

ICÔNES ET *ICÔNES DES GRANDES VILLES*

MÁTYÁS VARGA

Poète

János Pilinsky admirait Dostoïevski pour la sincérité de son rapport avec la vérité, sans style. Cette vérité qui sans doute se trouve à l'arrière-garde de l'avant-garde, toujours en décalage. L'icône, œuvre religieuse enracinée dans un environnement culturel, fut une inspiration majeure de l'art du XXe siècle, non seulement pictural, mais aussi littéraire, en ce qu'elle invite à mettre en évidence le fond des choses ainsi que le cheminement de l'homme vers l'accomplissement. Un cheminement à travers un labyrinthe, disait Simone Weil.

Mots-clés: art et littérature, religion et tradition, icône et modernité, génie et talent, Pilinszky, Dostoïevski

Je m'intéresse depuis longtemps à la question suivante : au-delà de son influence évidente sur l'histoire de l'art, faut-il considérer l'hypothèse d'une influence *non visuelle* du concept d'icône, influence visible sur des matériaux de nature narrative – principalement *littéraire*. De ce point de vue, il est sans doute justifié d'accorder une attention particulière à l'œuvre emblématique de János Pilinszky intitulée *Nagyvárosi ikonok* (« Icônes des grandes villes »), publiée en 1963 sous forme de poèmes, puis en tant que volume à proprement parler en 1970, qui supposait non seulement la réinterprétation du concept d'icône, mais aussi une analyse détaillée du concept *statique* de l'icône.

Parmi les étapes les plus importantes de la « carrière » artistique de l'icône figure sans aucun doute l'exposition organisée à Moscou en 1913,¹ dont l'ambition était de présenter pour la première fois l'icône au visiteur, non en tant qu'objet religieux, mais plutôt comme un objet particulier et représentatif, enraciné dans l'histoire russe, de la peinture sur bois. Le catalogue de cette exposition contenait 147 reproductions d'icônes. En 1926, le professeur à l'Université de Berlin, Oskar Wulff, originaire de Saint-Pétersbourg, allait organiser dans la capitale allemande une exposition qui, selon Hans Belting, allait « solidement établir l'intérêt du public allemand pour les icônes » (Belting, 2000, 21).

Nous savons d'autre part que la découverte romantique de l'icône avait précédé les efforts scientifiques entrepris au cours des premières décennies du XX^e siècle : *face* aux arts occidentaux fortement sécularisés des Lumières et du classicisme, l'icône représentait un art des *origines*, de l'*authenticité* liée au *caractère national*. Autrement dit, on souhaitait revêtir l'icône de nouveaux caractères qui,

selon toute évidence, *s'écartaient* des intentions initiales des peintres d'icône des époques précédentes. D'ailleurs, la référence aux icônes, la plupart du temps, accompagnait une critique ouverte ou dissimulée de tout ce qui en Europe relevait de la modernité, des Lumières, du rationalisme, reprochant d'une manière générale à l'art moderne de s'être « vidé de son sens ». Et pourtant, Belting venait soudain suggérer que l'influence de l'icône s'était au contraire imposée dans certaines œuvres du symbolisme et de l'Art nouveau, que Malevics avait perçu dans l'icône une véritable alternative aux traditions de l'art occidental, enfin rappelait les paroles de Matisse affirmant à Moscou, en 1911, qu'on rencontrait, en tant qu'artiste, de meilleurs modèles en Russie qu'en Italie (Belting, 2000, 20–21).

L'icône est un sujet de réflexion permanente, or elle échoit dans les discours sur l'histoire de l'art – en tant que forme particulière de la peinture sur panneau de bois –, sans que l'on évoque son influence éventuelle *au sein même* de ce discours. De fait, on ne peut dissocier de l'icône son *intention religieuse*, bien que plus d'une fois on se soit efforcé de le faire (particulièrement dans les pays où le communisme a mis en place sa propre herméneutique de l'art). Dans la terminologie occidentale, l'icône ne relève pas véritablement de l'art. De fait, bien qu'au XX^e siècle se soit développée une théologie de l'icône riche et productive,² le rôle et la véritable place de l'icône est dans la liturgie et dans la prière.

