

Une vision idéaliste de l'avant-garde

À propos d'un ouvrage de Philippe Sers

Philippe Sers enseigne au Studium Notre-Dame, à l'Ecole Cathédrale, à l'Institut des Arts sacrés, à l'Ecole d'architecture de Paris-La Villette¹. Auteur de livres sur les icônes et sur l'avant-garde, il apparaît comme un homme épris à la fois de modernité et de culture chrétienne, donc apte à initier un public chrétien qui, après des décennies de désintérêt, s'inquiète de percer les arcanes de la scène artistique contemporaine. A ce titre sans doute, il a été invité à prononcer une conférence de carême sur « Christianisme et culture artistique contemporaine », le 6 mars 2005 à Notre-Dame de Paris. Son dernier livre, *L'Avant-garde radicale*², permet de faire le point sur sa pensée.

L'expérience artistique est conçue par Ph. Sers comme un au-delà de l'expérience philosophique : « L'art est l'équivalent de la mathématique en tant que science de l'ordre et de la mesure des choses. Mais cet équivalent échappe à la logique et sa lisibilité s'exerce sur le registre de l'expérience vitale » (p. 243). On le voit immédiatement avec cet équivalent de la mathématique qui échappe à la logique, l'auteur ne recule pas devant les paradoxes.

Ph. Sers, qui reconnaît que la notion d'avant-garde est floue, traite essentiellement des pionniers de l'abstraction ou du mouvement Dada, donc de la première moitié du XX^e siècle. Pour lui, l'intérêt de cette avant-garde n'est pas seulement de réfuter les conventions esthétiques antérieures (tout mouvement artistique a toujours traité ainsi ses devanciers), mais d'être à la recherche d'un « principe d'évidence non mimé-

1. Cf. C. Sourgins, *Catholica* n. 86 (hiver 2004-05), « Vers une involution de l'Art sacré ? », pp. 109-117.

2. Ph. Sers, *L'Avant-garde radicale. Le renouvellement des valeurs dans l'art du XX^e siècle*, Les Belles Lettres, 2004, 27 €.

tique » qui « échappe à toute caution extérieure ». Ph. Sers ne cache pas que ce rejet des normes extérieures « est en réalité un dépassement de l'esthétique, avec l'abandon du critère de la beauté comme instance de jugement de l'œuvre » (p. 278). Il considère même l'éveil à l'absolu, recherché par l'avant-garde, comme incompatible avec la délectation artistique. Saint Thomas d'Aquin a donc en vain posé que le beau est « ce qui plaît à voir » et Maritain explicité que cet « à voir » relève d'un projet de connaissance ; nous sortons bien ici de l'art au sens premier du terme, celui qui est né à Lascaux, pour tomber dans « l'anti-art » pour lequel les dadaïstes débordaient d'un enthousiasme partagé par notre auteur (p. 78).

Le rejet de la forme impliqué par cette position est décrit comme un « combat qui est celui de l'eschatologie » (p. 115). Il s'agit de réduire la forme pour libérer le contenu, ce qui implique « une disparition du style en tant qu'élément formel surajouté au contenu de l'œuvre » (p. 127), « la rénovation artistique de la modernité [étant] fondée sur la découverte du pouvoir de l'image et le rejet de l'expression et du style » (p. 104). Se voient ainsi écartés Rembrandt, Le Greco, Manet, De Chirico, Dix... Le style, la forme, qui pour des générations d'artistes traduisaient le contenu, délivraient le sens, sont maintenant suspectés de trahir. L'idéal pour Ph. Sers, c'est Mondrian, auteur de tableaux qui conjuguent des horizontales et des verticales sur un fond blanc avec, çà et là, des rectangles de couleurs primaires, bleu, rouge, ou jaune. « La mathématique plastique » de Mondrian permettrait de lire « dans d'infimes variations d'un donné formel archétypal, l'infinie diversité des choses » (p. 136). De Kandinsky, dont l'abstraction est plus colorée, plus gestuelle, Ph. Sers note « la pudeur apophatique » (p. 241). Quant à Malevitch, auteur du *Carré noir sur fond blanc*, il nous ramènerait « à la rigueur vétéro-testamentaire de l'image interdite [...] Le carré noir est la forme apophatique absolue où l'activité créatrice va trouver son fondement le plus rigoureux (p. 145) ». Ph. Sers est une bonne illustration de ce qu'Alain Besançon avait souligné : il y a une manière d'aborder l'abstraction qui est iconoclaste. Ayant rappelé l'importance de la découverte du carré noir pour Malevitch qui déclarait : « Je n'ai qu'une seule icône toute nue et sans cadre, l'icône de notre temps » (p. 144), Ph. Sers s'extasie véritablement devant ce carré noir qui peut être perçu comme placé sur un support blanc ou, au contraire, comme trouant le cadre blanc : « Ce passage autorise l'ouverture *transfigurative*, le passage de l'apparence à la réalité absolue, comme la Transfiguration du Christ

