

Traces du sacré

Par Emmanuel Daydé

Le sacré du XX^e siècle

Si encore l'exposition du centre Pompidou s'était intitulée *Taches du sacré* et non pas *Traces du sacré*, si elle avait conservé un certain degré de nihilisme et de dérision, en somme si elle s'était contentée de faire retentir l'éclat de rire de Gino de Dominicis qui accueille le visiteur à l'entrée, cela aurait été supportable. Mais *Traces du sacré*, avec sa volonté affichée de relire l'histoire de l'art du XX^e siècle à la lueur de la spiritualité, et sous le signe de l'inquiétude métaphysique, cela confine à de l'incorrection. Tout du moins pour certains gardiens du Temple – même si le mot est paradoxal –, qui ne voient dans ce "sujet à la noix" qu'un moyen "de tromper son monde en suggérant que l'espérance religieuse serait un bon moyen de conjurer le nihilisme de l'époque". Furieuse incompréhension. Alors qu'il s'agit pour les commissaires, Jean de Loisy et Angela Lampe, de montrer qu'à côté d'une histoire de l'art moderne nihiliste, réelle certes

mais tant de fois rebattue, peut coexister une autre lecture, spirituelle cette fois-ci, qui fonctionne tout aussi bien, et de manière beaucoup plus étonnante. L'envers et l'endroit d'une même aventure en quelque sorte. Si, à la fin du XIX^e siècle, Dieu est mort, comme l'a annoncé Nietzsche et comme l'a dessiné Goya, et si Munch peint la croix vide, d'autres divinités, d'autres croyances, d'autres religions – et parfois le retour de ce même Dieu – ne cessent de susciter la création moderne et contemporaine, de Caspar David Friedrich jusqu'à Maurizio Cattelan.

Or, qu'est-ce qu'une grande exposition sinon la découverte de nouveaux territoires? Ou, pour paraphraser le vocabulaire "augural" de Jean de Loisy, la révélation d'une beauté hors limite. Il y avait bien longtemps, depuis les *Magiciens de la terre* peut-être, qu'une manifestation pluridisciplinaire française n'avait tenté pareil survol. Pour le plus grand bonheur du visiteur, évidemment, même si cela ne va pas sans quelque chahut. Loin de tout dogmatisme, *Traces du sacré* tente patiemment de dénicher la longue série de révélations métaphysiques qui président à la succession des avant-gardes. En conservant tous ses acquis, ses mouvements et ses maîtres, de Kandinsky à Beuys en passant par Rothko, mais aussi en lui en



Jakob von Narkiewicz-Jodko.

Effluves d'une main électriifiée posée sur la plaque photographique.

Mars 1896, épreuve à la gélatine argentique, 18 x 13 cm.

ACTU

Traces du sacré, centre Georges-Pompidou,
Paris, jusqu'au 11 août 2008
Commissaires de l'exposition :
Angela Lampe, Jean de Loisy

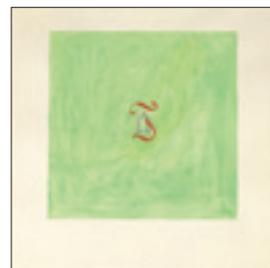
Hilma af Klint – une modernité révélée,
Centre culturel suédois, Paris,
jusqu'au 27 juillet 2008

*La chambre des cauchemars : peintures
inconnues d'Aleister Crowley*,
palais de Tokyo, Paris, du 5 juin au 5 juillet 2008

adjoignant d'autres, inconnus ou méprisés. Le grand choc de l'exposition, c'est de voir accolées à une grille noire de Mondrian ou un carré noir de Malevitch trois immenses toiles abstraites, gonflées de couleurs et de sève, comme prépsychédéliques, d'Hilma af Klint, une femme artiste médium, qui invente l'abstraction à elle toute seule et avant tout le monde (masculin) dès 1907, en Suède. C'est aussi d'assister à la confrontation entre le rituel théâtral de Grotowski et la fulgurance d'une croix de feu de Maurice Denis, ou encore entre Sérusier et Gallen-Kalela. Outre cette révélation d'artistes nordiques peu habitués à encombrer les histoires de l'art, on y voit également surgir des figures californiennes baroques, comme Jay DeFeo ou Marjorie Cameron, des femmes encore, qu'on prenait il n'y a pas si longtemps pour des folles *beatniks*, voire de simples amatrices...

On pourra bien reprocher à l'exposition son ambition même, gigantesque, qu'elle n'arrive pas toujours à servir. Par manque de chefs-d'œuvre indiscutables peut-être (même s'il y en a de nombreux, comme la *Pièce pour saint Jean de la Croix* de Bill Viola, bouleversante et physique comme un *Bodegon* de Zurbaran, ou *First Light* de Paul Chan, visionnaire). Plus souvent par manque de place : en voulant tout montrer, *Traces du sacré* pratique un esprit d'accumulation, qui convenait fort bien à *Dada*, mais qui s'avère ici porteur de confusion plus que de clarté.

Sans doute faut-il voir dans l'accrochage touffu et dans la scénographie labyrinthique un reflet du (bon) goût de Jean de Loisy pour le cabinet de curiosité, qui constitue la thématique de sa prochaine exposition, ici malheureusement inopérant. On aurait aussi aimé un respect davantage marqué pour la chronologie, particulièrement éclairante en ce qui concerne le choix des diverses spiritualités suivies, ainsi qu'on peut le constater dans le catalogue. Car c'est bien d'une histoire qu'il s'agit de reconstituer ici, et non de délivrer un quelconque sentiment religieux, en fondant cette audacieuse hypothèse sur le seul air du temps et de Paris. Mais ce ne sont là que scories inévitables et de peu d'importance, liées au souffle dévastateur du projet. Désormais, le refoulé religieux n'est plus tabou, et l'art moderne peut toujours se concevoir comme un art de la transcendance. L'idéaliste Hegel avait donc tort : la mort de l'art n'est toujours pas consommée. ■



Barnett Newman. *Pagan Void (Vide païen)*.
1946, huile sur toile, 84 x 96,5 cm.
National Gallery of Art, Washington.

