

Albert Rouet à Pierre de Grauw  
Pont-Scorff, 23 novembre 2013

## **POUR MARCHER DEBOUT, IL FAUT DES TRAVERSESES**

Commencer, c'est choisir, à la fin d'une longue ruminantion goûtant à toutes les directions. Tant de pistes possibles se présentent, des plus intellectuelles (avec citations et références obligées pour justifier sa capacité à se pencher sur le sujet) aux plus émotives (pour satisfaire un public d'amis). Mais choisir exige d'assassiner les sujets abandonnés ou plus simplement oubliés. Rien n'égale l'obligation de paraître intelligent, sinon l'exigence de ne pas sombrer dans l'ingratitude. Pour éviter ces deux écueils, j'évoquerai donc deux moments initiatiques. Commencer par le commencement d'une histoire n'est pas un mauvais début !

Premier acte, à Paris. Les fumées, les cris et les défilés de Mai 1968 venaient de retomber. S'occuper des jeunes, les accompagner pour qu'ils passent de l'ivresse bouillonnante à des responsabilités concrètes réclamait alors des vigilances et une espérance quotidiennes, jour et nuit. De fréquentes réunions cherchaient, dans le dédale des opinions, quelques sentiers praticables et des partenaires fiables. Educateurs, enseignants, aumôniers de toutes confessions se retrouvaient au-delà d'une laïcité débordée par l'extrémisme radical des propos, mais inondée par le torrent des paroles et des dialogues. De l'Ecole des Beaux-Arts ou de la paroisse S. Germain-l'Auxerrois, le chemin conduit à Bagneux.

J'arrive donc à Bagneux, dans un quartier provincial, d'une intemporelle tranquillité. Et là, par-dessus le mur d'un paisible jardin de curé, haut dressées, des statues monumentales scrutent les alentours, impassibles comme des guetteurs sioux, sérieuses comme des totems indiens entre les tipis et la forêt. Tel fut mon premier contact, avec la sensation de se trouver vraiment petit et la volonté – Mai 68 donne de l'adrénaline – de ne pas s'en laisser conter par la grandeur de ces altesses muettes. Résonnaient encore ces cris farouches « *L'art est dans les rues !* » et ce n'est pas un presbytère qui allait nous impressionner. Avisés ou prudents, les collègues parlèrent d'un confrère, absent ce jour-là, qui « *s'essayait à la sculpture* ». Bagneux ne côtoie pas le chemin de Damas, et nul pilier de cathédrale ne fut témoin d'une conversion subite quoique préparée. Donc je renâclais.

De cela, je me confesse : il y a prescription. Mais je retournai à Bagneux, et plusieurs fois. Les guetteurs sont patients et les souples indiens fort têtus, au point que, Pierre aidant, je me suis laissé apprivoiser. Le Renard finit par s'attacher. Donc :

Acte deux, à Poitiers, en 1984. Très exactement au début de février, par une de ces matinées glaciales où le givre croit encore au Père Noël. Chaque virage de la route forestière étincelait de lumière et de verglas. Au sommet d'une butte, brève mais âpre, les maisons du « Val de la source » et, au croisement de deux bâtiments, une chapelle de bois, de verre et de cuivre : « *C'est du Pierre de Grauw !* » J'avais exactement reconnu l'auteur ! Pour déceler si vite, l'influence avait donc été profonde.

Je suis entré dans l'art de Pierre de Grauw par le chemin de fer, je veux dire par les traverses. Chacun sait le parti qu'il en a tiré, mais le sujet mérite examen, au point que j'y consacre cette intervention.

## **EN TRAVERS DE LA VOIE**

Comme tant d'autres mots, la traverse désigne des réalités contraires, et ce à partir d'un verbe anodin bien que latin évidemment ! Ce verbe banal (*vertere* : changer, tourner) conduit aussi bien à l'opposition (se mettre en travers de) qu'à la ruse : un « chemin de traverse », censé raccourcir le chemin pour l'habitant local, l'allonge sérieusement pour le vacancier. Heureusement, on revient au sérieux avec une « traversée » sans histoire, à bord d'un « traversier » québécois.

