

Muller-Reinhart (Martin)

Théoesthétique

Obscur

Publié :

« Théoesthétique de l'obscur »

La Revue d'esthétique, 37, « De la lumière », 2000, p. 75-81.

Version remaniée :

« T, Théoesthétique de l'obscur », Catalogue exposition Martin Muller-Reinhart à Liège, Galerie Eric Devlin, 2000.

T

Théoesthétique de l'obscur

Lorsque vient le temps de rassembler un œuvre, que les planches gravées par dizaine et par centaines se côtoient et qu'il nous est donné la possibilité de contempler l'ensemble, on ne peut que s'exclamer : — voilà la « maison inviolée » dont chacune est le seuil. On pense au poète qui déclare n'avoir toujours voulu écrire qu'un seul poème. Pourtant, chez Martin Müller-Reinhart il y a plus que cela, chaque planche n'était pas seulement tendue vers une œuvre ultime, elles se gravait d'emblée en regard de toutes les autres. Pourquoi ? Un élément de réponse réside dans le sujet lui-même de ces variations sur le noir profond, découpées selon des angles contrapuntiques : l'espace, l'obscur et aussi le Tau comme symbole fondamental. Le métier du graveur nous introduit dans une temporalité où la pénombre fait masse, où l'opacité cède sous le pas, où la verticalité est gravité.

C'est ainsi qu'il convient, pour parler des œuvres gravées de Martin Müller-Rheinhardt, de commencer par évoquer ici ... l'émotion sacrée qu'évoque pour nous un noir très pur, un noir dans lequel ne saurait s'inscrire aucun signe, — quand c'est paradoxalement d'une telle pénombre qu'émergent les signes les plus fondamentaux. Parmi ceux-ci, la croix noire apparaît brûlée par la lumière du monde. C'est le chiffre de nos calcinations. Certes, toute présentation du sacré par les sens est iconoclaste, pourtant certaines données visuelles de base, — dont l'obscur — produisent en nous une émotion profonde, un suspens spirituel dans l'unité du monde. Pour l'artiste qui recherche un tel dépouillement de la forme, aucun compromis n'est possible.

Nous habitons le monde avant de le regarder. Comment des données visuelles aussi simples, dont l'expression géométrique et chromatique est évidente, peuvent-elles déclencher des émotions profondes et fortes ? Elles s'apparentent à notre capacité innée de reconnaître la perfection dans les intervalles musicaux ou encore dans les proportions architecturales. Ces données fondamentales ne sont pas issues de notre façon de regarder le monde mais de notre façon de l'habiter, c'est pourquoi elles sont par ailleurs une négation de la simple forme visuelle, elles sont d'abord spectacle de rien. Ainsi, la profondeur des noirs en peinture, en gravure, — est fonction de notre habitation du monde : n'est-ce pas, pour commencer, la suspension du regard qui permet au pigment de faire masse, n'est-ce pas le temps qui permet à l'obscurité d'irradier ?

Nous avons la faculté de reconnaître certaines formes que notre civilisation a depuis toujours privilégiées dans notre façon d'occuper le sol, d'ériger nos demeures, de dessiner des seuils et d'ouvrir des espaces privés, politiques et religieux. Pour Platon, il était évident que l'édifice le plus fonctionnel, lorsqu'il constitue un abri, mais aussi une régulation de la vie, est le plus beau. Il faut rajouter : c'est ce qui définit le beau. Mais l'émotion que nous propose le noir complet, dans sa promesse des signes, est plus fondamentale.

La Croix noire de Malévitch, les Black Paintings de Ad Reinhardt, les sculptures de Roland Poulin, les Tau gravés de Martin Müller-Reinhardt

sont autant de **seuils** pour accéder au monde de la terre, la terre réduite à ses éléments, ses saisons, ses points cardinaux. Singulièrement, chez Müller-Reinhart le seuil est fendu, fissuré, décalé — est-ce dire que la demeure est dévastée, que nous ne savons plus habiter le monde ? Portes bloquées, fenêtres disloquées, seuils de biais, — l'ordre de notre habitation du monde est transfiguré comme ordre transcendant, ordre venu d'en-haut, dont nous croyons reconnaître la manifestation la plus pure dans la pénétration de la lumière, laquelle vient **habiter** notre monde. Mais cette lumière qui demeure n'est que l'expression sublimée **d'un « demeurer » en lui-même lumineux**.