Ce n'est pas un hasard si au milieu du XX^e siècle, le concept d'icône et la geste artistique de la peinture d'icône se sont peu à peu mués en principe poétique de plus en plus *général* – particulièrement au sein des cercles artistiques définis d'une manière qui ne pouvait, volontairement ou non, s'assimiler à la tradition de l'avant-garde.³ La référence sera ici et de plusieurs points de vue Dostoïevski.⁴ Dans le volume déjà évoqué, *Nagyvárosi ikonok* (« Icônes des grandes villes »),⁵ János Pilinszky a publié des poèmes écrits entre 1959 et 1970. Dans un interview donné en 1972, il disait : « Dostoïevski fut, en quelque sorte, – et il reste encore le seul, à ce jour – celui qui au XIX^e siècle a senti qu'il existait une avant-garde contre l'avant-garde. Il fut celui qui est né démon. Du moins en lisant ses livres, on croit lire un journal, le journal de quelqu'un qui est né dans l'état démoniaque, dans un état hors de l'être, et qui est parvenu à devenir un homme. Selon moi, l'histoire de la plupart des membres de l'avant-garde – sans préjudice de quelques exceptions – est celle d'un passage du berceau vers l'enfer. Dostoïevski, au contraire, de l'enfer est arrivé à la Croix. » (Pilinszky, 1994, 121). Le 23 juin 1977, Pilinszky donna les confessions suivantes à la radio française : « Dans mon cœur, j'aimerais appartenir à ce que Dostoïevski appelait l'arrière-garde, comme les véritables artistes modernes, qui sont pour ainsi dire toujours en exil de leur temps, tandis que d'autres sont les pigeons du moment présent. Je crains que les artistes des Temps modernes aient jaloué l'exactitude des sciences de la nature. On croit désormais pouvoir parler de perfection stylistique : l'extase de la confiance en soi propre aux sciences s'est imposée, en littérature, sous la

forme du style artistique. Dostoïevski était un mauvais stylisticien, ses phrases tombaient au hasard, sans ménagement. Mais elles avaient du poids. » (Pilinszky, 1994, 163). Pilinszky est revenu à maintes reprises sur la question du talent, de la génialité dans son rapport avec l'absence totale de talents. Ses deux archétypes étaient Mozart et Dostoïevski. Exprimée brièvement, sa formule était la suivante : « Mozart naquit pourvu de tous les talents, Dostoïevski naquit dépourvu de tout talent – ils arrivèrent au même résultat. Avoir du talent n'est pas moins dangereux que de ne pas en avoir en étant prêt à mourir si on ne les obtient pas. » (Pilinszky, 1994, 194). Dans une note inscrite à son journal en 1972 – intitulée *encore Dostoïevski* – il avait déjà écrit : « Dostoïevski n'était sans doute pas particulièrement doué, mais il était condamné à la vérité. Et cela – semble-t-il – était suffisant pour qu'aujourd'hui encore, après avoir lu, par exemple, *Les frères Karamazov* ou *Les possédés (Les démons)*, un volume de Brecht nous paraisse aussi poussiéreux que s'il était resté sur la table de nuit d'une vieille grand-mère de province, les pages intercalées de fleurs séchées. » (Pilinszky, 1995, 173). En Mallarmé, Pilinszky ne voyait pas autre chose que l'âme offensée d'un narcissique. En guise de contre-exemple, il évoquait Dostoïevski qui n'était pas intéressé par le style (« il faut bien admettre que dans chacun de ses romans, il y a toujours une trentaine de pages qui sont presque illisibles »), qui « tourna le dos au miroir », qui était « aussi aveugle qu'Homère : qui s'était aveuglé lui-même, comme Œdipe roi » (Pilinszky, 1994, 249) ...