Mais, depuis environ 1845, la traverse de chemin de fer se montre plus sournoise. Elle se tient en travers de la voie. Sans cette contradiction, les rails parallèles se rejoindraient bien avant l'infini. Pour qu'il existe une voie fiable, il faut des traverses à contre-sens. Elle ne file droit que soutenue par des rangées contraires. Plus qu'une image, une parabole !

Attendez ! Cette traverse ferroviaire, aujourd'hui en ciment et en fer, demandait hier un excellent bois de chêne, à l'instar des bordaux et du cognac. Pour elle, on prenait le meilleur de l'arbre qu'on enduisait de créosote (du grec *kréas*, la chair, et *sôzein*, conserver : tout un programme !). Pour inspecter la qualité de cette chair d'arbre, un cantonnier passait de temps en temps, et frappait chaque traverse du coup sourd d'une hie à long manche. Le son et l'élasticité du bois disaient l'état de conservation. Si bien séché qu'il fût, ce bois s'usait, la traverse se fendait, s'écaillait, s'évidait. Il la fallait changer. Alors le chemin de Pierre commençait, nouveau travail après celui des scieurs et du temps. Un travail après des travaux voulus ou subis.

Autrement dit, la voie de l'art commence après le défrichage, l'extraction et l'apprêt effectué par d'autres hommes, au second degré en quelque sorte.

## L'ART EST TOUJOURS UN RÉEMPLOI

Que les traverses aient été mises au rebut rejoint la critique des idoles par les prophètes : voici donc un homme qui, d'un morceau de bois, fait cuire sa viande et, avec le reste (le résidu), se taille une idole qu'il revêt d'or ou d'argent<sup>1</sup>. Il façonne donc, au premier degré, une statuette à partir d'un rebut mal dégrossi. Il cache cet état brut sous un revêtement précieux mais mensonger. L'âme de la statue reste liée à l'état premier d'un bois inutile. L'idolâtrie naît d'une nature sans humanité : les forces terrestres montent en elle, l'imprègnent et s'imposent. Plus qu'une image fausse, l'idole naît d'une irruption du chaos primordial, d'un monde sans ordre, sans cosmos. En cela, elle déshumanise.

On retrouve peut-être une allusion à cet antagonisme, qu'il faut bien désigner par l'opposition entre nature et culture, dans le récit de la passion du Christ chez Luc. Montant au calvaire, le Christ rencontre un groupe de femmes en larmes (23, 27). Il se tourne vers celles qui se lamentent et leur demande de ne pas pleurer sur lui mais sur elles. Le texte cite alors le prophète Osée (10, 8) qui supplie les montagnes de s'effondrer sur les témoins d'un tel malheur et de reconduire, par leur éboulement, les humains à un état primitif d'avant l'homme. Cette décréation est encadrée par deux remarques parallèles :

<p>- v. 29 - <i>Car voici venir des jours où l'on dira : Heureuses les femmes stériles et celles qui n'ont ni enfanté ni allaité.</i></p>	<p>- v. 31 - <i>Car si l'on traite ainsi l'arbre vert (voici le bois), qu'en sera-t-il de l'arbre sec ?</i></p>
---	---

---

<sup>1</sup> - « *Le bûcheron... les déchets de son travail, il les emploie à préparer sa nourriture pour calmer sa faim. Reste un rebut qui n'est plus bon à rien, un bois tordu et poussé tout en nœuds ; il le prend, le sculpte avec application pendant ses temps de loisir... Il lui donne figure d'homme ou d'un quelconque vil animal, le passe au vermillon..., recouvre d'un enduit ses défauts...* » (Sagesse 13, 11-14).

L'arbre vert peut porter des fruits (Lc 13, 6-9). Séché, un figuier devient irrémédiablement stérile (Mt 21, 19) ; ainsi, les femmes qui n'ont pas eu d'enfant et celles dont le petit est mort-né sans qu'il ait besoin d'être allaité. A première vue, se couper du Christ, le Vivant, entraîne une sécheresse sans avenir, tels les sarments taillés du cep (Jn 15, 6). L'image se comprend d'elle-même. Mais est-ce aussi simple ?