En ce sens, le noir le plus pur apparaît comme un en-deça des images. Le carré noir, la croix noire, — sont des images déspectaclisées : traces calcinées et suie résiduelle d'une présence qui s'est consumée dans son excès. Alors il n'y a plus d'arrière monde mais seulement la brûlure laissée par son éblouissement. Il n'y a pas d'invisible au-delà du visible, c'est dans le noir très pur que l'invisible s'est logé.

Une spiritualité du concret

Le passage de la lumière est toujours déterminé par une configuration de l'espace. Avant de travailler le clair et l'obscur, l'artiste œuvre au déploiement de l'espace¹. Le seuil signifie peut-être la fin d'un périple, mais la porte doit s'ouvrir pour livrer passage. Le passage de la lumière est calibré par les passages des personnes, lesquels passages et lieux définissent l'espace privé, ou l'espace public. La sobriété de l'œuvre (lieu architectural ou « lieu » peint, gravé, sculpté) suscite le désir de réaliser en soi-même un ordre intérieur. Le désir de franchir le seuil retrouve l'aspiration immémoriale d'une transformation de la terre dans l'espoir d'une nouvelle habitation. L'homme veut transformer la terre pour être à son tour transformé par celle-ci selon le pouvoir **allopoeétique** de la forme de nous façonner. L'homme imprime les dimensions de son être dans

¹. Comme on a pu le voir lors l'installation d'une croix fourchée à la chapelle St Louis de la Salpêtrière. Installation de Martin Müller-Reinhart en collaboration avec Reto Emch, 1989.

l'œuvre, et en retour « l'œuvre — particulièrement l'architecte — in-forme l'homme, le marque de son empreinte, **joue un rôle matriciel**². »

La simplicité du dessin, la pureté du contour, la régularité de la surface, l'iconoclasme austère³, tout cela apparaît alors comme expression d'**une spiritualité du concret**. C'est dans ces limites bien comprises et posées que l'on peut approcher la tradition théoesthétique de Kandinsky, Malévitch, Mondrian, suivie de l'abstraction américaine du colour field de Rothko, Newman, Still, auxquels il faut ajouter les objectivistes Ad Reinhardt, Stella. C'est dans cette acception spiritualiste que nous pouvons situer les gravures, plus récentes, de Müller-Reinhart⁴. Cette esthétique refuse les courbes, tout est en droites et en angles et requiert des ajustements précis. Les aplats, les aquatintes, les mezzotintes, ... tout doit être irréprochable. Pas de suppléments, pas d'ajouts. L'œuvre, par sa (dé)présentation du noir, constitue un seuil à la limite du visible, une porte pour la contemplation. Car elle exprime l'unité de l'expression esthétique et de la vie spirituelle lorsque cette dernière est comprise à l'aune du corps, du quotidien et de l'habitation. Effet des lignes sobres, d'un cadre de vie ordonné, cette simplification de la forme rappelle le radicalisme esthétique de Bernard dans son refus des ors, sa préférence pour les chœurs à fond plat⁵. Monochrome monomorphe, monotone, — et pourtant moment improbable d'une fissure dans l'habitation de la lumière. C'est encore ce radicalisme théo-esthétique qu'exprime, plus près de nous, Ad Reinhardt :

« "Black", medium of the mind

.....

Leave temple images behind

Rise above beauty, beyond virtues, inscrutable, indescribable

Self-transcendence

revealed yet unrevealed

.....

2. Auberger Jean-Baptiste OFM, « Esthétique et spiritualité cistercienne », in Léon Pressouyre et Terrye N. Kinder (dir.), Saint Bernard et le monde cistercien, CNMHS/SAND, 1991, p. 121.

3. Cf. Taylor, Mark C, Disfiguring, Art, Architecture, Religion, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1992, cf. « Iconoclasm », p. 50-95.

4. Cf. notre « Espacements en T » *Spirale*, 129, décembre 1993 – janvier 1994, p. 7

5. Bernard de Clairvaux, l'Apologie, 1124, Chapitre Général, 1151.

All distinctions disappear in darkness
The darkness is the brilliance numinous, resonance⁶ »

Cette « auto-transcendance » dont parle Reinhardt, c'est ce qui est révélé et toujours pas révélé : cette nouvelle lumière qui surgit du noir (pour rendre le noir visible) n'appartient pas au visible extérieur, au spectacle du monde. C'est plutôt la venue en soi-même du visible, d'un visible qui ne figure rien, qui n'est que **la lumière qui s'éclaire** (tout comme en poésie, comme le rappelle Heidegger, la parole se parle). Le noir est médium de l'esprit parce qu'il préfigure l'antériorité de l'invisible sur le visible, il est cette montée de l'invisible qui révèle le visible comme vie de l'esprit d'abord soumise à sa logique intérieure. En effet, ce noir est d'abord cerne intérieur, comme limite de toutes nos visées intentionnelles, quand « la visée intentionnelle soit s'égare, soit vient se brûler comme un insecte à une lumière trop violente⁷ ».

