

“La matière désire la forme comme la femme désire l’homme.”

Père Paul Anel

“La matière désire la forme comme la femme désire l’homme.” Dès que Père Jean-Marie m’a proposé de préparer ces réflexions sur le thème du festival, *Beata Carne*, c’est cette citation du premier livre de la Physique d’Aristote qui m’est venue à l’esprit, et c’est elle que je voudrais prendre comme point de départ. Pour être tout à fait honnête, il faudrait cependant prendre cette citation dans sa totalité : “La matière désire la forme comme la femme désire l’homme et comme le laid désire le beau.” On imagine assez bien que cette citation n’est plus guère utilisée aujourd’hui que pour convaincre son auteur de misogynie. Cependant il n’est rien, au contraire : Aristote ne rabaisse pas le principe féminin, il exhausse la matière et lui donne toute sa dignité ontologique.

Rappelons le contexte dans lequel apparaissent, sous la plume d’Aristote, les termes “matière” et “forme”. La question qui le passionne et celle qui passionne tous les philosophes grecs : c’est la question de l’être et du mouvement. En effet, l’être naturel, matériel, est — contrairement à l’être de raison, c’est à dire aux concepts — en mouvement perpétuel. Il est, dira Saint Thomas, en “état d’écoulement”. Le mouvement est même la caractéristique la plus commune à tous les êtres naturels, qu’ils soient animés ou inanimés. L’être naturel est “infini” en ce sens qu’il n’est pas “fini”, il est comme un livre toujours en train de s’écrire... Par conséquent, et c’est le problème qui occupe nos philosophes, il est bien difficile, voire impossible, de le “définir”. Si l’être naturel est en perpétuel changement, alors la connaissance que j’en ai ne sera jamais, semble-t-il, que l’état de cet être à un instant “t”. Comme une photo d’un véhicule en mouvement, l’actualité de cette définition dure qu’un instant... et devient aussitôt du passé.

Pour qu’il y ait connaissance — et donc langage, communication — il faut par conséquent affirmer qu’il existe quelque chose de stable dans l’être naturel, quelque chose qui n’est pas entraîné dans cet écoulement sans fin. Les philosophes présocratiques (et Socrate lui-même) distinguent ainsi la matière et la forme : la matière est l’élément instable, inconnaissable, tandis que la forme ou l’idée est l’élément stable, spirituel, divin, prisonnier pour quelque temps de la matière et qu’il

revient à l'intelligence d'abstraire de son écrin matériel. Jusqu'à Aristote, tous les philosophes (en des termes un peu différents) voient dans la nature la lutte de ces deux principes contraires, la matière et l'idée. Le mouvement, l'histoire, est le fruit de cette lutte de toujours entre l'esprit et le corps, la lumière et la pesanteur, l'être et le non-être. Héraclite, un des premiers philosophes de cette génération, va jusqu'à dire que c'est cette "guerre" qui est "le père de toute chose."

L'déalisme hégélien (sur le fondement duquel Marx établira sa vision de l'homme et de la société) s'inscrit dans cette lignée : l'histoire, le progrès, est le fruit de la lutte (et de la victoire) de l'idéal sur la matière. Peu d'auteur ont décrit cette idéologie avec autant de force et de simplicité que l'a fait Soljénitsyne dans son premier roman, "Une journée dans la vie d'Ivan Denissovitch." L'auteur russe prend le parti démasquer la violence de cette idéologie non par la voie des idées mais par celle de la vie, en racontant (puisant dans ses propres souvenirs) une journée ordinaire d'un "zek" nommé Choukhov dans un goulag soviétique. Le travail forcé, l'uniforme, le numéro attribué à chaque détenu, tout y parle de cette entreprise de soumettre la matière indocile, imparfaite, à l'uniformité d'une idée.