Les sarments attachés au cep doivent cependant être taillés pour porter davantage de fruits (Jn 15, 2). Quant au bois mort, c'est avec lui que travaille l'artiste : une scierie ne laisse-t-elle pas sécher les troncs avant de les débiter ? Ce long détour nous ramène aux traverses ferroviaires : sèches, elles le sont, sans quoi le bois travaillerait encore ; trop sèches, il ne le faut, sinon elles perdraient de leur solidité. C'est donc la culture – entendons l'expérience, l'art professionnel – du fabricant qui fournit un bois que le temps a rendu adapté à son emploi, utilisable.

Il convient ici de rappeler que l'eucharistie ne se célèbre pas avec des grains de blé séchés ou grillés (cf. Jos 5, 11), mais avec du pain, ce fruit culturel d'un travail de l'homme. L'action de grâce monte essentiellement d'une nourriture très élaborée et non de grains sauvages ni d'un épeautre primitif, mais d'une plante lentement sélectionnée, triée et améliorée.

Ainsi ce qui paraît être immédiat, brut et naturel comme la nudité recèle encore une part importante de culture. Certes, le climat intervient, encore que l'homme s'y adapte, par exemple ces peuples antiques du sud du Chili et de l'Argentine, qui vivent aussi nus que les tribus tropicales. Toutefois, cette nudité demeure rarement sans rien : tatouages, scarifications, peintures, ornements de plumes, de feuilles, d'écorces confèrent aux corps une place sociale, un rang guerrier ou hiérarchique ; ils célèbrent les fêtes et les danses, les noces et la mort. La nudité primitive se pense ornée, décorée de patientes et complexes tâches. L'homme se dit par cet artisanat codifié.

Chez les peuples habillés, la nudité résulte d'un travail tout aussi codifié : elle fait passer du labeur aux vacances estivales, de la santé à la visite médicale, de la condition d'homme libre à celle de prisonnier ou d'esclave<sup>2</sup>. Elle oscille entre la honte et l'exposition, la fragilité et le plaisir, l'absence de protection et un retour très urbain à une nature idéalisée. Le *Sacrifice d'Abraham* montre une nudité qui est tout sauf naturelle. Ou plutôt, elle ne devient naturelle que grâce au chemin de la conscience à travers l'indécision, le doute effacé, la soumission incrédule : l'homme face à lui-même, à la fois *L'Adolescente*, svelte et

---

<sup>2</sup> - En Egypte comme en Assyrie, les prisonniers étaient dénudés (Amos 2, 16).

fugitive représentation d'un entre-deux âges et *En Elle-même* plongée dans ses questions.

## SE PLACER ENTRE DEUX

L'homme : **un être entre-deux**, adolescent de lui-même, ni trop vert ni trop sec. Ni foncièrement naturel – il en sort – ni entièrement culturel – il n'y est pas encore. Donc de biais, en diagonale, médian : un être de traverse, nous y voilà ! Enfin ? Pas tout à fait, mais prenez courage : deux obstacles restent à franchir...

