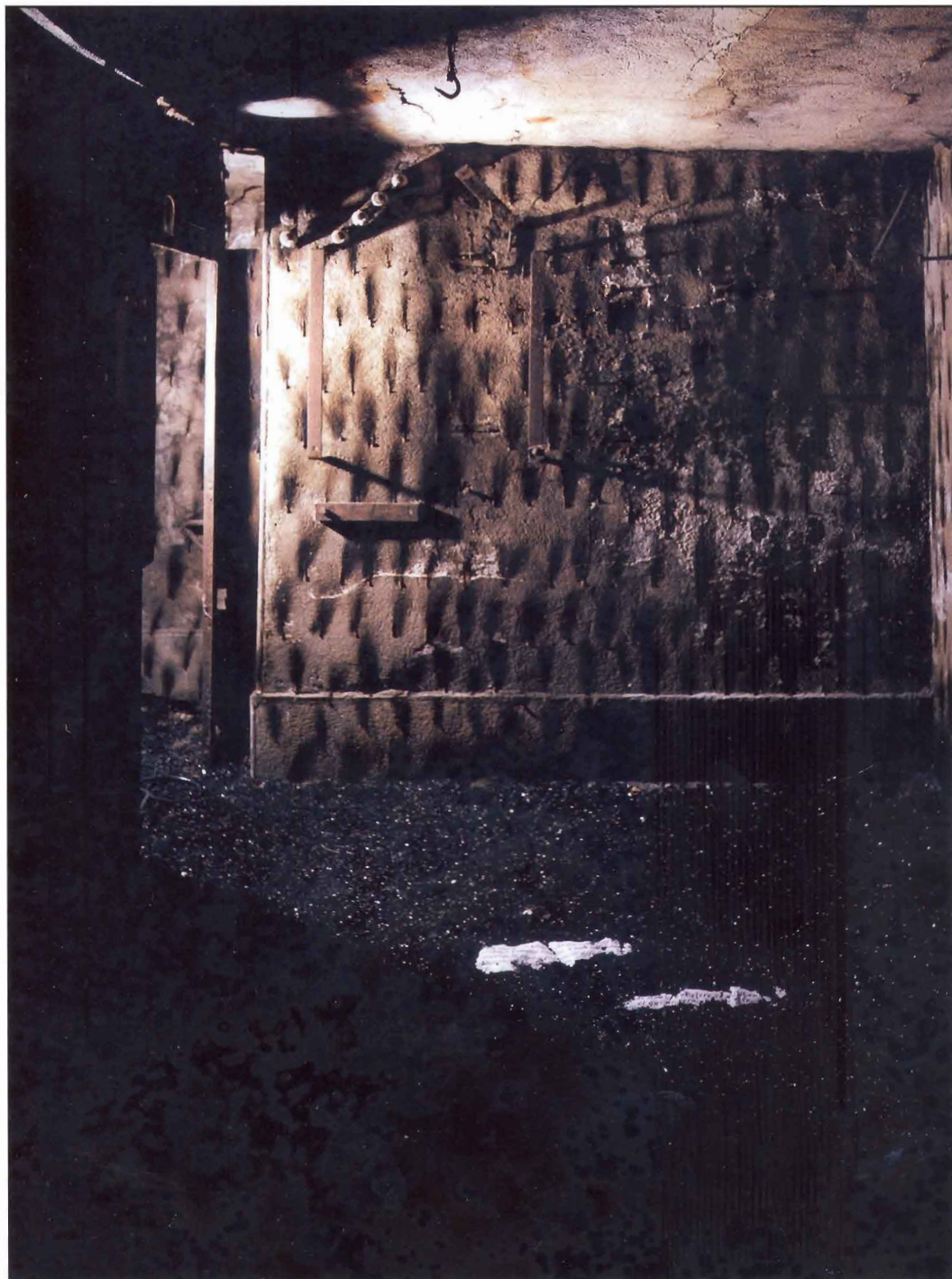


Recherches en Esthétique

Revue du C.E.R.E.A.P. - n°13 - octobre 2007 - 21 €



Christian Jaccard, *Ici et maintenant, 1050 brûlis, le propre du rêve*, Puits Couriot, musée de la Mine, Saint Etienne, 30 mai - 2 juin 1996. Photo : Yves Bresson

La relation au lieu

Lieux de transfiguration

Richard Shusterman

L'histoire et la signification de l'art ont longtemps été déterminées par la religion, et l'expérience esthétique a souvent été comparée à l'expérience religieuse pour son pouvoir de transfiguration et de révélation. Cependant, en ces temps transculturels, toute réflexion sur l'expérience esthétique en termes de transfiguration doit s'attacher à distinguer deux formes fondamentales d'ontologie de la transfiguration liées à deux types d'idéologie religieuse différents.