Une page du livre démontre de façon poignante, et cependant à travers une scène des plus ordinaires, l'échec auquel est vouée cette tentative. Choukhov, en compagnie d'autres détenus, est assigné à la construction de nouvelles cellules. C'est l'hiver, la température est glaciale, est les "zeks" sont forcés de travailler au plus vite, sans quoi le ciment gèle et devient rapidement plus dur que les briques. Mais voici que l'heure du repas approche, la ligne se forme des détenus qui vont chercher leur maigre ration quotidienne. Les ouvriers abandonnent leur poste : manquer à l'appel du soir, c'est perdre sa ration, voire risquer une punition sévère. Mais Choukhov, qui était maçon du temps de sa liberté, ne peut ni se résoudre à gaspiller le ciment, ni à bacler le travail.

"Du moment que le chef de brigade lui-même a dit de ne pas se frapper pour le ciment, écrit Soljénitsyne,

on pourrait croire qu'il n'y a plus qu'à le ficher par-dessus bord, et se filer! Mais voilà, Choukhov, c'est idiot mais il est fait comme ça, et on n'a pu rien y changer en huit ans de camp : toute chose et toute peine comptent pour lui, il ne peut pas admettre que ça se perde pour rien." Et l'auteur poursuit : "Choukhov, l'escorte pourrait bien lui lâcher les chiens dessus, il faut quand

même qu’il prenne du recul en vitesse pour jeter un coup d’oeil; Ça peut aller. Ensuite, il se rapproche en courant et regarde par-dessus le mur, à gauche, à droite. Le compas dans l’oeil ! Bien droit ! Le tour de main est toujours là.”

Un mur, même si c’est un mur de cellule dans un goulag soviétique, cela doit être un beau mur : les couches de ciment doivent être homogènes et les briques doivent être alignées avec précaution. Il ne s’agit pas, de la part de Choukhov, d’une “manie professionnelle”, mais d’un mouvement naturel. En effet, note Soljenitsyne : “Choukhov, c’est idiot mais il est fait comme ça, et on n’a pu rien y changer en huit ans de camp : toute chose et toute peine comptent pour lui”. Sa nature c’est de donner à la matière la forme belle qui lui convient. La matière n’est pas un matériau neutre, informe, dont on dispose à volonté, c’est un être qui porte en soi un désir, et qui trouve en cela sa dignité.

Cette attitude de Choukhov en face de son ciment et de ses briques, malgré la morsure du froid et la rigueur de la discipline, est également celle de Soljenitsyne. La publication de ce roman, rendue possible par une brève réouverture du mur soviétique sous Kroutchev, suscitera une réponse si émue et si pleine de gratitude dans le coeur du peuple russe qu’une véritable marée de témoignages affluera sur le bureau de l’écrivain, sous la forme de milliers de lettres en provenance de tous les recoins de l’empire soviétique. Bientôt, l’état soviétique se referme à nouveau et la possession d’un tel matériel met Soljenitsyne dans le plus grand danger. Qu’importe, tel Choukhov alignant ses briques, l’auteur se met au travail, il se met au service du matériau unique qu’il a entre les mains, lui donant la forme que ce matériau désire et appelle : ainsi est né *l’Archipel du Goulag*. Cette compréhension de la matière, de sa dignité et de son rapport intrinsèque avec la forme, est celle que Aristote et Saint Thomas nous aident à mieux comprendre.

Le génie d’Aristote c’est de comprendre que les principes de l’être ne sont pas au nombre de deux, comme le supposaient ses prédécesseurs, mais au nombre de trois. L’être, dans son essence, n’est pas dialectique, il est trinitaire. Aristote distingue ainsi, en vis à vis de la forme ou idée, d’une part la *puissance* et de l’autre la *privation*. La puissance, qui s’identifie à la matière, n’est pas quelque chose de négatif, elle n’est pas une absence mais un “désir”, un “appétit” de la forme ainsi qu’une capacité de la recevoir. La privation, en revanche, s’oppose à la forme puisqu’elle n’est rien

d'autre que l'absence de la forme dans le sujet. De ce point de vue, il y a donc bien une forme d'antagonisme. Cependant, la privation, en tant qu'elle est une absence, un *non-être*, n'est pas principe en un sens aussi profond que le sont matière et forme. Au cœur de l'être et à la source du mouvement, il n'y donc pas une lutte mais un amour : l'amour de la matière pour la forme et de la forme pour la matière. "La matière désire la forme comme la femme désire l'homme."