Hilma af Klint. Série *Perceval, groupe 2*.
1989, 27 x 25 cm, n°89.

Man Ray. *La prière*.
1930, photographie sur toile, 32 x 23 cm.
Galerie À l'enseigne des Oudin, Paris.

Entretien avec Angela Lampe et Jean de Loisy, commissaires de l'exposition

Emmanuel Daydé | Jean de Loisy, après *La Beauté* en Avignon en l'an 2000, c'est *Le Sacré* que vous célébrez maintenant au centre Pompidou. Vous semblez aimer prendre la modernité à rebrousse-poil. S'agirait-il pour vous de réécrire l'histoire ?

Jean de Loisy | Avant *La Beauté*, j'avais conduit au centre Pompidou une exposition, intitulée *Hors Limites*, en réaction à une exposition extrêmement convenue qui avait eu lieu au même endroit sur les années 50. J'opposais à Franz Kline et Manessier – même s'il s'agit de bons peintres – toute une génération de *performers* incroyables, qui ont véritablement bousculé cette décennie. Mon seul intérêt, c'est de raconter une autre histoire. L'histoire de l'art se constitue à partir des passions et des interdits. Les artistes mettent en turbulence les interdits d'une époque. C'est depuis leur balcon que je regarde ce qui se passe. Damien Hirst ou Maurizio Cattelan s'intéressent au sacré,

Anselm Kiefer et Sigmar Polke portent un regard très vif sur les sources occultes. C'est devenu, on le sait, un enjeu de société. Même un philosophe maoïste comme Badiou écrit aujourd'hui une vie de saint Paul ! La modernité est plus complexe qu'une simple construction nihiliste, qui serait contre la beauté, contre le sacré. Ces notions essentielles ont simplement pris un sens différent. Le temps n'a pas tiédi l'extraordinaire aventure de l'art, elle est toujours animée par un feu dont seul le combustible a changé.

Angela Lampe | L'exposition *The Spiritual in Art* ("Du spirituel dans l'art"), qui s'est tenue en 1986 au Los Angeles County Museum of Art, avait déjà commencé à relire la peinture abstraite à l'aune du symbolisme, de l'occultisme, de la pensée mystique, théosophique et anthroposophique. Elle envisageait des artistes tels que Malevitch, Kandinsky ou Mondrian comme liés au culte. Mais cette reconnaissance d'une spiritualité →

de l'avant-garde a été occultée en France jusqu'au présent, l'exposition de Los Angeles n'ayant été reprise en Europe en 1987 qu'en pays protestant, au Gemeentemuseum de La Haye. Dès le milieu des années 60, mais là encore seulement en Europe du Nord et aux États-Unis, quelques historiens de l'art avaient eux aussi remis en question la lecture exclusivement formaliste et positiviste de l'avant-garde moderne. L'évocation d'un sacré profane se nourrissant de sources irrationnelles semble poser un problème en France.

JdL | Quand Alfred Pacquement m'a sollicité pour cette exposition, notre thématique s'intéressait alors au martyr et à la dévotion. Nous nous sommes aperçus, en travaillant avec Angela – qui a bien voulu s'associer à moi pour cette aventure – qu'il s'agissait de bien plus que



Caspar David Friedrich.

Ruinen in der Abenddämmerung (Kirchenruine im Wald)

[*Ruines au crépuscule (Ruine d'église dans la forêt)*].

Vers 1831, huile sur toile, 70,5 x 49,7 cm.

Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Munich.

cela : le sacré est une véritable clé pour lire la modernité. Et bien au-delà de l'abstraction. Le "culte" solaire et laïc de l'impressionnisme, qui fonde cette modernité, n'est pas une révolution optique mais intérieure.

ED | Vous choisissez de faire partir cette nouvelle quête spirituelle, née d'un "désenchantement du monde", non de Manet et de Monet, comme on aurait pu s'y attendre, mais de Goya et de Friedrich. Pourquoi alors n'être pas remonté plus loin encore, à Caravage par exemple, qui désacralise la Vierge en la représentant sous la forme d'une noyée au ventre ballonné, ou encore Marie-Madeleine sous les traits de sa maîtresse ?

JdL | Non, Caravage ne sort pas de l'iconographie religieuse, il ne fait qu'intervenir en son sein. Il ne s'agit pas encore de la sortie du Temple, du moment où l'artiste n'est plus obligé de figurer le dogme. L'épanouissement de la sécularisation en Occident intervient à la fin du XVIII^e siècle. Le christianisme possède déjà en soi un principe séculier. Cette religion a essayé de se débarrasser du sacré en l'enserrant dans les limites très strictes de l'église et de la cérémonie. Avec le succès du protestantisme, les valeurs chrétiennes envahissent la société civile, au risque de dissoudre le religieux. Dans cette religion du Fils, c'est le moment où quelqu'un comme Goethe ressent la mélancolie de l'éloignement du divin. La nature devient alors un élément fondateur, un message dont il faut découvrir le chiffre. Ce à quoi s'emploient les romantiques allemands, Carl Gustav Carus et surtout Caspar David Friedrich en tête, archétype de l'artiste mystique qui transmute la sécularisation du monde en une utopie allégorique, sans le support de l'imagerie biblique.