Dans *Le mythe de Sisyphe*, Albert Camus reproche à Dostoïevski de s'être réfugié dans la consolation procurée par la foi, après avoir admis l'absurdité du monde. Pilinszky réagissait d'une manière différente : « C'est seulement qu'après avoir constaté l'absurdité du monde, il reste un pas à franchir – et certainement pas dans le sens d'une fuite vers un quelconque refuge – un pas plus conséquent, plus absurde encore, si l'on veut, qui consiste à reconnaître l'aberration, l'incapacité totale du monde. » (Pilinszky, 1994, 24). Contrairement à Camus, Pilinszky s'accordait avec Dostoïevski lorsque ce dernier admettait, *en même temps*, le bonheur de la vie éternelle et l'absence de bonheur propre à la vie terrestre. Selon Pilinszky, la reconnaissance des contradictions de l'être n'était pas un signe d'humiliation, mais, bien au contraire, d'humilité. Cette poétique esquissée pour le créateur ne correspondait donc en rien à un mécanisme de reproduction, mais bien plutôt à un plongeon dans la réalité de la vie et de la foi. De toute évidence, Pilinszky attribuait à Dostoïevski l'idée d'une différence essentielle distinguant le petit *homme* et le petit *bourgeois*, il pensait lui-même que pour l'humanité, il n'existait pas de plus grand danger que le petit bourgeois qui formellement respecte toutes les lois. « Le petit homme est une graine souterraine, dont tout peut germer, qui se fait piétiner, qui des plus petites choses peut faire advenir les plus grandes. Une victoire éternelle en forme de défaite, qui pourrait être la définition de la culture. Face à cela, le petit bourgeois se ferme.

Dostoïevski n'emploie même pas le mot. Pour lui, le petit bourgeois est un fou irrécupérable. » (Pilinszky, 1994, 122) Ailleurs : « Dostoïevski n'est pas trompé un instant par les apparences. Derrière la sottise égoïste, il voyait bien dans le petit bourgeois le démon informe de l'époque, l'ingénieur du danger imprévisible. Et il savait, il connaissait le chemin qui conduisait à lui. Le vrai démon ne naît pas démon. » (Pilinszky, 1982, 290). Le petit bourgeois craint les questions, il craint la crise spirituelle, il consacrer ses dernières forces à sauver la sécurité⁶ et prend volontiers sur lui la représentation des intérêts du petit homme. Le mode de pensée du petit bourgeois apparaît dans le discours d'Ivan Karamazov sur le Grand inquisiteur, qui rend ce dernier totalement incapable de rencontrer Jésus. Pilinszky acceptait le monde moderne comme une donnée, une fatalité, mais il considérait comme inacceptable la *perte d'altitude*, c'est pourquoi Dostoïevski était pour lui un « écrivain éternel », un exemple à suivre pour l'éternité. Dans un texte de 1971, il disait : « mais [...] en cherchant le visage de "l'écrivain éternel", pourquoi ai-je pensé aussitôt à Dostoïevski ? C'est dans les années trente que la critique évoquait à son propos le combat intérieur entre l'ange et le diable. On écrivait cela du Dostoïevski qui croyait à l'ange et au diable, mais ceux qui écrivaient cela pour la plupart ne croyaient ni à l'ange ni au diable. [...] Nul autre écrivain ne connaissait comme lui la réalité de la sainteté et l'irréalité de la chute. Nul écrivain n'a osé rester dans la même solitude que lui face à Dieu, face au pécher, face au pécher purement métaphysique. [...] Il a glané les "messages" les plus purs et les plus dérangeants avec une naïveté élémentaire. Non, il n'était pas saint, et encore moins un héros de la moralité. Et pas non plus un "instituteur" à la Tolstoï, grâce à Dieu... » (Pilinszky, 1982, 290–291).