Il est vrai que la matière est, en tant que telle, inconnaissable (puisqu'elle est informe, et que c'est la forme qui est objet de l'intelligence), c'est pourquoi elle rend le chemin de la connaissance lent et laborieux. Nous en faisons souvent l'expérience comme d'un poids, d'un obstacle. Sa pesanteur paraît souvent alourdir et ralentir l'élévation de l'esprit. La matière nous résiste. Et cependant, la matière nous sauve car sans elle rien n'empêcherait l'idée de s'ériger en idéologie. La matière nous humilie, au sens étymologique du mot : de *humus*, la terre. C'est notre obéissance patiente au désir de la matière et à son dynamisme qui nous conduit à un juste rapport avec la forme, car celle-ci ne nous ait jamais donnée que comme forme d'une matière. L'humilité de la matière nous sauve de l'orgueil des idées, son opacité nous sauve de la tentation de posséder, de maîtriser. Au fond toute idéologie (y compris, paradoxalement, le matérialisme) implique un mépris de la matière. On pourrait aller jusqu'à reprendre les paroles de Benoît XVI, lorsqu'il écrit dans *Spe Salvi*, que la mesure de l'humanité se prend dans le rapport à la souffrance, et dire que la mesure de l'humanité se prend dans le rapport juste avec la matière.

Mais revenons à Aristote et suivons-le encore pour un bout de chemin, car il va plus loin. Il distingue en effet deux sortes de matière, la *matière première* et la *matière seconde*. Il faut, pour comprendre cette distinction, laisser de côté ce que ces termes peuvent évoquer spontanément pour nous. Cette distinction de deux matières est conséquente à la distinction qu'il fait entre deux sortes de mouvements. En effet, la matière est le sujet du mouvement (le mouvement consiste dans le fait, pour une matière, d'acquérir une forme nouvelle) et donc s'il existe deux espèces de mouvements, il s'ensuit qu'il existera aussi deux espèces de matière. Aristote distingue le mouvement *accidentel* du mouvement *substantiel*. Le mouvement accidentel est le changement d'un sujet, d'une matière (par exemple, une goutte de pluie qui tombe, un arbre qui pousse, un enfant qui apprend à parler). Le mouvement substantiel, en revanche, est la naissance ou la destruction d'un sujet. La matière "première" est le sujet de ce mouvement substantiel tandis que la matière "seconde" est le sujet du

mouvement accidentel. En tant qu'elle est déjà formée, cette dernière est la matière sensible, celle dont nous avons l'expérience. Elle est déjà formée mais, sous un autre rapport, elle est encore en puissance, elle désire une forme plus parfaite. La matière première, en revanche, est absolument informe, et en tant que telle elle n'est pas objet d'expérience sensible. Elle est une pure puissance, une pure capacité de recevoir la forme.

Aristote, et Saint Thomas à sa suite, va plus loin dans l'analogie entre la matière et l'être féminin. La matière première c'est l'être virginal : pure ouverture, pure capacité de réception. Si la femme est, dans la Genèse, l'ultime création, Aristote rejoint ici le principe souvent invoqué par Saint Thomas : ce qui est dernier dans l'exécution est premier dans l'intention. L'existence de la matière première signifie que l'être créé est, en quelque sorte, fondamentalement féminin : il est une ouverture, une capacité de recevoir la forme ou l'acte, c'est à dire, ultimement, la vie divine, puisque Dieu est acte pur et que tout acte, toute forme, tient son être par participation à l'être divin. Que la matière première soit davantage qu'un substrat informe de la réalité, une sorte de canevas primordial sur lequel tout être est un coup de pinceau, est rendu plus évident encore par le rapprochement que fait Saint Thomas entre la matière première et l'âme humaine. L'une et l'autre sont à la fois capacité de recevoir la forme, et désir de cette forme, désir d'être *fécondées* par la forme.