ED | Vous ne partez donc ni de l'impressionnisme ni du cubisme, car de toutes les avant-gardes qui secouent la première moitié du XX^e siècle, vous semblez exempter le cubisme de toute expérience sacrée. Vous rappelez pourtant combien Picasso parlait peu du style de l'art africain, pour n'en retenir que son violent pouvoir d'exorcisme. On sait aussi que lors de son séjour – décisif pour l'invention du cubisme – à Santa Barbara en Espagne, l'artiste, tout imprégné des ex-voto et des légendes qui entourent la sainte locale, se réfère aux techniques de présentation de l'icône byzantine : il pétrifie son sujet comme s'il était devenu de pierre. Par ailleurs, si l'on veut bien admettre – avec Mircea Eliade – que l'espace sacré est celui qui présente des ruptures par rapport à l'espace homogène et neutre de l'expérience profane, le cubisme n'est-il pas très exactement la recherche de cet autre réel d'essence divine ?

JdL | Il est possible en effet que je me sois trompé. Cela dit, nous incluons également Picasso dans l'exposition.

ED | Vous avez finalement intitulé cette "autre histoire" de la modernité *Traces du sacré* et non pas *Le Sacré*. Concevez-vous cette exposition comme un récit sur la fin du sacré au XX^e siècle, une histoire de ses soubresauts et de sa lente agonie ? Ou la voyez-vous comme



Piet Mondrian. *Evolutie*.

Vers 1911, huile sur toile.

Panneau central : 187 x 90,6 x 3,7 cm, panneaux latéraux : 82 x 87,8 x 3 cm.

Gemeentemuseum den Haag, La Haye.

une évocation de ses déplacements successifs et, au final, son éternel recommencement ?

JdL | Le titre, *Traces du sacré*, nous l'avons emprunté à un autre romantique allemand, Hölderlin, qui parle de "la trace des dieux enfuis" dans son poème *Pain et vin*, tout imprégné du mystère eucharistique...

AL | ... et de Bacchus/Dionysos tout en même temps.

JdL | Oui, car dans ce poème qui précède de peu sa folie, Hölderlin dit son écartèlement entre le monde chrétien et le monde païen, entre le Christ et Dionysos –qu'il finit par identifier l'un à l'autre. Selon lui, seul l'artiste est encore capable par son chant de ramener les dieux sur Terre, de les ramener "aux sans-dieux d'en bas parmi la ténèbre". Nous nous situons dans cette sortie du religieux, qui naît au XIX^e siècle et qui envahit tout le XX^e siècle. Expulsé du religieux qui mettait l'artiste au service des églises, l'art, dans le monde laïc, demeure hanté par sa marque originelle : "percer les secrets métaphysiques", comme dit Barnett

Newman. C'est en cela que l'art moderne porte encore en lui ces traces d'un sacré natif, ce qui fait, même aujourd'hui, de toute grande œuvre un signe pensif. Au lieu d'être une fin, cette rupture considérable dans l'histoire de la civilisation et donc de l'histoire de l'art, fut un commencement. Cette clef, indispensable à la compréhension de ce qui fonde encore – parfois à l'insu des artistes – l'art d'aujourd'hui n'est certes pas la seule, mais elle est déterminante.

ED | Est-ce à dire que le sacré de l'église est remplacé par une autre forme de sacré, qui s'apparenterait à la vision intérieure ?

JdL | Après la calcination nietzschéenne et l'annonce d'un homme nouveau, on ressent un ébranlement nerveux dans le monde de l'art, et de manière particulièrement incisive chez les artistes nordiques, Strindberg comme Munch par exemple, qui écrit : "Dieu fut détrôné ainsi que tout le reste... mais je ne pouvais me débarrasser de l'angoisse de vivre et de →



Pablo Picasso.
La Crucifixion.
 Boisgeloup, 17 septembre 1932, encre de Chine et frottage sur papier, 34 x 51 cm.
 Musée Picasso, Paris. © Succession Picasso, 2008.

l'obsession de la vie éternelle." Munch n'accepte pas le corps périssable, celui qui est livré aux larves, sans espérance de résurrection, tel que le mettra en scène 100 ans plus tard Damien Hirst. Il s'agit de trouver une permanence à l'œuvre alors que l'esprit se retire. Il faut restaurer l'aura, retrouver la *mana* – ce mot polynésien pour dire un pouvoir d'influence spirituel, véhiculé par l'esprit ou les esprits.

ED | C'est d'ailleurs ce mot de *mana* qu'André Jolivet retient pour intituler sa célèbre suite "magique" pour piano de 1935. Il s'est inspiré de six objets que lui avait légués Edgar Varèse avant son départ pour les États-Unis, et qui vont d'une poupée balinaise à des petites sculptures en fil de fer ou en tôle découpée de Calder. *Mana*, comme les œuvres contemporaines de son ami Messiaen, cherche justement à retrouver l'origine sacrée de la musique.

AL | Si ce n'est que le sacré se situe désormais hors de l'espace religieux, il s'est enfui en nous. C'est un sacré dont "la sortie est à l'intérieur", comme l'exprime Jean-Michel Alberola dans une phrase enluminée.

ED | Le messianisme de l'homme nouveau, le surhomme nietzschéen au-delà du bien et du mal, tout cela n'aboutit-il pas, au début du XX^e siècle, à un appel à la guerre ?