En premier lieu, on trouve le modèle dominant bien connu, issu de la doctrine chrétienne, où la transfiguration équivaut au passage dans un monde d'un niveau supérieur. Ce modèle est fondé sur une théologie de la transcendance dont la caractéristique majeure est l'existence d'un Dieu éternel, immuable, désincarné et situé au-delà du monde qu'il a créé (mais pouvant miraculeusement intervenir dans ce monde en s'incarnant dans son fils pour sauver les humains). À cela se trouve correspondre, dans cette théologie, l'idée centrale d'une essence humaine désincarnée et éternelle, l'âme, laquelle peut être sauvée et élevée vers l'autre monde : le royaume de Dieu. Dans une telle religion où la transcendance trouve sa figuration dans le passage d'un monde à l'autre, la spiritualité (en art ou ailleurs) signifie la mise à distance du monde matériel ordinaire et l'ascension vers un monde radicalement différent : le monde de l'art ou encore le paradis. Dans ce cas, la transfiguration implique un changement

radical du statut métaphysique des objets qu'elle affecte, car elle les fait passer du royaume des entités spatio-temporelles à un mode d'existence différent dans lequel ils se trouvent être spirituellement transcendés – ainsi doit-on, selon Arthur Danto, distinguer les œuvres d'art des choses de la vie réelle.

En revanche, les croyances influencées par le zen et qui informent certaines pratiques artistiques et religieuses offrent l'exemple d'une religion de l'immanence sans aucun dieu transcendant, créateur existant en dehors de sa création, ni aucune espèce d'âme éternelle, immatérielle et individuelle, indépendante de ses manifestations incarnées. Elles ne proposent pas non plus l'image d'un monde sacré (que ce soit un monde de l'art ou un paradis) situé au-delà du monde dont nous faisons l'expérience. La distinction entre le sacré et le profane (l'art et le non-art) ne renvoie plus à une division ontologique stricte entre deux mondes radicalement différents, mais plutôt à deux manières de percevoir le même monde, d'en faire l'expérience, de vivre ce qu'il nous donne à vivre. La distinction sépare donc plutôt deux façons de faire l'expérience de la réalité : avec art, l'esprit inspiré, en quête de la signification profonde et sacrée des choses ou, au contraire, en tenant celles-ci pour banales et insignifiantes et en n'entretenant avec elles que des relations routinières. Dans de telles religions, la transfiguration n'implique pas un changement de statut ontologique, résultant

Raphaël,
La Transfiguration,
 huile sur bois,
 405 x 218 cm,
 1516 - 1520.



du passage à un royaume métaphysique supérieur ; elle entraîne plutôt une transformation de la perception, des usages, des significations et des attitudes. Il ne s'agit pas d'une transposition verticale dans un monde éthéré surplombant, mais plutôt d'une intensification de notre manière d'être dans ce monde, d'une exacerbation des relations que nous établissons avec celui-ci : il s'agit de ressentir pleinement la puissance vitale de sa présence, d'être en harmonie avec son battement propre, de saisir toutes les choses qui le constituent dans la clarté merveilleuse d'une vision renaissante.

