dialectique de Dieu et du Diable. Le Diable n'est jamais que l'autre face de Dieu, sa face noire, mais il est Dieu tout autant que Dieu lui-même. C'est d'ailleurs sa seule façon d'être le Diable dans les religions monothéistes. Car si Dieu est absolu et infini, il ne laisse place à aucun autre que lui-même. Ainsi, si le Diable était un être distinct de Dieu et ayant son propre royaume (le royaume infernal dans lequel aurait été précipité Faust), ce royaume limiterait nécessairement celui de Dieu qui ne serait plus absolu, ce qui n'est pas admissible. De la même manière, l'art contemporain noble, immatériel et purement spirituel, a besoin de son vis-à-vis dans un kirsch sublimé. Ainsi, l'art conceptuel le plus radical, et aussi le plus « sacré », a impérativement besoin, par exemple, de Jeff Koons et de tous ceux qui s'inscrivent dans sa lignée. C'est ensemble, et non l'un et l'autre, ou l'un sans l'autre, qu'ils constituent l'art contemporain. D'ailleurs c'est parfaitement clair pour les institutions, puisque le centre Pompidou, qui a organisé l'exposition du vide, a consacré la rétrospective que l'on sait de Jeff Koons. Jeff Koons est le diable – ou un des diables – de l'art contemporain et en cela il participe, sur son terrain, à sa dimension pleinement religieuse.

Tenter de comprendre l'art actuel et ses enjeux, notamment du point de vue du concept spécifique et restreint de « l'art contemporain », implique de revenir aux textes d'autrefois et d'aujourd'hui, les seconds donnant souvent des premiers une relecture inconsciente. C'est aussi s'intéresser à l'histoire des églises, à leur positionnement vis-à-vis des images. C'est enfin se plonger dans l'histoire de l'art pour dégager les continuités et les ruptures avec l'art d'aujourd'hui.

Tel est le programme de la recherche à entreprendre.