Le premier obstacle vient de la Bible elle-même, propre à décourager tout sculpteur, ce qui pour un auteur féru de Bible provoque un curieux paradoxe ! En effet, au sujet du meuble le plus précieux, l'autel du Temple lui-même, il est bien spécifié qu'il doit être construit de douze pierres (cela va de soi), mais brutes, non taillées ni touchées par un outil en métal<sup>3</sup>. Serait-ce le retour du refoulé, la revanche du chaos originel ? Eh bien non, contrairement aux apparences ! De quoi s'agit-il ? Un autel n'est pas une table, mais une stèle, une colonne chargée de joindre la terre et le ciel, ce que contemple Jacob en rêvant (Gn 28, 18). Donc un chemin. Il s'agit de montrer le passage entre le cœur de la terre, avec ses puissances chtoniennes, et les cieux les plus hauts, c'est-à-dire entre deux univers irreprésentables où l'homme n'a pas accès. Là encore, il se tient entre les deux, en transit. Par rapport à cet axe vertical, les bras et les mains de l'homme se placent de travers, horizontalement. Il faut donc soutenir les bras de *Moïse en prière*, à l'horizontale, pour que les puissances maléfiques d'Amalek ne jaillissent pas en geyser diluvien, ni que le courroux céleste n'écrase aveuglément amis et ennemis. Donc l'autel s'élève en pierres brutes, mais l'homme s'empresse d'intervenir pour que n'arrive aucun court-circuit entre deux forces opposées. Il agit en interrupteur, il shunte. Ainsi il peut vivre, vertical et horizontal, et, dans l'espace qu'il aménage, Dieu lui parle, non plus dans l'orage et le tremblement de terre du Sinaï, mais dans la douceur d'un dialogue (1 R 19, 12). Avec ses cailloux non taillés, l'autel est cependant érigé par l'homme pour « *des sacrifices d'apaisement* »<sup>4</sup>. De même, de morceaux de bois informes et à moitié calcinés, placés et élevés par l'homme, dans leur inutilité transformée par le regard, s'élève *L'Arbre de vie*.

---

<sup>3</sup> - « *Si tu me dresse un autel de pierres, ne le bâtis pas de pierres taillées car, à les travailler au burin, tu les profanerais* » (Exode 20, 25).

<sup>4</sup> - « *Tu feras fumer le bélier tout entier à l'autel. C'est là un holocauste en parfum d'apaisement pour Yahvé ; c'est là un mets consumé en son honneur* » (Exode 29, 18).

Second obstacle : le cuivre. Que vient-il faire en cette histoire de traverse (ou, du moins, d'une poutre) pour donner *Aaron* et *Le Signal* ? Pierre en livre une explication :

« *J'ai remarqué en effet que le cuivre peut intensifier la charge symbolique de mon objet en bois. Par sa couleur et sa luminosité il apporte au loin sa propre richesse. Dès lors, les deux matériaux se conjuguent, se répondent. L'un devient lumière de l'autre* »<sup>5</sup>.

Soit. C'est évident : traité pour ne pas verdir, le cuivre éclaire un bois sombre. Le fait est indiscutable... Cependant, interrogeons : Pierre parle de « *charge symbolique* ». Sur une traverse, la charge est réelle des rails et des trains. Elle reçoit pour cela vis et crampons de fer. Mais le symbolique ? Il s'applique pesamment – une *charge* – à un objet en bois déjà produit par un travail utilitaire largement mécanisé. A la matité de la poutre dure, le cuivre oppose son éclat et sa plasticité. Le bois s'habille de lumière et le cuivre épouse sa pesante compacité. Par cette alliance, l'artiste force chaque matériau à exprimer autre chose que ce qu'il est naturellement. Le résultat n'additionne pas les éléments, il ne les confond pas. Il produit un troisième état, ni de bois ni de cuivre seuls, ni même un mixte : il crée une œuvre qui évoque autre chose que du bois incrusté de cuivre. La juxtaposition de bois et de cuivre ne devient autre, ne lance une symbolique, que par la volonté du créateur. L'antinomie des deux composants, d'obstacle devient **poème** : ce qui est fait.

## UN POÈME EN DIALOGUE

Un poème : cette création qui, dit-on, décrit le travail artistique, ne s'éclaire pas beaucoup par cette simple définition qui, bien souvent, traîne en lieu commun ou en couverture de l'ignorance. Jusqu'ici nous avons considéré les traverses comme un point de départ, le matériau de base, à l'égal de la glaise, du plâtre ou du marbre. Un point commun les réunit, le travail préalable. Il faut extraire et purifier la glaise, chauffer et gâcher le plâtre, tirer le marbre de sa carrière : autant d'appâts. Il est cependant une autre qualité ordinaire. La glaise peut devenir brique, le plâtre mur et le marbre dallage. Ces éléments participent à l'œuvre d'art par une destination qui sort de l'ordinaire, par une mise à part dont usera ensuite un artiste

