

Le temps de l'art

(Sur les essais d'esthétique de Michel Ribon)

PAR MICHEL GUÉRIN

Le dernier en date des essais sur l'art de Michel Ribon s'ouvre par la phrase suivante: "Il y a quelques années, Gombrich observait que, si le problème de l'espace et de sa représentation dans l'art a amplement occupé la réflexion esthétique, la question du temps et de sa représentation artistique a été curieusement négligée¹." Voici deux bonnes raisons de s'intéresser aux travaux de Michel Ribon: l'auteur, d'abord, a bâti avec une belle ténacité une réflexion sur l'art au travers de cinq volumes formant une suite groupée (1995-2002); ensuite, il a, directement (*L'Art et l'Or du temps, A la recherche du temps vertical dans l'art*) ou plus indirectement (*Esthétique de la catastrophe*²), choisi d'explorer la relation de l'art et du temps.

Alors qu'une certaine vulgate, qui croit trouver sa justification dans le *Laocoon* de Lessing (1766), s'en tient à l'opposition tranchée de la poésie (qui "se sert de sons articulés dans le temps") et des arts plastiques (qui "utilisent les figures et les couleurs dans l'espace³"), l'auteur nous invite à découvrir ces derniers sous un angle à première vue paradoxal en validant l'hypothèse d'un temps intime de l'œuvre d'art, dont la tendance résisterait au "temps horizontal", linéaire, passager qui, lui, entraîne toutes choses dans la caducité et la déchéance. Le temps de l'art se *dresserait* – l'auteur ne parle-t-il pas d'ailleurs de "temps vertical"-? – contre la détérioration du temps du monde. Celui-ci, qui sans cesse apporte autant qu'il emporte, destitue l'individualité, là où, au rebours, la création artistique ne se lasse jamais de l'instituer. On aura compris que pour Michel Ribon la dimension instauratrice du temps vertical se confond avec le geste créateur lui-même.

Il est certes parfois question, surtout dans le récent volume, de musique (je citerai, au passage, une "envolée" sur les cloches et les rites campanaires-!) ou de littérature (Baudelaire, Flaubert, Proust...), mais le propos de Michel Ribon concerne essentiel-

lement les arts plastiques et l'ordre visuel, surtout la peinture. Innombrables sont les œuvres picturales qui retiennent l'attention d'un philosophe, engagé à vingt ans dans la Résistance, dont on sent bien qu'il a dû, au fond de la pire des épreuves – la déportation – trouver dans le souvenir et la promesse du beau la force de croire en l'homme et la volonté de vivre. C'est dire que la culture, impressionnante, de l'auteur, est tout sauf livresque (ce qui, faut-il le préciser, ne l'empêche pas d'avoir lu beaucoup de livres-!): c'est un miel, le fruit aux mille saveurs d'une *expérience* impliquant le tout de l'existence. Il faut insister là-dessus: lorsque Michel Ribon parle d'art, il parle d'or parce qu'il n'est ni exclusivement philosophe esthéticien, ni historien, ni critique. Le savoir prend la forme d'une sagesse. Chez cet amateur (le mot s'entend au sens fort, et pour ainsi dire absolu), la profession de foi en l'art s'argumente, au fil de l'écriture, par des raisons passionnées. Sous cet angle, on peut lire cette suite d'ouvrages comme un éloge de *l'esthétique* comme l'entendaient Hume et Kant. Qu'est-ce en effet que l'esthétique, dans sa plus large acception, sinon la réconciliation du cœur et de l'esprit-? Il n'y a qu'un règne, sans doute, où le discernement (valable pour tous) s'incarne en prédilection (personnelle), où *juger* et *aimer* se recouvrent presque complètement – et c'est celui de la beauté.