JdL | Avant 1914, l'idée de la guerre sacrée, qui doit "purifier l'Europe" – pour reprendre les mots de Franz Marc – est dans tous les esprits. Cet "espoir" inonde de son exaltation aveuglante l'esprit d'artistes

aussi bien allemands que russes ou français : Marc évidemment, dont le destin obéit au sacrifice de la vie biologique au bénéfice de la vie spirituelle, mais aussi Dix et Beckmann, Kandinsky, qui oppose l'idée de résurrection à la catastrophe, Gontcharova, qui, dans un esprit millénariste, réalise des *Images mystiques de la guerre*, ou encore Apollinaire et Fernand Léger, fascinés par la beauté du déluge. La métaphysique de la guerre et l'idéal d'un homme nouveau se dissipent peu après 1918, mais l'idée d'une société nouvelle prend corps. C'est l'aspiration utopiste du Bauhaus. "L'homme s'est fixé pour but d'être aussi infini que Dieu", s'enflamme conjointement Malevitch. À sa suite, conduits par des ambitions mystiques déclarées, Kupka, Mondrian et Brancusi, au sommet de leur art, aspirent tous à parvenir à un absolu dématérialisé. Leurs œuvres respectives, puissamment intériorisées, sont en elles-mêmes ce royaume.

AL | Ces artistes d'envergure, qui ont entraîné plusieurs révolutions esthétiques simultanées, ne sont pas seuls. *Traces du sacré* convoque plus de 120 artistes. Parmi ceux-ci, pratiquement dix, tant historiques que contemporains, peuvent faire figure de découvertes, tant ils ont été peu – ou même pas du tout – montrés en France. Ainsi de Hilma af Klint, une artiste professionnelle très douée, auteur de portraits et de paysages traditionnels, devenue médiumnique à l'âge de 44 ans, et qui réalise de véritables tableaux abstraits dès 1907. En complément de l'exposition du centre →



Mark Rothko. *Untitled (Black, Red over Black on the Red)*.
1964, huile sur toile, 205 x 193 cm.
Musée national d'art moderne, centre Pompidou.



Edvard Munch.
Friedrich Nietzsche.
 1906, fusain, pastel, tempera sur papier, 196 x 128 cm.
 Munch Museum, Oslo.

Pompidou, le Centre culturel suédois expose en ses murs une partie des 182 toiles consacrées au *Temple*, toutes dictées par un esprit à Hilma, afin de transmettre un message spirituel aux hommes. Exécutée dans un état proche de la transe, cette pré-abstraction symboliste très colorée, sans aucun contact avec Kupka, Mondrian et toute l'abstraction géométrique à venir – bien qu'elle en paraisse proche –, a été jugée trop en avance pour son temps.

JDL | Pour l'anecdote, Rudolf Steiner, le fondateur de la Société théosophique, aurait conseillé à cette pionnière suédoise d'attendre encore 20 ans avant de montrer ses œuvres. Conseil que l'artiste aurait suivi à la lettre, ne montrant jamais ses peintures abstraites à ses contemporains, les laissant enroulées dans un coin de son atelier. Mais elle-même avait pris son parti dès 1907 : "En vérité tu as reçu la grâce, Hilma. Le résultat de ton travail, laisse-le à ceux qui voient

plus loin que toi." Dans son testament, elle n'autorisa leur exposition que 20 ans après sa mort. Il a finalement encore fallu en attendre 20 de plus pour qu'Hilma af Klint soit révélée à Los Angeles en 1986, dans *The Spiritual in Art*. Malgré tout, dans le milieu conventionnel, aristocratique et puritain qui était le sien, on peut se demander si le fait d'avoir été une femme ne l'a pas empêché de montrer autre chose que des portraits et des dessins d'oiseaux...

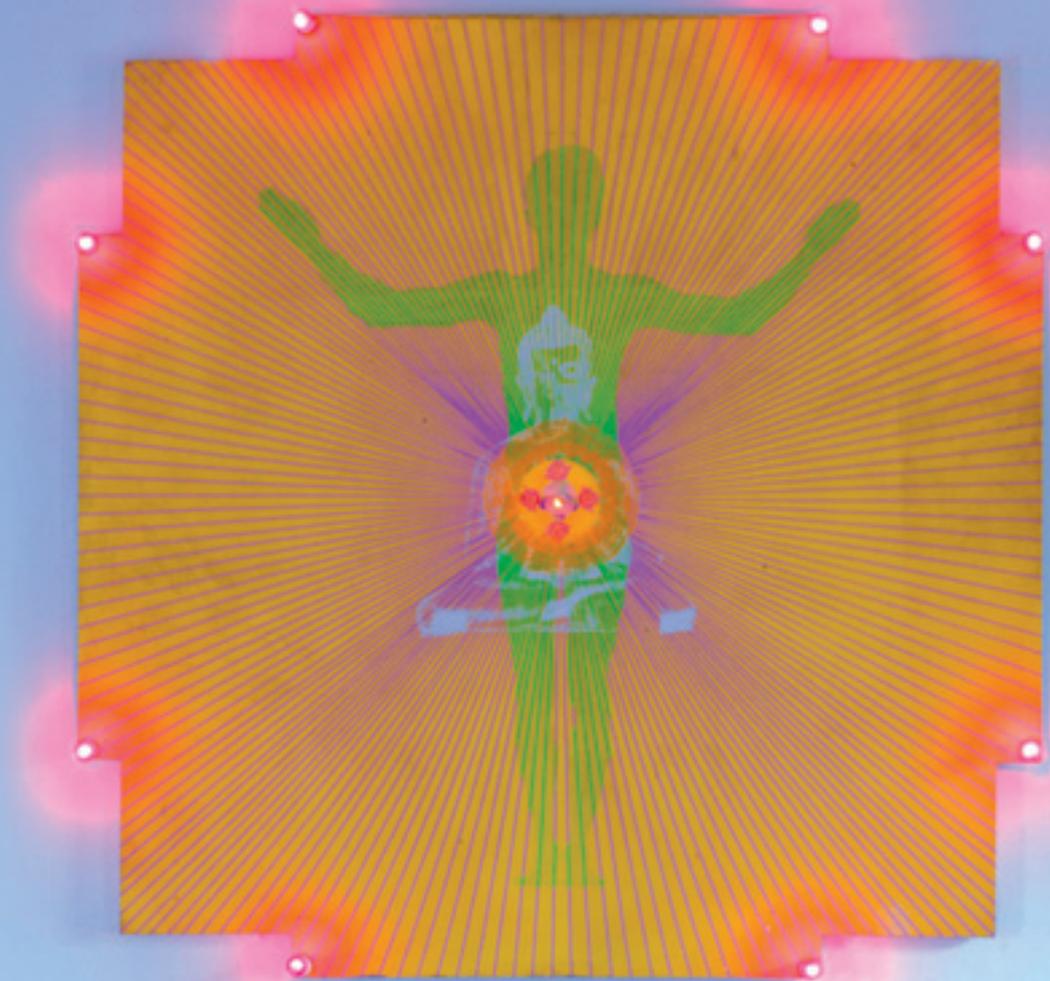
ED | Parmi ces artistes, au bout du compte plus excentrés qu'excentriques, se trouvent d'autres médiumniques, comme Augustin Lesage, mais aussi d'autres artistes nordiques. Akseli Gallen-Kalela, ce grand peintre national finlandais, est une sorte de Gauguin du Nord. Mais bien qu'il soit un géant à l'égal de son ami Sibelius, il n'a eu droit jusqu'à présent qu'à une présentation partielle – et partiale – au Musée d'art moderne de la ville de Paris, qui occultait totalement son œuvre symboliste. Serait-ce une réévaluation de l'histoire à la lumière du Nord ?