Si la matière première est virginale, la matière seconde est maternelle. En tant qu'elle est déjà formée, elle n'est pas une pure passivité mais offre une collaboration féminine à l'oeuvre de la forme. Ainsi par exemple, une personne qui suit un apprentissage. Certes, l'acquisition d'une forme nouvelle n'est possible que par contact avec une réalité qui possède cette forme en acte, et donc avec un être source, un "être père", un maître, si l'on veut, mais le sujet de l'apprentissage participe librement à cette relation: l'écoute, le questionnement, le jugement, la mémoire, autant d'actes par lequel le disciple prend une part active à l'apprentissage. Dans une réflexion sur la Vierge Marie (*Marie, Eglise Naissante*), Benoît XVI observe que le mot "matière" et le mot "mère" ont en partage la même racine latine: *mater*.

Cette réalité de la matière, à la fois vierge et mère, jette une lumière profonde sur notre rapport au monde matériel, c'est à dire sur le sens du travail, dans toutes ses acceptions: travail

professionnel, mais aussi intellectuel, moral, etc. Je voudrais illustrer cela par une application à un domaine dans lequel le rapport à la matière est mis en évidence de façon particulièrement immédiate : le travail artistique, et parmi les arts je voudrais me référer à celui “s’attaque” à la matière de la façon la plus directe : la sculpture. Une des célèbres citations de Michelangelo, c’est qu’il ne fait qu’extraire du bloc de marbre la sculpture qui s’y trouve déjà. Il est vrai que le sculpteur, et en particulier celui qui travaille le marbre, procède par soustraction : chaque coup de burin et sans retour, sans repentir. Il semble donc que Michelangelo ne contredirait pas Aristote lorsqu’il voit dans la matière un être qui est en puissance, c’est à dire en désir de la forme, et que toute transmission d’une nouvelle forme (puisque la sculpture est présente dans l’âme de l’artiste avant de prendre chair dans le marbre) doit épouser ce désir de la matière. Cependant, regardons ce qu’il en est dans ses oeuvres, et en particulier dans cette oeuvre phare de l’artiste, qui illustre notre thème à la fois dans sa matière et dans sa forme : la Pietà.

Michelangelo a laissé trois grandes Pietà, toutes trois en marbre : la première, la plus connue, a été réalisée par l’artiste au début de sa carrière, alors qu’il avait à peine plus de vingt ans. Lorsqu’il a sculpté la seconde, qui est aujourd’hui à Florence, il avait 70 ans. La dernière, qui est à Milan et connue sous le nom de Pietà Rondanini, a été terminée par Michelangelo la veille de sa mort, à l’âge de 90 ans. Comme trois balises sur la trajectoire de sa vie, elles expriment trois grandes étapes dans son oeuvre, trois rapports très différents avec la matière.

Dans la première Pietà, que l’on peut admirer au Vatican, on rencontre un jeune Michelangelo, un virtuose de la pierre au sommet de son talent. Les formes épurées, parfaites, évoquent l’art grec, dans lequel la beauté parfaite du corps est le vase digne et l’instrument docile de l’âme spirituelle. Très tôt Michelangelo a abandonné l’école de sculpture, comprenant que ses maîtres n’avaient déjà plus rien à lui apprendre, et il accepta le patronnage de la famille Medici, qui possédait une des plus belles collections de sculptures grecques en Italie. Dans cette première Pietà de Michelangelo, la matière est parfaitement soumise à la forme et à l’artiste, dont la vision est comme transposée sans modification de son esprit au bloc de marbre. Observons cependant, discrète mais surprenante, l’absence de contact physique — et donc spirituel — entre la mère et le fils. Dans cette oeuvre virtuose, brillante, on voit un jeune artiste qui démontre sa supériorité. Le nom de Michelangelo, gravé sur la poitrine de Marie, trahit cette fierté de l’artiste qui “possède” jalousement son oeuvre.