---

<sup>5</sup> - Deux ouvrages présentent les œuvres de Pierre de Grauw :  
- « *Pierre de GRAUW, sculpteur* », Paris, Somogy, 2001 – indiqué 2001, ici, p. 132.  
- « *Pierre de GRAUW, sculptures, dessins, peintures* », Paris, Apogée, 2012 – indiqué 2012.

selon son talent mais d'abord selon sa volonté. Il ne serait pas nouveau de rappeler le rapport entre la volonté de puissance et l'art : Prométhée sert souvent de caution, y compris dans la punition de ses excès.

Revenons une fois encore à notre traverse. Elle fixe la parallèle des rails parce qu'elle se place en contradiction avec eux, dans l'autre sens, à angle droit. Il n'existe de ligne de chemin de fer que par le « contre-sens » des traverses ; de voie ferrée que par un autre parallélisme, et multiple celui-là, celui des traverses. Plus les trains vont rapidement, plus les deux rails sont lourds et plus augmente le nombre des traverses. On glisse sur les rails, les pieds butent sur ces poutres. L'image est éloquente.

Le débat demeure incessant pour savoir si l'art représente la réalité quitte à exagérer comme un piètre cabotin, ou si l'œuvre évoque ce qu'on ne voit pas, auquel cas elle révèle (et le mot est biblique) un secret à la fois présent dans la matière et chez l'artiste. Écoutons Pierre :

*« Pour effectuer, réaliser cette transformation – disons même cette transfiguration – il faut sentir, « comprendre » la matière. Cette compréhension est indispensable pour confier à cette matière transformée un secret, un mystère dont l'auteur lui-même n'est pas conscient. Souvent, en effet, j'ai découvert dans mes sculptures, des années après leur création, une signification cachée » (2012, p. 39).*

Il y a du combat de Jacob avec l'ange (Gn 32, 25), entre la « compréhension » de la matière et le secret de l'œuvre qui en sort. Mais peut-on, pour éclairer le rapport, aller du non-dit au mystérieux ? Ce serait frustrant. Sans vouloir tout élucider rationnellement – ce qui appauvrirait – une voie s'ouvre-t-elle pour progresser ? Peut-être bien, grâce aux traverses (les pauvres, les voilà convoquées à soutenir une philosophie !).

C'est pourtant assez simple : les traverses soutiennent une voie par une orientation contraire à la file des rails. Autrement dit, elles portent en s'opposant. Elles portent, elles ont été faites pour ce travail dont elles gardent l'usure et les coups, ce que François Boespflug appelle l'« éloquence des blessures (2001, p. 11), ce que l'artiste comprend en les « prenant avec » son œuvre, par le parti qu'il en tire. Comprendre la matière consiste donc à lire sa texture et son histoire pour indiquer une autre histoire et une autre composition. François Boespflug parle justement de « signaler dans le visible que Dieu est invisible » (2001, p. 15). N'allons pourtant pas trop vite : il reste « le secret, le mystère » qui transforme la matière en œuvre.

Arrivés à ce point, souvenons-nous que pour l'apôtre Paul, le mystère comprend deux aspects : il renferme un secret, un plan dont la manifestation éclate à un moment donné et par des moyens divers (Ep 3, 5). C'est le dessein de Dieu de faire alliance avec tous les hommes, même les plus loin de lui, et sa révélation en ce Verbe unique, son poème éternel, qu'est son Fils. Dessein et révélation appartiennent au secret d'une œuvre d'art.

La révélation, dira-t-on, se tient dans l'œuvre et le dessein dans la tête de l'artiste. A condition d'ajouter que la matière de l'œuvre apporte avec elle son histoire, son origine, son utilisation, le travail imposé, son usure. Elle contient déjà un dessein premier, une sorte d'Ancien Testament d'avant que l'artiste s'en saisisse, et qu'il reçoit. Cette matière première ne serait-elle pas ce qui fascine Pierre de Grauw, plus enclin à figurer des scènes du Premier Testament que celles du Nouveau ? En ce cas, le dessein ne peut s'exprimer qu'avec la réception de cette histoire préalable au geste inaugural de l'œuvre. Un donné à épouser.