sur le mont Thabor manifestait Son statut divin à travers Son apparence humaine » (p. 159). Certes, mais la puissance transfigurative d'un carré aura-t-elle les mêmes vertus salvatrices que la Transfiguration du Christ ?

Ce n'est pas la peinture de tel ou tel grand créateur de l'abstraction qui est problématique : on peut la concevoir comme une tentative, une expérimentation liée à un moment particulier de l'histoire de l'art, et même la goûter. Le danger, c'est d'absolutiser un moment de la création artistique pour en faire le *nec plus ultra* de l'art, d'ériger goût et expérience personnels en modèle indépassable. Va faire les frais de l'opération tout ce qui est de l'ordre du symbole et de la métaphore. Ces deux mamelles nourricières de l'Art sont accusées d'obstruer l'expérience intérieure ou spirituelle. Ph. Sers n'admet que le signe « qui présente une réalité débarrassée du circonstanciel et qui, dès lors, peut jouer le rôle d'un signal de l'Etre » (p. 61). Le signe, dit-il, correspond à un dévoilement imprévisible de l'Etre tandis que le symbole renverrait à un ordre analogiquement prévisible ; Ph. Sers évoque même l'« enfermement symboliste qui a été le cadre étouffant de l'art totalitaire » (p. 60). La métaphore n'est pas mieux lotie : « Si l'essentiel de la représentation artistique visuelle était métaphorique, il n'y aurait rien à découvrir dans l'image par rapport au discours ». « La métaphore équivaut à une falsification car, loin de renforcer le propos, elle fausse le contenu, présentant au regard du public comme une réalité ce qui n'est qu'une approximation » (pp. 90, 250). Un psychanalyste y verrait peut-être l'indice d'un déficit ou d'une peur de l'imaginaire, contentons-nous de noter que cette légitimation de l'avant-garde contredit l'intérêt pour les icônes qu'affiche, par ailleurs, l'auteur de ces propos. Ainsi analyse-t-il le suprématisme du carré chez Malevitch comme une récusation du triangle, pourtant figure directrice d'une icône comme celle de la Trinité de Roublev (p. 144) : « Dans le triangle résident des charges symboliques entraînant l'usage d'autant de données sous-entendues que d'éléments donnés à voir. Ces sous-entendus sont fragiles et incertains et dépendent de conventions. Ils ne peuvent fonder une certitude. Le carré est d'abord un anti-triangle par apophasis ». D'où on en déduit que le carré noir exprime mieux la Trinité que l'icône de Roublev, par apophasis bien entendu³.

3. Notons une autre contradiction : notre pourfendeur de métaphores s'émerveille des références faites par Marcel Duchamp à la machine pour, dans certaines œuvres, « élaborer un instrument de lisibilité du désir sexuel humain », ou proposer « un transfert mécanographique des éléments de la réalité vitale afin de les rendre lisibles » (pp. 36 et 270) ; mais qu'est-ce donc que ce transfert, sinon une métaphore ?