Pour Pilinszky, Dostoïevski ne correspondait peut-être pas aux critères de la sainteté, même dans le sens donné au mot par Florensky, mais il était tout de même ce peintre d'icônes *par excellence*, capable de reconnaître d'un seul coup la réalité de la sainteté et l'irréalité de la chute. Pilinszky attire souvent l'attention sur le fait que les romans de Dostoïevski ont souvent pour décor la ville (la grande ville), où tout est possible ; dans ce sens, ce n'est pas un hasard s'il a donné à son livre le titre de *Nagyvárosi ikonok* (« Icônes des grandes villes »). La grande ville, en tant qu'apparition symbolique de la scène propre à l'être moderne, s'est aussi imposée dans son livre de prose intitulé *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* (« discussions avec Sheryl Sutton ») qui se passe à New York. Cette interprétation, – comme l'a souligné Sándor Radnóti – « est de toute évidence liée au fait, que le "grand pécheur" et la ville de tous les péchés sont des saints travestis en canailles. Leur mode de vie rempli de dangers est plus proche de l'accomplissement, de l'irruption de Dieu dans le monde (ce qui signifierait pour le monde la défaite et la capitulation), que le mode de vie dans lequel l'enchevêtrement des faits masque Dieu. » (Radnóti, 1988, 357).

Pilinszky suscite des opinions fortes, qu'on lui soit favorable ou non. Ses goûts en matière d'art et de musique, vus d'aujourd'hui, nous paraissent sans faille. Parmi les artistes hongrois, il s'est surtout intéressé à l'œuvre de Lili Ország, Erzsébet Schaár, Béla Kondor. Dans son mot d'adieux prononcé lors de l'enterrement de Lili Ország, il exprima de manière évidente la proximité qu'il éprouvait avec l'artiste disparue dans ses conceptions radicales de la beauté : « Simone Weil a écrit : "Le labyrinthe de la beauté. Nombreux sont-ils à y pénétrer, mais ils s'épuisent en chemin. Seulement quelques-uns ont assez de force pour parvenir au centre du labyrinthe. Là où Dieu les attend et où Il les dévore puis les vomit. Et alors – quelques élus – ils sortent du labyrinthe, s'arrêtent au bord de la sortie du labyrinthe et accueillent gentiment ceux qui s'approchent d'eux." Et toi – dit Pilinszky – tu es déjà à l'entrée de ce dédale épouvantable et seul désirable, invitant gentiment ceux qui s'approchent. » (Pilinszky, 1984, 494).

Ainsi, de l'icône – celle qui s'écrit avec une minuscule comme dans *icônes des grandes villes* – est né comme résultant d'une *dissémination* particulière une conception nouvelle, *dynamique*, dont la portée est forte (à différent niveau de la conscience) dans plusieurs disciplines artistiques ; particulièrement dans les beaux arts.

References

- A kopárság szépsége* – Hornyák Miklós interjúja [*La beauté du dénudement* – interview de Hornyák Miklós] In: Pilinszky, János. 1994. *Összegyűjtött művei / Beszélgetések [Œuvres complètes / discussions]* Budapest : Századvég Kiadó.
- A költői jelenlét* – Domokos Mátyás interjúja [*La présence du poète* – interview de Domokos Mátyás] In: Pilinszky, János. 1994. *Összegyűjtött művei / Beszélgetések [Œuvres complètes / discussions]* Budapest : Századvég Kiadó.
- Belting, Hans. 2007. *Image et culte – l'histoire de l'image avant l'époque de l'arts*. Éditions du Cerf.
- Belting, Hans. 2000. *Kép és kultusz – A kép története a művészet korszaka előtt*. Budapest : Balassi Kiadó.
- Fryszman, Alex. *Kierkegaard és Dosztojevszkij Bahtyin prizmáján át [Kierkegaard et Dostoïevski à travers le prisme de Bahtin]* <http://www.c3.hu/~prophil/profi024/alex.html>
- Irodalmi esten* – Parancs János interjúja [*Soirées littéraires* – interview de Parancs János] In: Pilinszky, János. 1994. *Összegyűjtött művei / Beszélgetések [Œuvres complètes / discussions]* Budapest : Századvég Kiadó.
- Nálam létszükséglet volt az alkotás* – Farkas P. József interjúja [*Pour moi, la création était une question de vie ou de mort* – interview de Farkas P. József] In: Pilinszky, János. 1994. *Összegyűjtött művei / Beszélgetések [Œuvres complètes / discussions]* Budapest : Századvég Kiadó.
- Néhány szóban [En quelques mots]* In: Pilinszky, János. 1994. *Összegyűjtött művei / Beszélgetések [Œuvres complètes / discussions]* Budapest : Századvég Kiadó.
- Pilinszky, János. 1995. *Összegyűjtött művei / Naplók, töredékek [Œuvres complètes / Journaux, notes]* Budapest : Osiris Kiadó.