La forme acquiert le caractère fondamental d'un signe : Tau

C'est quand le noir apparaît come seuil que s'y dessine une forme fondamentale, celle-ci devient signe : le Tau. T, tau, 19e lettre de l'alphabet grec. T comme temps, ténèbre, théâtre, tout, tableau, topologie, terre, traverse, *telos*, tragédie, tombe, temple, théologie, tétrarchie, trapèze, transcendance. T stèle iconoclaste, T croix théoesthétique, icône fondamentale : source de l'invisible au centre du visible. L'icône conteste la réduction du monde dans la visualité d'un spectacle⁸, elle figure l'altérité qui excède la réduction du visible au Même. Depuis le grand Christ détourné de Cimabue, depuis la croix suprématiste de Malévitch, depuis la série des Black Paintings de Ad Reinhardt, — Martin Müller-Reinhart inscrit le Tau comme pli fondamental de l'espace, comme signe issu de l'obscurité. Comme icône surgie d'un en-deça des formes qui rencontre et redouble le regard par lequel nous constituons les formes. Assûrément, ces formes « viennent des puissance de la nuit où reposent

⁶. Ad Reinhardt, Art-as-Art : The Selected Writings of Ad Reinhardt, ed. Barbara Rose, New York, Viking Press, 1975, p. 90.

⁷. Alain Bonfand, L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie, PUF, 1995.

⁸. Nous entendons « icône » au sens de Jean-Luc Marion, La Croisée du visible, éditions de la Différence, 1991.

toute chose et tout être avant leur naissance, quand aucun espace ne règle leur navigation selon le haut et le bas, le clair et l'obscur⁹ ».

T comme dans tétrarchie : loi du 4. Carré, rectangle, trapèze, quadrilogie, — proportion architecturale parfaite qui révèle une vérité archétypale. Le T, tau, comme une **porte** : ici quelque chose s'ouvre et se referme, apparaît et disparaît, est présent et absent. Le T est une porte, l'horizon enté par une verticale qui ne le dépasse pas par le haut. Croix sans transdescendance. T, symbole du *telos* : la finalité de toute chose, la fin de l'histoire et aussi le commencement d'une autre. Le Tau symbolise ainsi la vie à venir, des cultes archaïques à l'iconographe chrétienne : Saint-Antoine arbore le Tau, symbole de la vie future, attribut de la vie après la mort. Certes il y a une valeur érotique du Tau¹⁰ : lorsque la Tombe est aussi le Ventre, la fin et le commencement, le *telos* de l'accouplement monstrueux de l'humain et du divin¹¹. Les « portes » qui s'entrouvent dans l'obscur sont belles et inquiétantes car elles juxtaposent deux extrêmes : une expression symbolique de la séparation — la fin de quelque chose, dans le contexte émotionnel d'une réunification et d'une rédemption — et le commencement d'une autre.

L'appel de pureté

La sobriété de la forme suscite un désir d'ordre intérieur, elle suscite aussi une émotion profonde car elle révèle un besoin de pureté en chacun. Cette pureté ne peut être produite, elle ne peut être fixée. On la reconnaît infailliblement en se disant : voilà ce que je cherchais depuis longtemps. Dans l'obscur s'est accumulé tout ce qu'attend le regard, la pulsation d'un regard tourné vers l'invisible, — bientôt le noir est éprouvé comme regard de l'invisible : non pas ce qui se donne à voir, mais un regard qui se saisit

⁹. Michel Henry, Voir l'invisible, F.Bourin, 1988, p. 241.

¹⁰. Voir Baltrusaitis Jurgis, La quête d'Isis, Olivier Perrin éditeur, 1967, p. 193-194. Adolf Loos voyait dans la croix, premier ornement, une origine érotique : cf. « Ornement and crime », in The Architecture of Adolf Loos, NY, Arts Council, sd, p. 226.

¹¹. « La présentation du tragique repose principalement sur ceci que l'insoutenable, comment le Dieu-et-homme s'accouple, et comment, toute limite abolie, la puissance panique de la nature et le tréfonds de l'homme deviennent Un dans la fureur. » Friedrich Hölderlin, « Remarques sur les traductions de Sophocle. Remarques sur Œdipe », trad. F. Fédier, in Œuvres, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 957.

du nôtre, pour que l'informe, l'incolore, l'invisible vienne nous interroger à travers ce qui prend forme, couleur, aspect.