Un mot qui revient souvent sous la plume de l'auteur est celui de *transfiguration*. J'avoue qu'il ne fait pas partie de mon vocabulaire et, même, que je nourris à son égard une certaine méfiance. Pourquoi l'usage qu'en fait Michel Ribon me convient-il-? Parce qu'il ne baptise pas à la sauvette quelque

1 Michel Ribon, *A la recherche du temps vertical dans l'art*, éditions Kimé, 2002.

2 Michel Ribon, *Esthétique de la catastrophe*, éditions Kimé, 1999.

3 Michel Ribon, *L'Art et l'Or du temps*, éditions Kimé, 1997.

tour de passe-passe “spirituel”, n’estampille pas la philosophie du vague à l’âme-; bref, parce que, loin d’escamoter le réel sous des voiles menteurs, il ne fait qu’en affirmer, et de façon combien roborative, la solidité à toute épreuve à travers l’avidité de changement. La réalité n’est pas triste dans la mesure où elle n’est jamais finie. La création artistique la prolonge et la retourne-; en reconduisant les fins et les chutes à de nouveaux commencements, elle n’a de cesse qu’elle ne réamorçe la jeunesse du monde. Elle s’apparente ainsi à une quête alchimique (que traduit d’ailleurs l’expression “or du temps”, empruntée à André Breton)-; l’œuvre en effet, justifiant et encourageant “notre insoumission à toute trivialité, à toute paresse, à toute bassesse⁴”, s’adresse au “psychisme vibré” de “l’homme heureux⁵”. L’art est le rebondissement du monde. Il y a quelque chose de calmement nietzschéen – plutôt un retour *de* l’éternel qu’un retour éternel – dans cette conviction que, pour défier les ruines du temps, pour lutter contre ses ravages, il n’est de meilleur allié qu’un autre mode du temps. L’art est peut-être en ce sens la seule activité humaine qui sache se servir du temps contre lui-même. L’œuvre, écrit Ribon, “nous fait entrer en cosmicité⁶”, car elle opère le remembrement des territoires dévastés (*dissecta membra*) du “temps horizontal”.

D’un même mouvement de “surrection” – terme qu’emploie volontiers l’auteur, notamment lorsqu’il parle de Cézanne –, l’œuvre restaure une spatialité intégrale (dont, ajouterais-je, le répondant psychique se nomme la joie), toujours menacée de se défaire tant il est vrai que l’ordre a pour suppôt le désordre et qu’un *cosmos* sans sa doublure (son revers) de *chaos* est inconcevable, et modifie profondément l’allure du temps. C’est en quoi l’œuvre est à la fois transfiguration et révélation-: son avènement s’éclaire au double jour d’une forme imposant son espace et d’un aspect du temps qui s’arc-boute contre la labilité. Dans les deux cas, il s’agit de *faire paraître*, d’amener l’Être à si bien épouser ses conditions spatio-temporelles qu’il renverse la contingence en nécessité, l’opacité navrante de ce qui (é)choit en perspective. La métamorphose est en ceci “des dieux” – comme Malraux l’a, mieux que quiconque, pressenti – qu’elle se déploie, certes,

dans les passages du temps des hommes, mais aussi *sub specie aeternitatis*. Lorsque l’œuvre vient à coïncider avec son lieu propre, autrement dit quand elle a, dans toute la force de l’expression, *lieu d’être*, c’est alors, aussi, qu’elle noue un pacte avec la durée, au sens où Hannah Arendt thématise, en opposition avec les produits de consommation “jetables”, la *durabilité*-des œuvres⁷. Si l’absolu conserve un sens, ce n’est pas en prétendant s’émanciper du temps, mais au contraire en l’habituant. L’œuvre d’art nous invite ainsi à penser une éternité qui, loin de se situer hors du temps ou par-delà le temps, se concentre dans la beauté de l’instant béni ou s’épanouit dans la *sempiternitas* (mot de Boèce), dans une perpétuité à notre échelle. Si je comprends bien Ribon, l’œuvre enseigne également la présence et la mémoire. Elle dure parce qu’elle s’assure dans son être-là-; elle est, éminemment, parce qu’elle se voue au temps, ne craint pas de le citer comme témoin. “Dans l’histoire de la pensée occidentale, écrit-il, l’ontologie s’est peu à peu émancipée de la théologie, les mortels se sont émancipés du divin, et la philosophie – comme l’art – de la religion. En assumant radicalement la finitude, la pensée moderne a abandonné, sinon l’idée d’éternité, du moins l’idée d’une éternité opposée à la temporalité⁸...”. Et l’auteur d’appeler Style la “victoire du Temps vertical sur le Temps horizontal⁹”. Le style est un sceau, une décision, une inscription. Il marque une rupture, est le signe du renversement de ce que l’homme subit en action dont il est l’auteur.