- Pilinszky, János. 1982. *Szög és olaj* [*Les clous et l'huile*] In : Vigilia.
- Radnóti, Sándor. 1988. *Beszélgetés Pilinszkyvel New Yorkról – Mi a modern?* [*Discussion avec Pilinszky sur New York – Qu'est-ce que le moderne ?*] In: Radnóti Sándor, *Mi az, hogy beszélgetés?* [*Qu'est-ce qu'un dialogue ?*] Budapest : Magvető Könyvkiadó, JAK-füzetek.
- Ország Lili búcsúztatója* [*Adieux à Ország Lili*] In: Pilinszky, János. 1984. *A mélypont ünnepélye* [*Célébration de la ruine*] Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó.

Notes

- 1 À ce propos, Hans Belting a écrit: « La glace fut rompue à l'occasion de la grande exposition organisée en 1913 à l'occasion du tricentenaire du règne de la Maison Romanov, au cours de laquelle parmi les antiquités russes les icônes occupèrent le premier plan. Les yeux des Russes s'ouvrirent sur la valeur esthétique et la signification historique d'un genre de peinture qu'on avait jusqu'alors simplement considéré comme un article de l'inventaire religieux. Le succès de l'exposition fut favorisé par l'ouverture des églises et l'accès aux icônes des « vieux-croyants », restées longtemps invisible et intouchées. » Belting, Hans. 2000. *Kép és kultusz – A kép története a művészet korszaka előtt*. Budapest : Balassi Kiadó, p. 20. (édition en français : Belting, Hans. 2007. *Image et culte – l'histoire de l'image avant l'époque de l'arts*. Éditions du Cerf.)
- 2 Par exemple : Pavel Florenski (1882–1937), Vladimir Lossky (1903–1958), Paul Evdokimov (1901–1970).
- 3 Ici est l'explication de la « désacralisation » de l'icône au sein de l'avant-garde russe, autrement dit pourquoi la définition du rapport à l'icône occupe une telle place dans la façon dont Malevitch définissait lui-même son propre art.
- 4 « Selon plusieurs interprétations, la sémiotique de l'icône est l'un des principes créateurs caractérisant la poétique de Dostoïevski. Elle n'est pourtant jamais revêue d'un caractère dominant, mais, au contraire, entre souvent en contradiction dans son dialogue avec la vie de Dostoïevski. D'après le chercheur norvégien, Jostein Bortnes, dans la poétique de Dostoïevski se manifestent deux tendances concurrentes : la première est l'esthétique iconologique « urbild-abbild », la seconde est la tendance déconstructive ». Fryszman, Alex, *Kierkegaard és Dosztojevskij Bahtyin prizmáján át* [Kierkegaard et Dostoïevski à travers le prisme de Bahtin], <http://www.c3.hu/~prophil/profi024/alex.html>
- 5 Le poème éponyme est paru en 1963 dans le numéro de février de la revue *Kortárs* [Contemporain].
- 6 De plusieurs points de vue, on peut rapprocher de la pensée de Pilinszky les réflexions d'Andrej Tarkovskij sur la raison pour laquelle la tradition culturelle russe de Dostoïevski ne s'est pas développée jusqu'à l'accomplissement : « d'autre part, la crise spirituelle inspirée par Dostoïevski et ses héros, et par le travail de ses successeurs, fut accueillie avec précaution. Mais pourquoi craint-on à ce point dans la Russie d'aujourd'hui la "crise spirituelle" ? La "crise spirituelle" est pour moi toujours salutaire, puisqu'elle n'est pas autre chose qu'une tentative de se trouver soi-même, de trouver une nouvelle Foi. » Tarkovszkij, Andrej. 1998. *A megörökített idő*. Budapest : Osiris Kiadó, p. 188. (édition en français : Tarkovskij, Andrej. 2004. *Le temps scellé*. Cahiers du cinéma.)