

Le combat de libération de l'art.

Georg Lukács.

Ce texte est extrait de l'ouvrage de Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Luchterhand, 1963, tome 2, pages 713 à 727. Il est paru dans la revue *Europe*, n° 600, avril 1979, pages 114 à 126, dans une traduction d'Édith Lambert

C'est justement chez Le Tintoret qu'apparaissent sur la toile et au plus haut degré de leur contradiction les tensions qui animent l'époque. Il est intéressant d'une part que ce soit Burckhardt qui, plus que d'autres, soit choqué par les moments prétendument naturalistes dont la fonction serait de contrebalancer la majesté et le sublime des thèmes représentés¹. Cette tendance qui sans aucun doute est une des composantes de cet art est mal interprétée par Burckhardt, non seulement quant à son sens esthétique, puisque on ne peut jamais parler de « naturalisme » chez Le Tintoret, mais aussi quant à sa signification spirituelle. Berenson voit nettement mieux quelle est la véritable substance de cette tendance. Il dit au sujet de « la Crucifixion » (Scuola San Rocco) :

« ... bien que le Christ soit sur la croix, la vie continue son cours habituel. Pour la plupart des gens rassemblés là l'événement n'est rien d'autre qu'une banale exécution. Beaucoup y assistent comme à une corvée »².

Le Tintoret ne fait que reprendre une interprétation de l'histoire biblique dont nous avons déjà trouvé ailleurs les premières et grandioses esquisses chez Breughel et même déjà chez Pierro della Francesca, c'est l'expression de la conviction que les événements du mythe chrétien ne possèdent absolument pas la signification centrale dans l'histoire universelle que l'église leur prête, mais qu'ils ne sont que des épisodes significatifs sur le plan humain, des moments de l'histoire des joies et des peines de l'évolution et de la problématique du genre humain, qui ne peuvent prétendre à une priorité de principe sur d'autres faits. Mais d'autre part Le Tintoret se distingue de ses prédécesseurs par sa sensibilité picturale et donc par la nature de sa composition. Chez ses prédécesseurs c'est la manière d'être représentée qui est le contenu essentiel du tableau et qui donc

¹ J. Burckhardt. *Le Cicérone*. Leipzig. p. 931

² Berenson. *Les peintres vénitiens de la Renaissance*. Munich 925, p. 94.

détermine la ligne directrice de la composition, tandis que chez Le Tintoret il s'agit d'une de ces phases de tension où s'exprime une prise de position face à la crise de l'époque. Car à la déchristianisation du monde des tragédies correspond une intensification extrême de la subjectivité religieuse exprimée chez les personnages principaux. Dvorak attire d'ailleurs à bon droit notre attention sur le fait que, à la différence de la plupart des artistes de la Renaissance, Le Tintoret n'a travaillé ni pour les princes et les rois, ni dans les années décisives de son évolution pour la République de Venise, mais surtout pour des confréries religieuses, si bien qu'il a commencé pour ainsi dire comme le peintre préféré des petites gens et qu'il a exprimé leur sentiment face à la crise.³ De cette situation, Dvorak ne tire, il est vrai, que des conclusions concernant les thèmes, mais quant à nous, nous croyons qu'elles peuvent aller plus loin et qu'elles s'appliquent à la sensibilité, centrale chez ce peintre, et à la contradiction dialectique de sa manière de composer.

Il s'agit de l'antagonisme extrême, maintenu en permanence et donc très fécond sur le plan esthétique entre une subjectivité absolue quant à la teneur des sentiments exprimés et un élan toujours réitéré vers une authentique objectivité dans la matérialité picturale des tableaux. Philosophiquement cet antagonisme résulte de l'opposition entre une subjectivité qui aspire à la foi et à l'accomplissement de la foi et le sentiment profond de « déréliction » du monde tel qu'il existe réellement. Picturalement cette contradiction se manifeste dans la tentative d'unir organiquement à la haute culture provenant de l'investigation des mouvements de l'âme humaine portés à leur plus haute tension pathétique – et donc à l'héritage du vieux Michel-Ange – les moyens d'un art de composer qui repose sur l'harmonie de la couleur, des valeurs, du rapport ombre-lumière. Chez le vieux Michel-Ange, on trouve, conduites au plus grand paroxysme, les contradictions philosophiques de son temps sous la forme d'un objectivisme esthétique qui semble se détruire lui-même : mais qui, malgré la densité des problèmes qu'il contient, reste toujours un objectivisme. Or Le Tintoret met en œuvre dans ce champ de forces le principe subjectif de l'apparence colorée en tant que force créatrice d'objets, et il le fait pour exprimer sur la toile la contradiction