La seconde Pietà est à Florence. Le groupe est plus complexe et Michelangelo, alors âgé de 70 ans, se représente lui-même sous les traits de Nicodème soutenant la Vierge Marie. Ce qui frappe au premier abord, c'est le caractère désuni et presque chaotique de l'ensemble. Il s'agit d'une oeuvre inachevée. Michelangelo l'a abandonnée car il ne parvenait pas à représenter, justement, le rapport physique entre Jésus et Marie : au point de contact entre leurs deux visages, le marbre est brut, le burin hésitant. Le génie de Michelangelo s'arrête au seuil du mystère de l'incarnation : il se voit dans l'incapacité de représenter le contact physique entre Jésus et Marie, entre la forme divine et la matière humaine. Le rapport juste, non dominateur, entre matière et forme lui échappe. Il ne voit alors dans la matière qu'une résistance, un obstacle à l'expression de sa vision. Michelangelo s'est impatienté de cet échec, et il a tenté de détruire sa sculpture, sauvée *in extremis* par un de ses assistants et achevée par un autre sculpteur. Si la première Pietà représente la domination de la matière par la forme, celle-ci est emblématique de la lutte de la forme contre la matière.

La dernière Pietà, appelée Pietà Rondanini, est exécutée par l'artiste à la fin de sa vie. Il a près de 90 ans lorsqu'il réalise cette oeuvre ultime. Une étude détaillée montre trois stades de sa réalisation. Le premier stade, plus ancien, reste visible dans les jambes du Christ. On reconnaît la pureté et les proportions parfaites de l'art grec. Quelques mois avant sa mort, Michelangelo reprend cette Pietà et burine à nouveau le marbre. Le changement le plus évident dans cette seconde étape, c'est le bras du Christ qui se rapproche de Marie jusqu'à "saisir" le pan de son manteau (le bras originel demeure cependant, détaché du corps). Le buste de Marie et celui du Christ sont également intégralement repris par l'artiste. La tête actuelle de Marie est tirée de ce qui fut la poitrine du Christ dans l'oeuvre originale. Les proportions générales sont brisées, déséquilibrées par cette modification qui a pour effet de serrer le Christ contre sa mère. Enfin, la troisième reprise a lieu dans les jours qui précèdent la mort de l'artiste. La tête de Marie est à nouveau sculptée par l'artiste qui l'incline davantage jusqu'à ce qu'elle vienne toucher, dans un mouvement d'une infinie tendresse, le visage du Christ. La nuit avant sa mort, l'artiste sectionne le bras gauche de Marie, il le plie, le relève et la main de Marie, sculptée dans la poitrine de son fils, se pose sur le coeur du Christ. Quelques heures avant sa mort, il atteint enfin, comme par miracle, ce qu'il a cherché toute sa vie : le toucher substantiel de la mère et du fils, de Dieu et de l'humanité, de la forme et de la matière.

Si l'on compare cette ultime Pietà à la première oeuvre de l'artiste, il est évident que l'on est en face d'une forme moins "parfaite", moins glorieuse. La matière, ici, ne disparaît plus sous la forme, mais elle affleure en quelque sorte. Il en résulte une oeuvre dont l'artiste ne saurait s'enorgueillir, mais plus humble et, dans son imperfection même, plus proche du mystère.