Le dédain du symbole et des métaphores est compensé par une apologie du hasard, elle aussi non exempte de contradiction. « Avec l'usage du hasard, Dada accueille l'inconscient à demeure au sein de la création artistique », lit-on page 69. Le hasard étant défini page 173 : « Il n'est pas une absence de contrôle sur la création artistique, mais un subtil dosage d'accueil et de discernement » — comment l'accueil et le discernement peuvent-ils prendre leurs quartiers dans l'inconscient ? « Le hasard remplit pour les dadaïstes la fonction de garantie contre une justification extérieure au geste créatif. Il est une voie méthodique vers la certitude créatrice et la validité intersubjective de l'œuvre » (p. 108). Il est une « héroïcité du sens » qui « oblige à un saut dans le paradoxe » (p. 179) ; « le désordre (apparent) du hasard révèle, à travers la déroute de l'ordre causal, que l'ordre *réel* est celui du sens » (p. 80). C'est ainsi que Dada est « une expérience libératrice » « ayant pour conséquence immédiate de rétablir la relation à l'absolu et donc de relativiser l'absurde » (p. 162). « Dans le monothéisme, Dieu est déjà dadaïste. Il agit dans le désordre, son plan n'est pas prévisible. Toute anticipation est idolâtre. Chez saint Paul, la sagesse de Dieu est folie pour les hommes » (p. 63)...

Si Ph. Sers chérit tant Dada, c'est qu'il voit dans le dadaïsme la décision de la valeur (la pertinence de l'œuvre) revenir à la conscience individuelle : « L'évaluation, c'est-à-dire la reconnaissance par l'individu de la valeur et du sens, coïncide dans l'avant-garde avec la genèse de la personne constructive de sa liberté, capable de l'évaluation et de l'utopie » (p. 10). Ph. Sers insiste beaucoup sur « la personne en tant que lieu d'évaluation » ; certes on ne peut que saluer cette dimension de la personne humaine, mais peut-on le suivre quand il assène : « Ce n'est pas en répétant les procédures ou les choix formels des modèles antérieurs, même insignes, que la personne peut se construire, mais dans une autonomie totale » (p. 280) ? C'est faire fi de l'expérience éducative : la personne ne se construit pas *dans*, mais *vers* l'autonomie, suivant le triptyque : *transmission, intégration, et enfin dépassement*.

En fait, Ph. Sers pense pouvoir faire l'économie de la transmission d'un savoir et de l'acquisition de modèles parce que, pour lui, les garde-fous sont ailleurs : il a la conviction qu'existent au fond de l'humain, des invariants, des archétypes, qui universalisent la perception sensible humaine et sont accessibles par l'expérience artistique. D'où, sa notion de « certitude intersubjective », de l'œuvre comme « lieu d'évidence » qui permettrait une « vérification », car le *regardeur* serait en mesure de réitérer l'expérience vécue par l'artiste. Autant dire que la pensée de

Ph. Sers repose sur la même anthropologie que celle de Kandinsky quand celui-ci déclarait que « chaque œuvre et chacun des différents moyens de l'œuvre provoquent chez tous les hommes sans exception une vibration qui est identique, fondamentalement à celle de l'artiste » (p. 224). Or les idées de Kandinsky sur la couleur, par exemple, trouvent leur origine dans les recherches scientifiques de l'époque, comme les lois chromatiques des traités de Chevreul et d'Ogden Rood (mais également dans des conceptions spiritualistes de l'ésotérisme de la fin du XIX^e siècle). En outre, l'histoire et la science ont progressé et l'idée de « règles optiques » est caduque aujourd'hui. L'historien spécialiste des couleurs Michel Pastoureau le répète avec insistance : la couleur est avant tout un phénomène culturel, ses implications naturelles (physique des couleurs, neurobiologie de l'œil) n'existent que secondairement⁴. Les exemples ne manquent pas : la mer Méditerranée, si bleue pour nous, était perçue par les anciens Grecs comme vert sombre ou vineuse car ils étaient culturellement aveugles au bleu clair. Dans les cultures traditionnelles africaines, contrairement à notre perception occidentale, le fait qu'une couleur soit brillante ou mate a plus d'importance que la couleur elle-même⁵. Certes, à l'époque de Kandinsky, toutes ces démonstrations n'étaient pas établies, mais Ph. Sers en est resté là. Loin de moi l'idée de verser dans le relativisme, de nier la notion de nature humaine, mais il faut se résoudre à une approche plus modeste de l'humain : les invariants, les archétypes, nous ne les saisissons jamais à l'état pur, ils nous sont toujours donnés à travers le voile ou les scories de la culture et de nos individualités, y compris pour la perception des couleurs ou des formes, aussi réduites soient-elles⁶. C'est-à-dire qu'il nous faut adopter une anthropologie plus humble, moins idéaliste, mais finalement moins totalisante, pour ne pas dire moins totalitaire.