AL | Mon origine allemande ainsi que mes recherches antérieures me rendent peut-être plus sensible à ce qui se passe dans le Nord. Nous avons ainsi obtenu le prêt du chef-d'œuvre de Gallen-Kalela, *Ad Astra*, un retable profane aux volets dorés qui représente une femme nue émergeant d'une mer de nuages rouges. Ses cheveux, dressés comme des rayons de soleil, pourraient symboliser la bienfaisance divine, l'influence rendue visible d'une action extraordinaire sur l'être humain. Gallen-Kallela réalise cette toile majeure en 1894, alors qu'il est revenu de Paris pour s'enfoncer dans la Carélie et les mythes du *Kalevala*, une année seulement avant d'aller exposer à Berlin aux côtés d'Edvard Munch.

ED | Pour en revenir à la première moitié du XX^e siècle, que se passe-t-il après la Grande Guerre ?

AL | C'est soit le blasphème surréaliste – Dali qui "cra-che par plaisir sur le portrait de sa mère" ou Buñuel qui filme *L'Âge d'or* –, soit, chez Kandinsky, la fuite dans les réflexions formelles sur le point et la ligne. Et au sein de Dada, pourtant écœuré par tout ordre et réfractaire à l'absurde guerrier, Hugo Ball prend encore la posture et le costume du prêtre pour réciter *Karawane* au cabaret Voltaire, à Zurich, en 1916. Même si cette conférence de "Poésie sans mots" refuse toutes les valeurs qui ont conduit à la guerre.

JDL | La figure de Georges Bataille est centrale pendant l'entre-deux-guerres. Il ne faut pas se méprendre sur le choix qu'il fait avant la Seconde Guerre mondiale, fondamentalement différent du messianisme en vogue avant 14-18. Désirant fonder – autour d'une revue de combat appelée *Acéphale* – une religion "sans autre dieu que la souveraineté apocalyptique de l'extase", Georges Bataille appelle à une vie surhumaine, qui s'accomplit dans l'Éros et la mort. Et c'est parce qu'il veut renouveler l'homme par la souffrance et la douleur qu'il



Usco.
Shiva.
1965, techniques mixtes, 274 x 274 cm.
Collection particulière.

lance un appel mystique à la guerre contre le nazisme dans le dernier numéro de la revue, en 1939. L'appel commence ainsi : "Je suis la joie devant la mort." Il faut comprendre ce chemin absolu à la lueur du "trésor que les résistants ont trouvé dans la guerre" dont parle Hannah Arendt. René Char, qui fut ce résistant, dit en 1945 : "Maintenant, il faut penser."

ED | Et que pense-t-on après 1945 ?

JdL | L'homme après la mort de Dieu, qui était ce que l'homme devait inventer, n'est pas advenu. "On s'est demandé ce qui a été le cimetière de notre civilisation, disait Jerzy Grotowski. Un jour j'ai compris, sans le moindre doute, que ce fut Auschwitz." Le chantier qui s'offre désormais aux artistes est simple : tenter une refondation de la culture occidentale. Le père Couturier, qui invite des incroyants, comme Germaine Richier ou Henri Matisse, à œuvrer dans la chapelle du plateau d'Assy, pense que tout artiste est un croyant

quand il travaille. Bacon lui oppose l'exploration de l'homme, dont il veut se rapprocher jusqu'à l'os, sans aucune religiosité : seulement une viande qui crie, dans le silence du tableau.

ED | Bacon cite pourtant la crucifixion, il exécute des polyptiques. Et Dionysos n'est pas loin, quand il fait appel aux dieux grecs, aux Erynies ou à Œdipe.

JdL | Il cite des formes, celles de l'histoire de la peinture, qui sont ce que tout le monde partage, sans faire appel à un fond. À l'inverse – à moins que ce ne soit équivalent – Barnett Newman annonce qu'il doit tout recommencer, "*begin from scratch*". Redevenu comme le premier homme – parce que, dit-il, "le premier homme était un artiste" –, Newman travaille à partir de cultures qui n'ont pas été disqualifiées, comme l'art précolombien, ou celui des Navajos.