Au soir de sa vie, Michelangelo découvre que la matière est bien davantage qu'une résistance à vaincre ou qu'une imperfection à corriger, davantage même qu'une puissance à actualiser. Il y a dans la matière, et non seulement dans la forme, une participation au mystère de l'être, et donc au mystère de Dieu. Si la forme révèle l'amour dans sa dimension de don, la matière aussi incarne une dimension de l'amour en tant qu'il est une capacité de recevoir, une hospitalité. La révélation chrétienne de l'être trinitaire de Dieu, dans lequel l'amour est à la fois donné et reçu, nous introduit dans le fondement ultime de l'être naturel, créé à la fois comme homme et femme, forme et matière. Le péché des anges n'est-il pas une rébellion contre cet ultime mystère de l'amour divin, qui offre à l'être matériel, pourtant plus humble que l'être spirituel, une révélation plus grande encore de son être et de son amour ?

Ce n'est donc pas surprenant si les êtres plus proches de la matière, on pourrait dire moins "formés", ont également une ouverture plus grande au mystère. Que l'on songe par exemple aux handicapés. L'amour, en eux, s'exprime davantage dans la capacité de recevoir que dans celle de donner. Leur imperfection même est une grâce, puisqu'elle réserve en eux une plus grande capacité de réception. Face à de tels êtres, l'Esprit Saint est en mesure de donner davantage que des "rayons de sa lumière", davantage que des "dons" de Sagesse ou de Force qui viennent parfaire dans le sujet une forme déjà affirmée (la forme de la vertu par exemple, ou celle d'une oeuvre en cours) : Il est en mesure de se donner Lui-même, en personne, substantiellement. Cette béatitude propre de la matière est celle dont le Christ s'émerveille lorsqu'il s'exclame: "Je te bénis, Père, car ce que tu as caché aux sages et aux savants, tu l'as révélé aux tout-petits."

Du reste, l'amour du Christ ne s'exprime pas uniquement dans la forme, comme si seuls comptaient, finalement, son enseignement et la promesse d'une béatitude future, mais tout autant dans la matière et dans le contact substantiel qu'elle permet : que l'on songe par exemple au

lavement des pieds, ou encore à chacun des sept sacrements. Que l'ultime offrande du Christ consiste dans la remise totale de sa "forme" divine entre les mains du Père et de sa "matière" humaine, au pied de la croix, entre les mains de sa mère, — lorsqu'il n'est plus, comme dans l'Eucharistie, que pure présence — est également l'ultime révélation du mystère d'amour contenu dans la matière.

Cette béatitude de la matière, *beata carne*, est également celle dont la souffrance nous ouvre la porte. La souffrance, par exemple celle que nous avons tous connue ces derniers temps sous la forme de la maladie, ou de la peur, de l'isolement et du confinement, c'est la matière qui se rappelle à nous, qui nous rappelle notre contigence, notre fragilité. Ce faisant, elle brise notre orgueil et nous rend pauvres, mendiants. Elle ouvre en nous un besoin, un désir de Dieu, et une capacité de Le recevoir. Les périodes de grandes souffrances, comme celle que nous traversons à l'heure actuelle, sont aussi des temps de conversion, au cours desquels le Saint-Esprit rencontre dans la nature devenue plus humble une plus grande possibilité de Se donner. Au fond, et peut-être est-ce là ce que Michelangelo a perçu au cours de sa dernière nuit, il y a dans la matière un mystère marial.

La réceptivité pleine de désir que l'on trouve dans la matière trouve son sens ultime dans le "oui" de Marie, ce "oui" dont l'ouverture totale à la forme divine est comparable à celui de la matière première. De même que la matière n'est pas "dominée" mais "épousée" et rendue féconde par la forme, le "oui" marial n'est pas une passivité mais une collaboration féminine, à la fois virginale et maternelle à l'oeuvre de la rédemption. La matière désire la forme, pourrait-on dire, non seulement comme la femme désire l'homme, mais comme la Nouvelle Eve désire le Nouvel Adam et, rendue féconde par Son amour, donne naissance, comme le dit l'Apocalypse, à "une terre nouvelle".