De façon générale, la pensée de Michel Ribon se rythme sur l’antique et féconde sagesse du “retour des choses”-; elle préfère le retournement à la transcendance, la révélation immanente au dieu caché. Ce qui impressionne le lecteur, c’est une confiance en la part divine de l’homme (dont l’art est sans doute le meilleur interprète, lui qui unit l’intelligence et la sensibilité). L’art signifie d’abord, pour la réalité aussitôt captive des mâchoires broyeuses du “temps horizontal”, la chance de rejouer ses possibles. Le temps vertical remplace la décomposition inéluctable par la métamorphose inachevée. Le monde a un sens, non pas de prophétiser un accomplissement se substituant finalement à son incomplétude, mais de ce seul

fait que *les choses tournent*. Qu'est-ce donc qui les fait tourner? D'où vient cet espoir, apparemment immotivé, de revivre le commencement? D'une vertu exclusivement humaine: celle de regarder – c'est-à-dire non pas seulement de (perce)voir, mais de *voir comme*. Il y a, certes, un regard qui pousse à faire et un autre qui conduit à contempler (à laisser-être). Cependant, l'artiste et l'amateur se distinguent par cette aptitude partagée de *s'attarder dans la perception*¹⁰. Tout regard est plein d'espoir, parce qu'il consent à son propre débordement; au lieu d'enfermer le perçu, comment font ceux, pressés, qui savent d'abord ce qu'ils vont voir, le regard guette l'heureuse surprise, l'accroissement du monde par la merveille.

Deux des ouvrages de la série, d'ailleurs, étudient le renversement (ou le retour) à travers les thèmes de la laideur et de la catastrophe. La laideur se présente sous de multiples aspects: mutilation, difformité, méchanceté, grimace, vanité, tristesse, etc. Elle est inséparable de la réalité. Celle-ci est frappée de disgrâce lorsqu'elle est unilatérale, raidie dans un seul faciès. Cependant, le regard convertit la laideur en simple "moment", il anticipe un dépassement (donc une *relève*) par la vision; en conjurant l'horreur (qui prend le visage de Méduse), il répond à une demande de rachat. Le laid devient une fonction heuristique du beau comme l'erreur est une étape dans le parcours semé d'embûches de la vérité. Peut-être la beauté, sans le défi que lui jettent les avatars du laid, courrait-elle le risque de la mièvrerie ou de l'académisme? Sans doute même convient-il qu'elle soit menacée, voire molestée?

On ne saurait résumer les analyses détaillées que Michel Ribon consacre à Goya, d'évidence un des artistes (avec Chardin et Cézanne) auxquels il revient constamment. Notant qu'"on ne peut faire de Goya un caricaturiste", l'auteur écrit qu'il "peint ce qui reste des hommes lorsque, le temps et la déraison ayant fait tomber leurs masques, ils ont perdu, avec tout caractère, tout ce qui avait pu donner l'apparence de l'humaine spiritualité"¹¹. Goya peint l'irréparable et le néant. Du même coup, en figurant la fièvre dévoratrice de Kronos, il reconstitue

l'entière vérité du temps, puisqu'il double la chute par sa refiguration artistique.

De la même façon, le chaos et la catastrophe fonctionnent en boucle, s'il est vrai que le premier donne naissance à un ordre, bien sûr instable, que la seconde mène à son terme, c'est-à-dire à sa destruction. La fécondité du chaos et le vertige de l'abîme conduisent la représentation à s'affronter à l'irreprésentable: le sublime, à cet égard, désignerait moins un régime de l'art que l'approche escarpée de ses bords.