A l'inverse, Ph. Sers s'obstine à nier les tentations totalitaires de l'avant-garde. Ainsi, il s'en faut de peu que le compagnonnage du futurisme avec le fascisme ne devienne anecdotique : pour notre auteur il est dû « en particulier à l'amitié d'enfance qui liait Marinetti à Mussolini » (p. 35). On chercherait en vain une analyse de certaines compromis-

4. Michel Pastoureau, *Les Couleurs de notre temps*, éditions Bonneton, 2004, pp. 9, 71 et 74.

5. Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1986, pp. 31-32 et Pastoureau, *op. cit.* p. 81.

6. On pourrait en dire autant de la perception des sons : le « la » du diapason n'est pas une note cosmique universelle ; c'est une convention, une norme dont la fréquence a varié à travers le temps et les cultures musicales. L'oreille absolue (qui repère immédiatement la hauteur des notes) existe bien mais à partir d'une référence acquise.

sions artistiques, alors que, comme le résume Jean Clair, « depuis peu on commence à soupçonner aussi que l'avant-garde soviétique, du Suprématisme au Productivisme, et de Maïakovski à Rodchenko, fut menée par des individus qui servaient des tyrans avant d'en devenir les victimes »⁷. Quant à la violence propre à l'avant-garde, Ph. Sers l'édulcore : « L'avant-garde radicale n'a bien évidemment jamais usé de l'intimidation. Elle a usé de la provocation qui est chose toute différente » (p. 257). Et voilà la provocation réduite à une aimable pédagogie : « La provocation n'est pourtant qu'un moyen [...]. Le but est de permettre l'écoute, l'attention, rendues difficiles par les routines esthétiques » (p. 111). Outre qu'on peut douter de l'efficacité de cette méthode, voici une simple phrase de Malevitch : « Ma philosophie : détruire tous les cinquante ans villes et villages anciens [...], supprimer l'amour et la sincérité dans l'art, mais en aucun cas ne tarir la source vivante de l'homme, la guerre »⁸. Cette formule de 1916 en dit long sur tout un aspect de l'avant-garde. En éliminant consciencieusement cette dimension, Ph. Sers, qui se voudrait spécialiste de l'avant-garde, en est en réalité l'hagiographe.

Pour lui, Dada est « le sanctuaire artistique de l'antitotalitarisme » (p. 54), car c'est l'expérience intérieure (dont on vient de voir qu'elle n'a pas de fondement absolu) qui, « autocontrôlant la vérité », permettrait à l'artiste d'échapper à toute récupération par un pouvoir collectif totalitaire. « La différence entre l'avant-garde radicale et le totalitarisme tient en ce que le totalitarisme veut user de la capacité spécifique de l'image à agir sur la réalité pour en faire un véhicule de l'idéologie, tandis que, pour l'avant-garde, le plus important est de *dévoiler* la réalité, le sens des choses, et par conséquent de traquer l'idéologie » (p. 246). Comme si l'avant-garde n'avait pas eu aussi l'ambition de changer le monde ! Ph. Sers souligne lui-même que « Dada appelle toutes les forces de l'utopie » (p. 56), que la création artistique est une « exploration utopico-prophétique » (p. 281) et il finit, malgré lui, par avouer, à mi-mot, la collusion des utopies artistiques et politiques : il regrette ainsi « la mise à l'écart de toute image collective du futur, de toute utopie communautaire, cette utopie indispensable même si les grands totalitarismes du siècle passé en ont entaché le visage » (p. 258). A trop priser l'utopie, ne perd-on pas de vue le réel le plus prosaïque ? Ainsi, Ph. Sers regroupe peinture et musique qui sont des « arts qui mettent en jeu des sensations