Voici deux exemples concrets qui illustrent ces deux conceptions de la transfiguration artistique. Pour la version classique, transcendante et catholique, prenons la fameuse *Transfiguration* de Raphaël qui dépeint un épisode que relatent (avec quelques variations de détails) les évangiles de Mathieu, Marc et Luc. Jésus est accompagné de Pierre, Jacques et Jean : ils escaladent « une haute montagne, seuls, à l'écart ». C'est alors que les trois disciples le voient littéralement transfiguré sous leurs yeux et parlant avec Moïse et Elie (pourtant bien morts depuis longtemps). Lorsqu'ils descendent de la montagne, ils rencontrent les autres disciples parmi une foule agitée. Un homme demande de l'aide à Jésus pour soigner son fils possédé par un esprit démoniaque. Le traitement de cet épisode par Raphaël inclut les deux thèmes de l'histoire : il y a la transfiguration miraculeuse sur la montagne et la foule éperdue avec le garçon possédé par le démon en dessous. La toile est divisée verticalement en deux parties distinctes représentant les deux thèmes du récit. La scène de transfiguration au sommet de la montagne occupe tout naturellement la partie supérieure de l'image, la partie inférieure dépeint la foule agitée avant la descente de Jésus ; on peut voir un homme en toge rouge (apparemment un disciple) désignant d'un geste plein d'emphase la montagne (au centre de l'image), et de ce fait soulignant avec un effet quelque peu dramatique la diagonale qui relie le haut et le bas de la toile ainsi que leur matériau narratif.

De manière très significative, dans cette scène de transfiguration, le Christ n'est pas représenté simplement dans une position surélevée par rapport aux autres du fait qu'il se trouve sur une cime, mais il plane très nettement au-dessus de la montagne (et des disciples prostrés), suspendu en l'air comme en lévitation avec les deux prophètes qui viennent lui parler ; ils sont de chaque

côté, un peu au-dessous de lui (comme on peut s'y attendre). Le corps du Christ est entouré d'un nuage lumineux, avec, à peine suggéré, le mordoré d'un nimbe autour de sa tête. L'évangile selon Mathieu affirme en effet que lorsque Jésus « fut transfiguré, son visage brillait comme le soleil et rayonnait d'une lumière blanche », mais aucun évangile ne décrit la transfiguration du Christ comme une lévitation transcendante au-dessus de la montagne. Et c'est pourtant cela que représente clairement l'image de Raphaël : probablement dans le but de souligner l'essence divine et supraterrrestre du Christ et pour suggérer le caractère fondamentalement supraterrrestre de toute spiritualité réelle, son indispensable élévation transcendante au-delà du monde des choses ordinaires.

Hegel prend cette peinture comme exemple pour défendre l'idée que l'art est par son pouvoir transfigurateur un moyen de s'élever de la réalité, que son rôle est de communiquer, par le truchement des sensations, les plus hautes vérités spirituelles : « la transfiguration du Christ est rendue visible précisément par l'élévation de ce dernier au-dessus du sol et sa séparation des disciples et cela doit être manifesté à la fois comme une séparation et un envol ». Si l'on se reporte aux évangiles, on constate que la peinture que fait Raphaël de Jésus transfiguré en « élévation » complète au-dessus de la terre, au point d'en être totalement « séparé » ne respecte pas non plus la vérité des écritures. Mais elle traduit merveilleusement ce qui constitue la doxa du transcendentalisme chrétien classique (exactement comme peut le faire l'idéalisme philosophique de Hegel).

Arthur Danto, dans *Le viol de la beauté* (*The abuse of beauty*), défend le point de vue de Hegel, et s'appuie sur la *Transfiguration* de Raphaël pour soutenir que la beauté n'est pas quelque chose d'essentiel à la grandeur d'une œuvre artistique. « La beauté est aussi évidente que le bleu », elle ne concerne

que la perception, les sens la saisissent immédiatement, affirme Danto, alors que l'art appartient au domaine de la pensée et requiert donc « discernement et intelligence critique ». Danto fustige une longue tradition de critiques qui pensent qu'il existe un genre de beauté exigeante en art (ou ailleurs) irréductible à la simple perception immédiate mais réclamant quelque chose comme « un regard intensifié ». Roger Fry soutenait qu'une telle manière de regarder les objets d'art était nécessaire pour voir la beauté des peintures post-impressionnistes, qui de prime abord, furent considérées comme affreuses par le public. Rejetant comme une confusion entre la beauté et la clarté du message artistique l'idée qu'il puisse y avoir une « beauté seconde dont la saisie viendrait gratifier le regard intensifié », Danto se moque de l'idée qu'une telle forme de regard puisse jamais nous offrir « ce genre de frémissement physique que provoque en nous la beauté, au sens esthétique du terme, et dont on ne tire pas le moindre argument ni la moindre analyse ».