## **SE LEVER**

Cet accueil signifierait donc que la voie de l'homme, son chemin dès le départ (*Le petit Marcheur*, en 1934), n'avance que par le soutien des oppositions. Elles le freinent et parfois l'arrêtent, mais sans elles il traînerait à terre comme une larve. Le travail artistique, au-delà de montrer ou non, entre en contradiction avec les évidences, il se met en travers. Il intervient entre deux, entre le réalisme épais et l'idéalisme éthéré. Il est un chemin de traverse. L'art soutient en s'opposant aux facilités, et sa dure exigence évite les déraillements. Par là, il met l'homme debout.

Ne serait-ce pas l'élan du secret, la force du mystère que l'art a pour dessein de révéler : que le travail d'être humain ne s'effectue qu'en croisant le projet d'avancer avec les entraves quotidiennes qui, de traverse posée à traverse dépassée, tracent les franchissements nécessaires ? Un homme sans arrêt. Ce mystère révélé par la clarté crue des œuvres, n'en est pas pour autant ni violé ni exténué. Chaque jour, à chaque pas il est à reprendre, inépuisable. C'est donc que le cœur de ce mystère ne se dévoile qu'en marchant, à jamais au-delà de l'idée et du projet qui attirent.

## **DEBOUT SUR SES JAMBES**

Une démonstration quasi mathématique peut être avancée en preuve de ce qui précède. L'ouvrage « *Pierre de Grauw, sculpteur* » (*Somogy, 2001*), présente, uniquement dans les sculptures, 64 personnages. Examinons-les de près pour établir quelques constats.

- sont **couchés** : 6 personnages (pour 3, le sujet l'impose) :
  1. Isaac dans *Abraham sacrifie Isaac* (1958)
  2. Un prophète sur 7, dans *Les sept Prophètes* (1965-1966)
  3. Un personnage sur 6, dans *Attente 1* (1966)
  4. *La Femme sur les coudes* (1991)
  5. *La Femme endormie* (1992)
  6. *Job révolté* (2000)
- ont **les bras étendus** : 8 personnages :
  - 1-2. Deux hommes sur 5, dans *Bataille à cheval* (1935)
  3. *Absalom* (1963)
  4. *Prière de Moïse 2* (1965)
  - 5-6. Deux hommes sur 6, dans *Attente 1* (1966)
  7. *Prière de Moïse 1* (1977)
  8. *Attente 2* (1992)
- **Les mains** apparaissent nettement, comme celle de Marie montrant l'Enfant Jésus sur la façade de Notre-Dame-La-Grande, à Poitiers, chez 6 personnages :
  1. *Le Christ aux outrages* (1966)
  2. *David à la harpe* (1980)
  3. *La rencontre* (1985)
  4. *David dansant* (1990)
  5. *Saint-Jacques de Compostelle* (1992)
  6. *Le Roi se meurt* (1996).

La main de *Moïse* (1993) s'efface derrière les Tables de la Loi, et celles de *Job* sont vides (2000), quand celles du *Cri* (1995) sont fermées.
- Enfin et surtout, le **trait horizontal** ne se découvre que dans deux sculptures :
  - Jérémie portant le joug* (1978)
  - L'Arbre de vie* (1982).