Devant l'austérité de certaines formes géométriques, on éprouve une émotion esthétique sans distraction, qui n'est pas noyée par la multitude des associations, qui fait appel à un accord plus spirituel. Le grand dépouillement de l'épreuve gravée, par la sobriété de lignes, la finition irréprochable, tout cela offre une image de la perfection ou plutôt révèle en nous un désir profond de perfection. Car ce serait vanité de dire que l'image est parfaite. En effet, l'orientation esthétique n'accomplit pas la spiritualité, elle est vecteur de spiritualité dans l'expression de l'étendue et de l'ouverture.

Devant une image de la perfection, l'esprit entrevoit se libérer du désordre intérieur. Proposant une mise en ordre du monde, de telles images accordent l'esprit au monde matériel mais aussi avec lui-même. L'œuvre qui exhume les formes fondamentales, par un processus de négation continuée, se révèle à la fois vision de l'esprit et vision du monde. Devant une œuvre de lumière, l'esprit croit trouver une image de lui-même, il éprouve une *sobria ebrietas*, c'est-à-dire « l'ivresse de sobriété » de celui qui trouve sa liberté dans son dénuement et qui est rappelé à son exigence première de produire l'harmonie en tout.

L'œuvre réalise ainsi la plus grande abstraction, au-delà de la négation des formes, elle renonce à la présence. Au cœur de cet espace, une « obscurité tendue¹² » annonce un surgissement et aussi une fin. Les aplats monochromes noirs, plages magnétiques, ne disent pas tant l'obscurité qu'ils ne disent l'absence de la lumière, et disent mieux cette lumière que lorsque celle-ci fait voir les choses sans être vue comme telle. En fait **la lumière théoesthétique est une obscurité qui s'échappe un instant, éclaire les choses et revient aussitôt en elle-même.** In ictu oculi. C'est une obscurité qui dévore toutes choses et qui tout à la fois les rend au paraître.

12. « Retenons bien tout ce grand renversement des valeurs de la lumière : la pensée n'est plus un regard ouvert sur des formes claires et bien fixées dans leur identité; elle est geste, saut, danse, l'écart extrême, obscurité tendue. » Michel Foucault, « Ariane s'est pendue » (1969) *Dits et écrits*, I, Gallimard, 1994, p. 769.

Dans l'ascèse au noir, le paraître n'est pas le supplément qu'il faut éliminer, mais le lien par lequel une obscurité se retrouve. Car, come le dit Rilke, cette obscurité dévorante est une force immense :

« Mais toi, obscurité, tu tiens tout contre toi :
figures, flammes, bêtes et moi-même,
tels que des proies,
hommes, puissances ...
Et il se peut que quelque force immense
bouge tout près d'ici
Je crois à la nuit ¹³ »

Retrouver le noir comme rupture c'est évoquer la rupture que requiert toute perception. Alors le noir est une cassure dans le plein jour. Inversement, la lumière est le dedans que dessine le Dehors obscur lorsqu'il se replie sur lui-même. Parce que le noir est excès de lumière : la lumière qui ne montre rien reste blancheur diffuse, ouverte et lacunaire. Tandis que la lumière qui révèle l'Être, qui en assure l'exhaustion, s'y abolit aussitôt pour en révéler le dernier grain : le noir est l'excès de l'Être déposé à la lisière du visible.

Notre culture est une célébration de la lumière, le récit de son combat contre l'obscur : ce qui s'élève en la lumière triomphe de ce qui gît dans l'ombre. Notre univers symbolique est ordonné par la série des oppositions de la vie contre la mort, du jour contre la nuit, du haut contre le bas. Sur ce théâtre on ne voit qu'un seul acteur : la Lumière d'En-Haut. On se leurre que notre culture saurait se régénérer d'elle-même sans renouer avec le sans-fond dont elle nous préserve. On ne voit pas que la lumière ne saurait éternellement ressurgir de la lumière et se perpétuer en elle-même. Elle doit jaillir de la ténèbre !