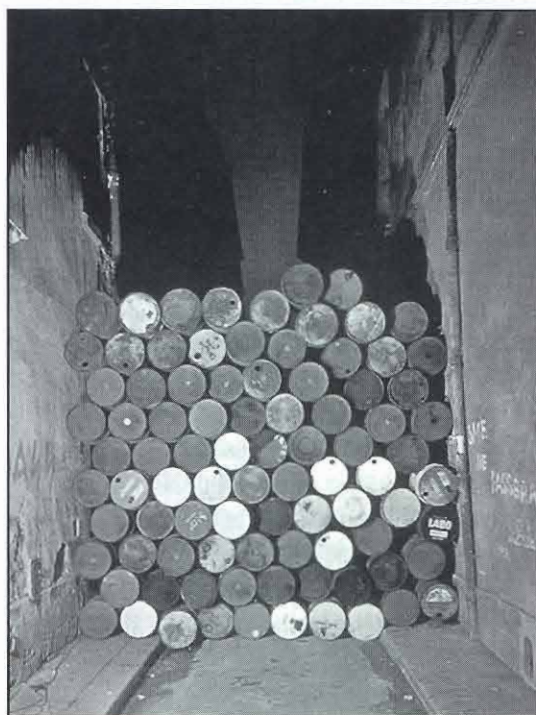
Bien que je sois d'accord avec Danto sur l'idée que la beauté n'est pas un élément essentiel en art, je pense qu'il existe des genres de beauté difficiles à percevoir que seules certaines formes de regard aiguisé par l'exercice d'une pratique régulière rendent accessibles. J'ajoute que ceci va de pair avec l'idée à la fois zen et pragmatiste d'une transfiguration immanente dont j'ai dit déjà quelques mots. Comme on va le voir, l'exemple sur lequel je vais m'appuyer ne provient pas du monde de l'art officiel et il n'appartient pas plus au domaine de la beauté naturelle. Il concerne plutôt un grand baril de métal rouillé dont la beauté incroyable s'est soudain révélée à moi après quelques séances de contemplation intenses durant ma propre initiation au zen.

Bâti sur une colline à côté d'un village côtier bordé par la mer intérieure, le cloître zen où j'ai vécu et reçu mes premières leçons

était dirigé par Roshi (maître) Inoué Kido. Roshi était assez libéral pour m'accepter en tant que disciple (bien qu'il ne parle pas l'anglais et que mon japonais soit très limité) et considérer qu'en chacun la disposition du kokoro (le cœur-esprit) est infiniment plus importante que d'être capable d'entrelacer ses jambes dans une position du lotus parfaite. En faisant l'analogie avec les plans de riz qui, dit-il, ne peuvent guère être coupés avec des lames émoussées, il me suggéra de me lever de mon coussin de méditation chaque fois que je me sentais fatigué et de regagner ma cabane pour qu'une sieste me régénère et affine ainsi mon esprit. Mon pouvoir de concentration, expliquait-il, se développerait grâce à l'augmentation de mon acuité mentale, et non pas simplement parce que je m'efforcerais obstinément de résister le plus longtemps possible à la fatigue. Toutefois, sa manière de valoriser tout particulièrement certains aspects de la pratique zen faisait de Roshi un vrai puriste. En maître humain mais rigoureux en matière de discipline, Roshi n'épargnait pas la baguette à ses étudiants quand il estimait qu'elle était utile à leur édification. Et je crois que seule la pauvreté de mon japonais m'interdisant de lui poser des questions stupides, m'a évité de recevoir d'instructifs coups sur les oreilles ; néanmoins, il lui est arrivé de me réprimander sévèrement pour avoir laissé trois grains de riz dans mon bol.

Près d'un des deux sentiers qui conduisaient du zendo aux quartiers des stagiaires, j'avais remarqué une petite clairière qui offrait une vue de la mer splendide et particulièrement dégagée : de petites îles à la végétation luxuriante formaient comme autant de points d'un vert doux qui se détachaient du bleu des flots. Il y avait dans cette clairière un tabouret rudimentaire, un simple morceau de tronc d'arbre coupé (l'écorce y était encore), garni d'une planche de bois rectangulaire en guise de siège qui n'était maintenue là

par rien d'autre que l'effet de la pesanteur. À quelques mètres de ce tabouret se trouvaient deux vieux barils de pétrole en fonte rouillée, comparables à ceux que j'avais vu utiliser comme fourneaux en plein air par les sans-abris dans les banlieues pauvres des grandes villes américaines. Les lecteurs plus familiers des usages du monde de l'art peuvent tout à fait se les représenter comme le genre de barils que Christo et Jeanne Claude avaient peints et empilés par centaines dans deux installations célèbres : *Rideau de fer* (1962) et *Le Mur* (1999). Assis sur le tabouret pour