ED | Tout de même, Barnett Newman ne disait-il pas que Rothko se battait "pour soumettre le monde des →



Akseli Gallen-Kallela.
Ad Astra.
 1894, huile sur toile, 76 x 85 cm. Collection particulière

Philistins” ? Toute son œuvre propre, depuis *Abraham* en 1949 jusqu’aux *Stations de la Croix* de 1964 – sous-titrée *Lema sabachthani* –, n’emprunte-t-elle pas ses thèmes au judaïsme ? Et ne peut-on voir dans ses fameux *zips* – ces lignes verticales en forme de “fermeture Éclair” qui séparent des surfaces de couleur – une influence directe de la Kabbale ?

AL | Le grand soleil noir qu’il exécute dans l’immédiat après-guerre – un *Vide païen* de 1946 – vient cependant des Navajos. L’influence juive est postérieure. Et, en ce qui concerne Pollock et les premiers *drippings* exécutés au sol, qui sont contemporains, il s’agit, à n’en pas douter, d’une transposition des peintures de sable des Indiens, et de la recherche d’une transe d’ordre chamanique.

JdL | Le contexte est plus large. Dans les années 50, Artaud et Grotowski – dont j’ai déjà parlé – sont les grands désintoxicateurs. À leur exemple, l’évolution de l’art contemporain s’opère dans l’expérience, l’exploration de soi, la transformation de l’auteur et parfois du regardeur. Ce que Grotowski appelle “l’art comme véhicule”.

ED | On ne peut s’empêcher de penser au bouddhisme, dont la voie du salut emprunte deux courants : le grand et le petit Véhicule.

JdL | L’entreprise de Grotowski est issue de ses voyages en Chine, en Inde et en Amérique centrale. Au même titre qu’un engagement religieux, l’art devient le moyen de la métamorphose réelle et non plus symbolique de l’être. Elle est quasiment chamannique, parallèle en cela à celle de Joseph Beuys. Lui aussi cherche dans les rites anciens, des Sibériens aux Celtes, en passant par le christianisme, à retrouver une connaissance qui lui permettrait de guérir la société de ses pathologies morbides.

ED | Le sacré ne passe-t-il pas alors par les sagesses orientales ?

JdL | Dans les années 50, de nombreux artistes occidentaux sont effectivement influencés par la pensée taoïste et l’hindouisme. Le bouddhisme zen, tel qu’enseigné par Daisetz Teitaro Suzuki, joue un rôle particulièrement marquant. Sur Degottex et sur Robert Filliou par exemple, qui réalise son grand mandala de dés, →

Ci-contre :
 Hilma af Klint.
De tio största, n° 2 Barnaaldern [Les dix plus grands, n° 2 Enfance].
 1907, tempera sur papier contrecollé sur toile, 328 x 240 cm.
 The Hilma af Klint Foundation, Stockholm.





À gauche :
Aleister Crowley.
Self-Portrait.
Vers 1920, huile sur bois, 19 x 24 cm. Collection particulière.

À droite :
Cameron Marjorie.
Dark Angel (Ange noir).
Vers 1955, crayon, encre et peinture sur papier, 88,3 x 60,3 cm.
Courtesy Nicole Klagsbrun Gallery, New York.

Page de droite :
Bill Viola.
Room for St. John of the Cross (Pièce pour saint Jean de la Croix).
1983, installation vidéo, couleur, sonore, 426,7 x 731,5 x 914,4 cm.



voie à cette école. Le mysticisme révolutionnaire de Messiaen est d'ailleurs mâtiné d'influences naturelles et extra-occidentales, puisqu'il se mêle à des chants d'oiseaux et fait appel à des rythmes hindous. La programmation de l'IRCAM en contrepoint de l'exposition ne rend malheureusement pas compte de la richesse de la création musicale d'ordre sacré au XX^e siècle. Il faudrait citer les *Oiseaux exotiques* et le *Catalogue d'oiseaux*, que Messiaen recueille pour surmonter un désarroi passerager à la fin des années 50. Se rendant au Japon pour son voyage de noces en 1962, il en ramène aussi bien les *Couleurs de la cité céleste* que *7 haïkais*. À sa suite, il ne faudrait pas oublier non plus Karlheinz Stockhausen, son ancien élève, disparu cette année, qui se considérait comme une sorte d'intercesseur entre le grand tout et notre monde humain. Stockhausen a composé un immense opéra en sept journées titré *Licht* ("lumière", selon le dernier mot prêté à Goethe mourant), véritable hommage à la création de l'homme. Il a écrit aussi bien *Mantra* pour deux pianos que *Le Chant des adolescents dans la fournaise* pour bande électro-acoustique. Et lui qui se disait venir de Sirius, il a apposé le paraphe "Pour Dieu" en tête des *Adieux du dimanche*, son ultime partition. Tout ceci pour dire que le silence de Cage n'a pas

tous marqués du seul chiffre un. C'est le zen qui amène aussi John Cage en 1952 à composer et à mettre en scène *4'33"*, une pièce qui valorise le silence comme une véritable note et fait entendre les bruits du monde tout autant que les battements de son cœur.

■ L'influence du zen est certes perceptible dans cette pièce de pur silence que vous citez de Cage, mais on pourrait aussi bien lui opposer les *Quatre pièces sur une seule note* de Scelsi, à la fin des années 50, qui s'appuient aussi sur le zen. Ce son qui devient prière en soi va finir par engendrer l'école spectrale. C'est aussi l'invention au même moment des sons-couleurs de Messiaen, entièrement inspirés par un mysticisme catholique violent, qui ouvre à sa manière la



été aussi assourdissant que cela, et que d'autres voies musicales – sacrées – se sont ouvertes en parallèle.