Dans notre volonté de clarté, nous croyons toucher au fond des choses lorsqu'elles nous apparaissent lumineuses et ordonnées. Nous ne voyons pas comment la lumière n'est pas un absolu, elle n'est qu'une métaphore

¹³. R.M. Rilke, « Livre d'heures » (1899-1906), in Œuvres, t.2, trad. J. Legrand, Seuil, 1972.

par laquelle nous essayons depuis toujours de nous dire quelque chose. Nous ne la pensons que dans l'illusion de la trouver toujours dans la connaissance claire de nos propres pensées, dans la connaissance de soi-même. En fait **la lumière est l'ombre de notre passage, car notre séjourner précède le jour, notre façon d'habiter le monde précède notre façon de le voir.** La lumière est la forme inversée et sublimée de cette part la plus obscure qu'est notre enracinement dans l'être. Dans la lumière nous croyons pouvoir exister chacun individuellement, mais dans l'obscurité, tout est de nouveau fusion avec la terre. Alors il faut accepter notre démembrement, notre dissolution dans la Tombe humide, dans le Ventre collectif. Du moins, nous saurons accorder « ce qu'il faut de terre verdoyante à la mesure juste (goldene Mittelmässigkeit) de la vie¹⁴. »

Par delà le noir

Il y a aussi une **splendeur de l'obscur**. L'œuvre d'art favorise le regard sur l'inconnu. Pour évoquer une lumière invisible, il faut passer par une obscurité visible : un noir de suie, un noir absolu dont la lumière ne revient pas. Regardez le velours laissé par la suie sur la pierre de l'âtre, une lumière invisible irradie du noir lorsqu'il est très pur. C'est un noir phosphène (de *phos* lumière et *phainein* montrer¹⁵) car la sensation lumineuse résulte d'une excitation autre que la lumière. La lumière est trompeuse, ce n'est qu'une clarté matérielle. Les mystiques ne s'y trompaient pas : il y a des démons en plein midi, la clarté et l'illumination ne diffèrent pas seulement en intensité.

La lumière diurne est ténèbre parce qu'elle est fausse. Quant à la vraie lumière elle est également ténèbre tant elle paraît inaccessible. Il n'y a pas de réalité, tout est ténèbre contre ténèbre, les ténèbres de l'Arrière-monde contre les ténèbres de l'Immonde. Ainsi le noir total possède une double signification. Comme absence de lumière, chute dans l'informe, perte dans

¹⁴. Friedrich Hölderlin, *Hypérion*, trad. Ph. Jaccottet, in *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 248 Cf. aussi, p. 953, n.1.

¹⁵. Cf. Michael Ripinsky-Naxon, *The Nature of Shamanism*, State University of New York Press, Albany, 1993, p. 148-150, — où l'anthropologue Ripinsky-Naxon établit une comparaison entre les motifs phosphènes dans les cultures aborigènes et chez certains artistes modernes, ces motifs ayant une valeur transculturelle de stimulation neuronale dans leurs manifestations lumineuses.

le cloaque. Puis comme expérience concrète du caractère inaccessible de la lumière spirituelle. À la négation qu'opère l'obscur, calcination de l'image, il faut faire suivre une deuxième négation, celle où cette pénombre (re)devient lumière, lumière relevée (Aufhebung) par son passage dans l'obscur. Ce noir qui était d'abord refus de la lumière, en est bientôt l'accueil. C'est le « noir divin », l'obscurité lumineuse de maître Eckhart.

Le noir est une épreuve de la lumière, qui la révèle pour ce qu'elle est. Car la lumière est reflet d'un reflet, ou rayonnement direct. Regardez le soleil sur un arbre calciné, regardez la lumière du nord un jour de pluie sur une belle aquarelle de Müller-Reinhart. Il y a une lumière qui révèle le noir, qui le révèle plus profond, plus dense que nous l'avons jamais vu : le noir plus proche « tout contre toi », comme disait Rilke. Le noir mental.

Le noir est aussi crypte, retraits du monde, refus de la lumière, celle-ci ne saurait entrer que petit à petit. Il s'agit alors de réduire les ouvertures, baisser le linteau de la porte ou rendre la fenêtre plus étroite. Laisser la matière se saisir de la lumière et la répandre, tandis qu'elle reste paisible. Comme lorsqu'elle descend d'un petit soupirail et trouve sa réverbération sur un mur de pierre. Alors la source n'apparaît plus, la lumière est diffusée par la magie du lieu. La source de toute lumière quelque temps disparaît, nous laisse avec cette question : par quelles ténèbres la lumière est entrée ? Car l'irruption directe de la lumière serait toxique, éblouissement qui engouffre le monde dans son éclat. Éblouissement d'aller au bout de peindre le noir comme seuil et la lumière comme passage.

Ainsi, Martin Müller-Reinhart, en offrant dans le multiple sa concentration indéfectible pour les questions de l'espace et de l'obscur, rappelle que le visible n'est qu'une déroute de la lumière, que la lumière est le déploiement même de l'existence dans la forme d'une vie. Avec Martin Müller-Reinhart, nous voilà reconduit au seuil, à l'écoute de la rumeur du monde qui se fait monde.

Michaël La Chance

fin