Christo, *Le rideau de fer*, 27 juin 1962, rue Visconti, barricade de 4,3 m x 3,8 m, constituée de 240 barils de pétrole.

regarder la mer au-dessous du dojo, la vue était inévitablement encadrée par ces deux barils de métal marron oxydé. Je me demandais comment il était possible qu'on puisse laisser ces deux horreurs dans un endroit aussi joli : elles gâchaient un sublime paysage marin naturel en rappelant la laideur du monde industriel.

Un jour, j'eus le courage de demander à Rōshi s'il m'était permis de pratiquer la méditation un court instant à cet endroit surplombant la mer sans pourtant oser lui demander pourquoi on laissait ces barils affreux (que les Japonais appellent « drumcans » i.e. « tambour ») polluer la pureté esthétique et naturelle de cette vue. La permission me fut aisément accordée, car le Zen peut en principe être pratiqué n'importe où et Rōshi sentait bien que j'avais progressé suffisamment pour aller m'exercer en dehors du zendo. Je me suis donc assis sur le tabouret et, après avoir dirigé mon regard au-dessus des barils, j'ai commencé ma contemplation, absorbé par le spectacle magnifique que la mer présentait à ma vue. En même temps, je suivais les conseils de Rōshi qui préconisait de concentrer mon attention sur ma respiration et de chasser toute pensée de mon esprit. Au bout de vingt minutes de méditation intense, ma concentration a commencé à faiblir et j'ai décidé d'achever la séance. Je tournai les yeux vers le plus proche des deux barils, ma perception devint alors nettement plus aiguë et l'objet qu'elle me permit de saisir m'apparut transfiguré : il était soudain d'une beauté époustouflante, aussi beau que pouvait l'être celle de la mer et peut-être même plus encore. J'eus le sentiment que je voyais ce baril pour la première fois et je goûtai la subtilité somptueuse de son coloris, les nuances de son orangé, ses teintes de bleu et de vert qui relevaient ses bruns terreux. La richesse de ses textures irrégulières me fit frémir : le tissu de sa peinture écaillée qui se décomposait en multiples croûtes magnifiant le dur couvercle de fer, l'harmonie des surfaces douces et rugueuses qui me suggéraient un feuilleté délicieux.

Peut-être que ce qui m'a tout particulièrement saisi et enchanté fut de percevoir dans toute sa splendeur la pleine présence de cet objet : le baril rouillé possédait alors à mes yeux une réalité immédiate, solide, absolument



Photo : R. Shusterman

fascinante qui, en comparaison, faisait pâlir le spectacle de la mer. Au lieu d'être transfiguré dans un monde transcendant d'immatérielle spiritualité, il irradiait, d'une lumière transfigurée, l'énergie spirituelle qui fait de notre monde matériel immanent un formidable va-et-vient emportant dans l'élan de son harmonie le scintillement de tous ses éléments.

Et moi, de même, je me sentais transfiguré, sans pour autant éprouver le sentiment que le baril ou moi-même avions changé de catégorie ontologique pour léviter vers un monde d'idéalités transcendantes.

Inversement, je me suis rendu compte que c'était non pas la mer elle-même, mais une idée de celle-ci que j'admirais. La mer était pour moi comme voilée par un ensemble de pensées familières : les connotations romantiques qui s'y attachent autant que les associations personnelles qu'elle suscite en moi, l'ex-beach-boy de Tel-Aviv devenu philosophe. En revanche, la saisie perceptuelle que j'avais de ce baril à ce moment lui conférait une forme de beauté tout à fait concrète, fascinante d'immédiateté. Pourtant, il m'avait fallu, pour y être sensible, passer par un moment de

méditation soutenue et méthodique. Bien que mon « regard intensifié » n'ait pas été au départ dirigé vers le baril, c'est pourtant bien grâce à lui que j'étais devenu capable de percevoir la beauté de celui-ci, et j'ai pu au cours d'occasions qui suivirent, renouveler cette expérience en observant ces barils juste après avoir plongé mes yeux méditatifs dans le panorama marin.