7. Jean Clair, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Mille et Une Nuits, avril 2003, p. 18.

8. *Ibid.*, p. 123.

ressenties à distance », fort bien, mais il systématise et ajoute « ce qui distingue les sens de l'ouïe et de la vue des autres sens, l'odorat, le goût, le toucher » (p. 120), oubliant que l'odorat est bel et bien un sens de la distance.

L'un des inconvénients de ce livre est de rendre incompréhensible la scène culturelle actuelle. Comment après avoir accouché de cette merveilleuse avant-garde sommes-nous tombés dans la déconfiture présente ? Ph. Sers a une réponse toute faite : les « épiciers » ont permis « le triomphe de l'appréciation bourgeoise [...] il y a opposition entre la mentalité de la possession et celle de la création » (p. 18). Bref, l'échec est la faute du marché, de la spéculation, de la récupération mercantile (pp. 18, 19, 59, 74, etc.). Que le marché ait un rôle dans l'affaire, c'est certain, mais est-il le principal responsable ? Ph. Sers lui oppose « l'exemple de Duchamp qui après sa décision d'abandonner la peinture, donna des leçons de français et déclina les plus riches commandes » (p. 283). Il oublie le Duchamp vieillissant qui autorisait la commercialisation de ses *Ready-Made* pour renflouer ses caisses. Il préfère répéter que Duchamp a été falsifié : or celui-ci, qu'on qualifie aujourd'hui de « pape de l'Art contemporain », s'est falsifié lui-même. Jean Clair parle fort justement de « cet autre Duchamp, qui passe sa vie à commenter les gestes du premier et à leur donner un sens controuvé »⁹. Rappelons que Duchamp lança la pratique du *Ready-Made*, un objet détourné de sa fonction utilitaire devenant œuvre d'art par la volonté de l'artiste. Ceci est à l'origine d'une véritable révolution en art : jusqu'à Duchamp, on a un art de l'œil et de la main (et de tout ce qui se situe entre), l'idée est incarnée dans une forme, une matière. Jusque-là, le sens est un don de la forme : il y a un lien organique entre les deux. Après Duchamp, l'idée prime la forme, le concept est roi : l'Art contemporain a une base conceptuelle et cultivera un profond mépris pour la main (d'où la mode des « installations », des « performances »...). Non seulement Ph. Sers ne retient pas la responsabilité du schisme duchampien dans le marasme actuel mais, pire, il le valide clairement : « L'acte d'art est plus important que l'œuvre, parce que l'acte est fondé sur une expérience intérieure dont l'œuvre est une trace secondaire » (p. 53). Autrement dit l'intention prime l'œuvre. Ph. Sers valide également la nécessité de prendre en compte, outre l'œuvre, « le récit fait par l'artiste des conditions dans lesquelles apparaît son geste créateur dans sa vie »

9. Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, 2000, p. 59.

(p. 123) ; ceux qui, aujourd'hui, sont familiers de l'Art contemporain savent à quel point l'inanité des œuvres produites croule sous le discours... Plutôt que de déplorer qu'« un consensus de la transgression (morale) se substitue désormais à la transgression du consensus opérée par l'avant-garde radicale » (p. 261), ne vaudrait-il pas mieux se demander s'il n'y aurait pas un lien d'une transgression à l'autre ?