JdL | Sans doute. Si l'art occidental regarde dehors vers le ciel et représente le monde, l'art oriental tourne l'esprit vers l'intériorité. Cette attitude coïncide avec une vision plus optimiste, plus sensuelle et plus allègre de l'homme. Le sentiment que la société est coercitive mais que l'individu est bon constitue le programme de la révolution *beat* puis hippie du "Faites l'amour pas la guerre".

ED | Attitude somme toute rousseauiste, qui consiste à retrouver le bon sauvage en nous.

AL | Dans cette perspective, c'est encore une femme, la Californienne Jay DeFeo, qui va établir les prémisses d'une pratique du corps dans l'art, d'une manière presque confidentielle, qui n'est révélée pleinement qu'aujourd'hui, avec la découverte de sa fresque *The Rose*. Il y a cinq ans, on a retrouvé la fresque peinte, murée derrière une bibliothèque. Le Whitney Museum de New York s'est immédiatement porté acquéreur. DeFeo est véritablement morte de cette œuvre, qui l'a non seulement occupée pendant près de huit ans au sein de sa communauté, mais aussi – au sens propre – intoxiquée. En partant d'une simple peinture, *The*

Rose était devenue une sorte de rituel, un *happening* pictural, une performance libératoire et féministe.

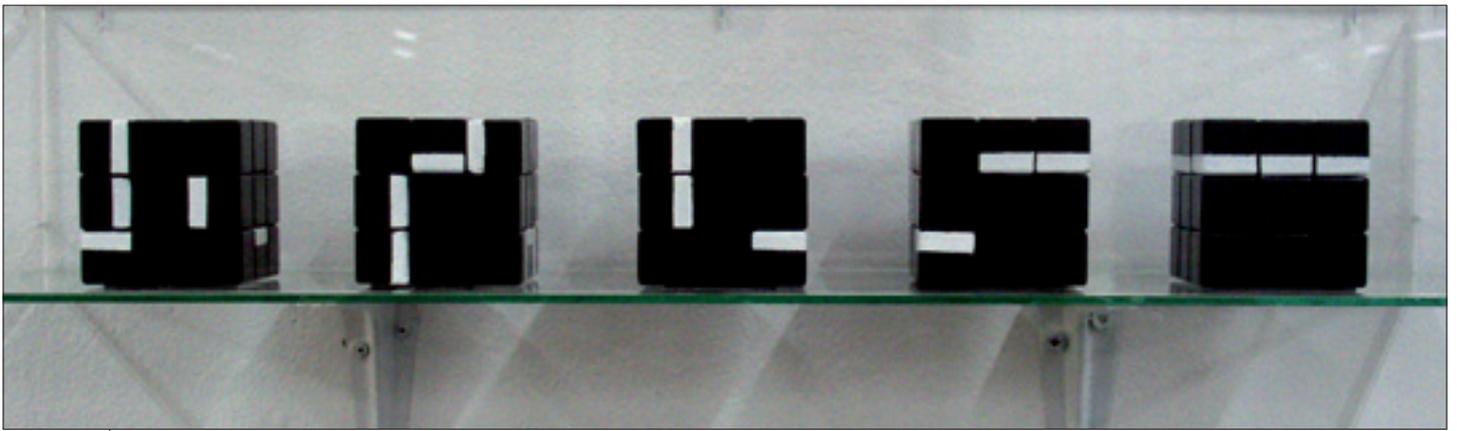
JdL | Certes connue d'une poignée de gens, Jay DeFeo n'en était pas moins la muse de la *beat generation* de la côte Ouest des États-Unis. *The Rose* au départ est une allusion à la rose mystique.

ED | Celle-là même qu'évoque déjà Hilma af Klint dans une série de ses *Peintures pour le Temple* de 1907 ?

JdL | Tout est un éternel recommencement. Mais c'est la découverte et la diffusion du LSD – qui ne sera interdit qu'en 1967 – qui conduit à la révolution psychédélique, dont l'impact est perceptible dans tous les arts, des grands psychotropes que sont Aldous Huxley et Henri Michaux jusqu'aux junkies.

ED | En passant par les Beatles et leur *Lucy in the Sky with Diamonds* (LSD), sans oublier Jimmy Hendrix ou les Pink Floyd.

JdL | Ce sont les drogues qui "ouvrent les portes de la perception", comme le chantait le poète anglais William Blake et que reprend alors textuellement le groupe The Doors ("les portes"). Le psychédélisme est la dernière utopie positive du siècle, celle qui s'oppose à la guerre du Vietnam, celle qui fait s'écrier Allen Ginsberg que tout est sacré. →



Mounir Fatmi.
Casse-tête pour musulman modéré.
 2004, acrylique sur cinq Rubik's Cube transformés, cubes : 54 x 11,5 x 13,5 cm (chaque).

ED | Tout de même, à côté de cette positivité psychédélique, existe aussi un essor du satanisme, cette *Sympathy for the devil* que vont même chanter les Rolling Stones.

AL | Marjorie Cameron est effectivement une véritable sorcière. Elle exécute des actes de magie sexuelle avec Jack Parsons, ingénieur et chercheur bien connu dans le domaine des explosifs et membre de la loge Agapé, elle-même une branche de l'Ordo Templis Orientis, la société secrète paramaçonnique d'Aleister Crowley.