La phénoménologie d'une telle forme de regard, que je soupçonne bien différente de celle que Fry recommandait pour l'art, me semble quelque chose de trop complexe pour être abordée dans un si bref essai. Une partie de cette complexité relève de certains paradoxes zen typiques concernant la relation entre l'être et la perception. En effet mon « regard intensifié » pourrait bien être considéré en fait comme l'intensification d'une vision sans regard puisqu'il n'était motivé par aucune recherche herméneutique visant à découvrir la signification réelle de mon objet. On peut rapprocher ce genre de description de celles qui, souvent, servent à représenter la pensée zen comme une absence de pensée et la plénitude de sa révélation comme un vide. Il reste aussi à se demander dans quelle mesure de telles transfigurations immanentes doivent

être attribuées à l'objet particulier observé, à l'expérience qu'effectue le sujet qui perçoit, ou encore à l'ensemble du contexte énergétique qui détermine à la fois l'état du sujet, de l'objet et leur relation.

Quelle que soit la façon dont on aborde ces problèmes, une question doit être examinée en premier lieu : ces barils transfigurés sont-ils de l'art ? Bien que de toute évidence situés hors du monde institutionnel de l'art, ils peuvent pourtant très pertinemment être décrits comme les parties d'une installation conçue exprès pour déclencher des expériences qu'on peut décrire comme significatives, suscitant un travail de la pensée, jouant d'effets de provocation esthétique. Le caractère délibéré de l'installation suggère, de plus, qu'elle est de toute évidence « au sujet » de quelque chose (condition généralement tenue pour nécessaire à la sémantique des œuvres d'art). Mais au sujet de quoi, au juste, sont ces barils ? Voilà une question qui accepterait bien des réponses : le pouvoir effectif de notre méditation, ses potentialités, les usages inattendus des déchets industriels, la rupture et la continuité entre objets naturels et artéfacts, la beauté difficile et cachée ou au contraire conventionnelle et immédiatement accessible, et même – c'est bien sûr, cet aspect-là que j'exploite ici – la transfiguration immanente d'objets ordinaires qui fait d'eux des œuvres d'art, sans pour autant les projeter en dehors du monde réel vers un monde de l'art transcendant et cloisonné où les objets possèderaient un statut métaphysique totalement différent. Le zen et l'esthétique pragmatiste se rejoignent sur une telle conception de la transfiguration immanente, dont le dessein est d'unir l'art et la vie, et non pas de mettre en valeur leur différence essentielle voire la manière dont ils peuvent s'opposer l'un à l'autre.

Mais qu'en est-il d'œuvres comme la *Transfiguration* de Raphaël ? Tenir compte de

Richard Shusterman
avec le Rōshi
dans le cloître zen



ses significations religieuses nous oblige-t-il à insister exclusivement sur une métaphysique de l'art qui sépare les objets d'art des objets réels et de la vie concrète ? Pour ma part, je considère qu'une telle insistance n'apporte pas plus à la compréhension de l'œuvre de Raphaël que celle qui viserait à défendre mordicus l'idée que l'épisode biblique de la Transfiguration a réellement eu lieu et que les conceptions métaphysiques qu'elle illustre sont vraies, sans évoquer le fait qu'elles s'opposent aux croyances scientifiques. Je sais apprécier les significations religieuses et transcendantes de telles œuvres sans pour autant partager la doctrine métaphysique dont elles proviennent ou la foi qu'elles illustrent. Cependant, je ne doute pas qu'un vrai croyant qui les observe avec l'œil de la foi, les apprécie d'une manière plus adaptée. Devons-nous opter définitivement pour l'une ou l'autre de ces deux formes de transfiguration et la conception religieuse de l'art qui lui correspond ? Serait-il impossible d'adopter une attitude pluraliste en laissant peut-être, le contexte de l'œuvre, les traditions culturelles dont elle provient, déterminer pour nous quelle approche serait la meilleure pour apprécier les significations que nous livre sa transfiguration ? Saurons-nous faire de nos « religions » de l'art des syncrétismes pluralistes, même si cette qualité manque à nos métaphysiques et à nos théologies traditionnelles ? L'esthétique pragmatiste rend cela possible. ■

Traduction : Christophe Hanna