Plus ennuyeux, la manière dont Ph. Sers présente le rapport au religieux des artistes étudiés : Hugo Ball, créateur de Dada, est « philosophe et mystique », Kandinsky est présenté comme ayant un univers « chrétien et expérientiel » (pp. 53, 40, 44, 228, 237). Ils sont prophètes : « La quête du hasard chez Dada est [...] proche de l'interpellation prophétique », « l'avant-garde radicale, avec l'abstraction et le dadaïsme, nourrit une permanente nostalgie du prophétisme visionnaire juif et chrétien » (pp. 165, 136). Ils touchent à l'absolu : « Dans la pensée de K. Schwitters, le concept de l'art est parent du concept de divinité » (p. 203). Bref, « l'art est une expérience de la transcendance » (pp. 233, 132, 240...). « Le but de Kandinsky est de parvenir à une convocation de la transcendance à travers l'élément formel » (p. 153). Convoquer la transcendance ? Curieuse formule qui semble mal convenir au monde chrétien, pas plus que celle de « transcendance *occasionnelle* », page 60. « Dada réinvente un sacré à usage privé » qui « n'est autre que la capacité de plein accueil de ce moment où se joue une rencontre au cours de laquelle je quitte mon enfermement dans l'espace, dans le temps, dans le concept, dans le moi subjectif, clos et autoréférentiel, pour faire l'expérience d'une transcendance, d'une extériorité et peut-être de l'infini des origines » (p. 54). Ailleurs la perspective multcentrique de l'icône est louée parce que permettant la libération « des limitations "euclidokantiennes", c'est-à-dire des conditions de mon enfermement dans l'espace et dans le temps » (p. 31). On finit par se demander si ne transpirerait pas ici un subtil dégoût de la condition humaine : « La véritable transgression que vise la création artistique est la transgression des limites de la finitude humaine » (p. 262). Voilà qui pourrait fort bien expliquer le passage de la « transgression du consensus de l'avant-garde » au « consensus de la transgression » de l'Art contemporain.

Encore plus ennuyeux, le silence de Ph. Sers sur la religiosité dans laquelle baignait l'avant-garde : la doctrine de l'art pour l'art s'y alliait au syncrétisme et à l'occultisme. Malevitch était indirectement disciple du mage Gurdjieff ; Mondrian, théosophe, est disciple de Mme Blavatski et d'Annie Besant ; Kandinsky, dans *Du Spirituel dans l'Art*, se fait l'écho

des théories ésotériques de l'anthroposophe Steiner que Duchamp a traduit et annoté... De tout cela, pas un mot. Alors que, çà et là, on discerne des thèmes chers à cette religiosité, comme celui de la quête du langage originel que Ph. Sers associe à la Sonate primordiale de Schwitters¹⁰ (p. 209), ou cette idée que « l'activité artistique définit un lieu où l'esprit et la matière se trouvent en continuité organique » (p. 101).

Tout ceci pose le problème de l'immanence. Pour les tenants de celle-ci, la cause et la finalité de l'univers sont enfermées dans l'univers lui-même, rien ne lui est extérieur ni supérieur (ce qui, soit dit en passant, est une forme de pensée close). Curieusement Sers n'utilise pas cette notion pour articuler son raisonnement. Or l'immanence est sous-jacente à cette religiosité qui, redisons-le, irriguait l'avant-garde ; elle est sous-jacente également à la peinture chinoise à laquelle il se réfère pour comparer les deux démarches (pp. 61, 63, 125...). On voit mal, à moins de faire du mot transcendance un vague synonyme de spirituel ou d'absolu, comment une avant-garde occidentale, dont il nous dit qu'elle conduit à la transcendance, pourrait avoir des affinités profondes avec une culture aussi rétive à une telle notion, à cette idée que la cause et la finalité de l'univers résident en dehors et au-dessus de lui, en un Dieu créateur.

Au final, on a l'impression d'une pensée datée, accrochée au début du XX^e siècle, et close sur elle-même, qui procède par omission, ignorant les acquis de l'histoire qui dérangent une reconstruction idéaliste et hagiographique de l'avant-garde. Bref une pensée qui ne permet en rien de remédier à l'urgence de notre temps dans ce domaine : clarifier la situation extrêmement confuse de l'Art d'aujourd'hui.

CHRISTINE SOURGINS

10. Il s'agit de l'*Ursonate* composée entre 1922 et 1932 par Kurt Schwitters, sorte de parodie de sonate classique présentée selon un mode rationalisé à partir de « sons primitifs ».