La réflexion sur les deux modes du Temps synthétise les différentes manières de présenter, dans le cadre de la finitude humaine, l'ambiguïté d'une création qui ne peut manquer de verser tribut à la mélancolie (Ribon, dans plusieurs de ses livres, lui consacre des pages savantes et inspirées), voire à la pulsion destructrice qu'elle s'efforce de dompter, tout en cherchant à récupérer l'énergie dévoyée. En ce fil directeur du *temps de l'art* réside assurément l'originalité d'une pensée qui, chemin faisant, reconnaît sa dette à l'égard de Bachelard, de Malraux, de Heidegger (mais aussi, plus discrètement, de Bergson).

Les essais esthétiques de Michel Ribon retiennent l'attention du lecteur à un double titre: outre qu'ils exposent, en effet, une pensée cohérente et longuement méditée, ils fourmillent d'aperçus et d'éclairages singuliers. J'en veux pour exemples le passage intitulé "Une peinture de l'intemporelle présence ou de l'Être: le projet spinoziste de J.-

4 Michel Ribon, *A la recherche du temps vertical dans l'art*, op. cit., p.-283.

5 Ces deux expressions (citées par Michel Ribon, *ibid.*) sont extraites respectivement de *L'Intuition de l'instant* (Stock, 1932, p.-148) et de *Poétique de l'espace* (P.U.F., 1958, p. 3-4) de Gaston Bachelard.

6 Michel Ribon, *ibid.*, p.-281.

7 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1961 et 1983.

8 Michel Ribon, *A la recherche du temps vertical dans l'art*, op. cit., p.-29.

9 *Ibid.*, p.-59.

10 Remarquant que l'animal "ne s'attarde pas dans ses perceptions", Paul Valéry note: "L'homme est cet animal singulier qui se regarde vivre, qui se donne une valeur, et qui place toute cette valeur qu'il lui plaît de se donner dans l'importance qu'il attache à des perceptions inutiles et à des actes sans conséquence physique vitale", "Philosophie de la danse", *Œuvres I*, Pléiade, p. 1392-1393.

11 Michel Ribon, *Archipel de la laideur*, éditions Kimé, 1995, p.-89.

B.-Chardin¹² ou encore, dans *L'art et l'or du temps*, la subtile analyse de la différence entre le style et le ton¹³. Sans parler, dans chaque ouvrage, de la poursuite d'une réflexion assidue sur la peinture de Cézanne.

Il faut un certain courage, en ces temps de désenchantement, pour aborder l'art en termes d'œuvre, de bonheur et de beauté, pour célébrer dans le "temps vertical" un désir de durée que nos mœurs rapides, d'ailleurs fascinées par le virtuel, paraissent rendre chaque jour un peu moins vraisemblable. Michel Ribon est à cent lieues de dénigrer l'art de notre époque, il montre même qu'il le suit à la trace, même s'il saute aux yeux qu'il se sent plus proche, disons, de Picasso que de Warhol, plus familier de Soulages que de Koons. L'art, qui est "puissance d'écart", n'a de dignité qu'intempestif; autrement,

il s'absorbe dans le réseau redondant de la Communication, l'idole du jour. Pour introduire au "projet" de Michel Ribon conviendrait l'épigraphe de Paul de Tarse qu'il place à l'orée du "projet spinoziste" de Chardin: "Ce que l'on voit provient de ce qui n'est pas apparent."

12 Michel Ribon, *Parcours initiatiques de la nature à l'art*, éditions Kimé, 1999, p. 179 sq.

13 Michel Ribon, *L'Art et l'Or du temps*, op. cit., p.-263. Voici quelques énoncés de cette page: "Il y a des œuvres qui ont toujours du ton même quand elles n'ont pas toujours du style: c'est le cas de l'œuvre de Céline, d'Artaud ou de Malraux, par exemple. S'il a toujours du style, Ingres n'a pas toujours du ton, à l'inverse de Delacroix qui, en faisant éclater la couleur et les valeurs expressives, fait prévaloir le ton sur le style, comme le font son contemporain et ami Baudelaire, et, plus tard, Van Gogh. [...] On peut dire que, si le style est plutôt de l'ordre du geste et de l'inscription, le ton relève de la voix et de la musique. [...] Si le style, comme nous l'avons vu, est une manière singulière de définir un rapport au monde, le ton est une façon d'instituer dans l'œuvre un rapport à soi, etc."