Pour abstrait et surtout incomplet que soit ce comptage, il n'est cependant pas sans signification. Il prouve que Pierre privilégie la station debout et la marche. La parabole de la traverse n'est donc pas inadéquate ! Fixons un instant notre attention sur des attitudes particulières : la tête levée (tous les personnages de *l'Attente 1* – 1966 – et celle de *Job révolté* – 2000), ou la clameur : hurlement du *Cri* (1995), invectives de *Job révolté* (2000), stupeur de *La Femme de Lot*

(1999) ou rôle du *Roi se meurt* (1996). Quand s'arrête la marche, la parole s'essouffle. Ainsi va l'*Homme fragile* (1986), les bras sont à peine esquissés, mais ses jambes le portent encore. Il y a là quelque chose d'étrange : le sculpteur sent, pétrit, travaille avec ses mains, et Pierre tient à cette posture droite sur ses jambes aux mains juste évoquées. Ne serait-ce pas la reconnaissance de la primauté de la marche dans l'existence humaine ? Mais pour aller droit, il faut des traverses. D'où la figure si importante de Job dans l'œuvre de Pierre de Grauw.

## **JOB CRIE ET RESTE DEBOUT**

Job : sa vie suivait une ligne bien tracée. Tout lui réussissait, mais tout était si fragile qu'il se retrouve dénudé, malade et abandonné. Sa femme le houspille et ses amis le sermonnent. Ne lui reste que sa justice, il proteste de son innocence. Couché, il n'est pas abattu. Il revendique le droit de ne pas renoncer à ce qu'il est. Les traverses de son chemin ne l'arrêtent pas, elles renforcent son cri, au point que Dieu, mis en cause, reconnaîtra que Job a bien parlé de lui (42, 7). C'est dire que la révolte de ce sage manifeste plus justement la manière dont Dieu considère l'homme, que les prêches moralisateurs et accablants de ses amis. Rester debout même au sein des pires tourments, moralement debout même cloué sur son grabat, révèle mieux le destin de l'homme que les quiètes satisfactions. Il y a donc davantage de contenu dans la question que dans la réponse. Écoutons un auteur islandais contemporain :

*« Vie, qu'es-tu donc ? Peut-être la réponse se love-t-elle au creux de la question, de l'étonnement qu'elle recèle. La clarté vitale s'affadit-elle pour se transformer en ténèbres dès lors que nous cessons de nous étonner, de nous interroger et que nous envisageons la vie comme une banalité ? »<sup>6</sup>*

L'homme qui marche face à l'inconnu du lendemain porte en lui-même les inévitables questions de son orientation et de son but. Le Concile Vatican II les énumère :

*« Qu'est-ce que l'homme ? Quel est le sens de la douleur, du mal, de la mort qui continuent à exister, malgré tant de progrès réalisés ? A quoi bon ces victoires si chèrement acquises ? Que peut apporter l'homme à la société... ? »<sup>7</sup>*

---

<sup>6</sup> - Jón Kalman STEFÁNSSON : *« Entre ciel et terre »*, Paris, Gallimard, 2013, Folio 5212, p. 246.

<sup>7</sup> - *Constitution sur l'Église dans le monde de ce temps*, § 10.

Il remarque cependant que bien des hommes sont loin de se poser de telles questions, voire refusent de les entendre<sup>8</sup>. Ils réduisent la conscience de leur vie à la banalité du quotidien.

### **UN ART DE TRAVERSE**

Dans cette situation, l'art se dresse comme un empêcheur de penser en ronronnant. Il maintient ouvertes même les questions devant lesquelles des consciences reculent. Entre le poids lancinant d'une vie sans horizon et des horizons anesthésiants, il provoque à se demander en quoi consiste le fait de devenir humain. Il pose ainsi les exigences fondamentales grâce auxquelles le chemin de la vie ne tient solidement que par les traverses qui l'enracinent dans les pierres de la voie. Ne serait-ce pas cette perception, ce « secret » que révèle l'œuvre de Pierre de Grauw ? Non, il ne suffirait pas de béatement louer cet art. Il faudrait le vivre.

*« En elle-même,  
en lui-même,  
elle,  
lui,  
trouve le sens,  
la valeur de sa vie.  
En elle-même,  
en lui-même,  
au-delà de toute parole,  
habite  
la question ».*  
*Pierre de Grauw (2001, p. 66).*

Albert Rouet  
Archevêque Emérite de Poitiers

---

<sup>8</sup> - *Ibid.*