ED | En parallèle de *Traces du Sacré*, le palais de Tokyo présente d'ailleurs des peintures inédites de Crowley. On a hâte de connaître le côté plastique de cet occultiste britannique qui, en plus de préconiser des drogues, d'écrire de la poésie, de s'intéresser à la philosophie et à la politique, et de pratiquer l'alpinisme, prescrivait des rituels de magie sexuelle que lui aurait dictés son ange gardien au Caire en 1904!

AL | Pour en revenir à Parsons, il s'identifiera avec l'Antéchrist et mourra en 1952 dans l'explosion de son laboratoire. Dans ces années-là, il essayait de produire l'*homunculus* (homme "artificiel" et, en même temps, "véhicule" de l'Antéchrist) par ces actes de magie avec Cameron.

ED | Le splendide *Dark Angel* ("ange noir") de cette "sorcière" donc, réalisé à l'encre en 1955, évoque furieusement l'art 1900, hédoniste, décadent et sulfureux, tel qu'on le retrouve chez un Beardsley.

JdL | À nouveau, on peut très bien voir le psychédéisme comme une résurgence de l'Art nouveau.

ED | Nous abordons là le temps des offenses, des hérésies et des transgressions. Que penser des grandes liturgies païennes organisées par les actionnistes viennois, ou de la *Messe pour un corps* du français Michel Journiac ? Ne s'agit-il pas de parodies, qui ne retiendraient du sacré que sa liturgie ?

AL | Ni les unes ni les autres ne sont des parodies. Pour les Viennois, il faut se resituer dans le contexte d'une Autriche asphyxiante, imprégnée de catholicisme, et qui refoule – à la différence de l'Allemagne – son

passé nazi. Hermann Nitsch s'intéresse à l'évidence à la liturgie doloriste. Mais il s'agit pour lui de réveiller la société en allant jusqu'au bout de la passion, en évoquant le maximum possible du corps dans toute son incarnation. Quant à la *Messe pour un corps*, où Michel Journiac propose à l'assistance des hosties faites avec son propre sang, c'est un acte de dévotion.

JdL | Il y a un lien entre la création et la sainteté des martyres chez les artistes de la performance. Dans les années 70, Marina Abramovic, Gina Pane et Rebecca Horn s'inspirent des grandes figures du christianisme et de la notion de sacrifice. Ce ne sont pas pour autant des artistes de la douleur. Si l'on en croit la compagne de Gina Pane, celle-ci ne souffrait pas lors de ses performances, plus spectaculaires que véritablement sanglantes.

ED | *Traces du sacré* n'envisage que l'art du monde occidental...

AL | Oui, mais parmi les artistes contemporains convoqués, il y a des personnalités d'origine arabe ou chinoise.

ED | Certes, mais cela ne remet pas en cause le corps principal du sujet sur près de 100 ans. Est-ce à dire cependant, qu'à l'orée du XXI^e siècle, l'art international demande à se positionner face à d'autres religions que le christianisme ?

JdL | À partir du moment où des artistes extra-européens intègrent le monde de l'art occidental, il était juste de les placer dans l'exposition. Vous remarquerez néanmoins que, dès qu'ils font ce choix, ces artistes, venus d'univers encore très fortement marqués par le religieux, cherchent justement à s'en dégager. C'est le cas de Mounir Fatmi pour l'Islam, avec ses Rubik's Cube transformés en *Casse-tête pour musulman modéré*, ou de Huang Yong Ping pour le bouddhisme, avec *Ehi Ehi Sina Sina*, un moulin à prière géant qui se métamorphose en arme redoutable.

ED | Vous concluez l'exposition en citant Nietzsche et le retour de l'ombre de Dieu. Est-ce à dire qu'après la trace, ne subsisterait plus aujourd'hui du sacré que son ombre ?

JdL | Après le moment foncièrement joyeux du psychédéisme, les œuvres deviennent plus conceptuelles.



L'art médite sur lui-même. Dans la situation postindustrielle qui est la nôtre, l'hypothèse de la transformation de soi ou de la société par l'art n'est sans doute plus de mise. Mais, depuis le *Pop Art*, on assiste, de la part des artistes confrontés à notre surmatérialisme, à un besoin d'interroger le mystère des choses. Andy Warhol par exemple – dont on a su après sa mort qu'il était passionné par le catholicisme – a réalisé des *Shadows* ("ombres") en 1978, fulgurantes de clarté. Ces ombres donnent le sentiment d'une lumière du dessous, elles semblent révéler la présence d'un au-delà chez l'auteur des *Marilyn* et des *Campbell's Soup Cans* ("boîtes de soupe Campbell"). Aujourd'hui, avec l'irruption de la société du spectacle, des artistes comme Jeff Koons ou Maurizio Cattelan sont obligés de parler très fort pour aller au-delà du *merchandising*. Mais c'est l'œuvre de Paul Chan, *1st Light*, qui synthétise notre présent dans l'exposition. Sous la tutelle d'un poteau télégraphique, dont la forme évoque la croix du Golgotha, on assiste à l'ascension des objets de notre

société consumériste, tels que téléphones, iPod ou scooters. Quant aux ombres des hommes, elles chutent comme les corps des victimes du 11 Septembre. À l'intersection du spirituel et du politique, du religieux et du philosophique, Chan montre le point où nous sommes aujourd'hui, là où l'artiste peut encore nous sauver, en étant l'une de ces sentinelles dont parle Breton, "sur la route à perte de vue des Qui-vive!" ■

À gauche : Yazid Oulab.

Peau de mouton.

2006, 2 x 45 x 145 cm.

À droite : Huang Yong Ping.

Ehi Ehi Sina Sina.

2006, Bois, cuivre et moteur électrique –

H. : 1 190 cm ; diam. : 216 cm

Cette œuvre a été réalisée par le Centre international d'art et du paysage, île de Vassivière. Collection de l'artiste.