³ Dvorak, *La peinture italienne*. Vol. 2 p. 146

philosophique suivante, qui s'approfondit chez lui : il mêle à la transformation des thèmes de la Bible en une chose quotidienne et contemporaine – ce qui leur fait perdre complètement leur caractère mythique indicateur d'au-delà et ne les fait plus agir sur le spectateur que par ce qu'ils signifient pour l'humanité – la tendance qui consiste à intégrer à un monde qui est proche de la vie, formellement tout imprégné de subjectivité, objectivement négateur de toute transcendance, la recherche de Dieu, profonde mais non orientée. Les moyens d'expression du Tintoret supposent donc toujours le monde extrême d'une subjectivité qui a perdu sa propre réalité et qui se voit du même coup transformée en une objectivité qui la nie. C'est pourquoi tout chez lui acquiert une matérialité concrète et vraiment picturale et s'anime d'un pathos subjectif porté à la limite de l'éclatement. L'espace lui-même chez Le Tintoret, participe, malgré toute sa vérité réaliste, à la houle du pathétique intérieur, c'est même lui qui par la composition en est le principal vecteur. C'est ainsi que, comme le remarque justement Dvorak, Le Tintoret est détourné par les supports plébéiens de son art de l'allégorie fréquente chez ses contemporains et ramené à une thématique biblique. Mais ce retour à l'ancien n'est cependant qu'apparent, car la possibilité selon laquelle il semblerait remplir la mission sociale confiée à l'art du Moyen Age par Grégoire Le Grand, est réduite à néant : sa peinture est si éloignée de la simplicité et de la clarté immédiate quant au contenu qui caractérisent l'art du Moyen Age que cette mission sociale – si tant est qu'il ait voulu la faire sienne – ne pouvait plus rester en évidence. Le noyau toujours humain de la scène biblique conserve certes son poids d'humanité authentique, mais il s'adresse à des spectateurs dont la vie spirituelle et affective est justement déterminée par la mise en question de cette idéologie comme fondement intime de la vie.

Par tous ces points et comme l'a justement remarqué Dvorak, Le Tintoret annonce l'art de Rembrandt. Certes avec la différence importante que l'influence de ce dernier se produit dans un temps qui vient déjà après la crise évoquée ici. La partialité des toutes dernières présentations de cette crise ne néglige pas seulement les tendances réalistes qui sont à l'œuvre dans les nouvelles manières de poser les problèmes et qui restent dirigées même sous des formes souvent paradoxales vers un ici-bas imposé, mais de plus elle veut retirer à la

crise tout entière son terrain sociohistorique concret. Et ceci se produit dans l'intention apologétique de fabriquer une continuité ininterrompue jusqu'à l'art le plus récent et de présenter son antiréalisme abstrait et allégorique comme la composante fondamentale et atemporelle de tout art véritable. Nous verrons par la suite que c'est une demi-vérité dans la mesure où ces tendances les plus modernes conduisent une fois encore à faire éclater la fermeture immanente de chaque œuvre et à subordonner la création esthétique à un besoin religieux vidé de tout contenu et des plus problématiques. Pour clarifier cette situation confuse il est indispensable de mettre en évidence les moments ignorés des théoriciens et historiens modernes, c'est-à-dire d'une part le réalisme sans cesse croissant et qui jusqu'ici renaît à chaque crise et d'autre part le caractère concret et spécifiquement socio-historique de chaque crise de cette sorte. Cela ne fait naturellement pas disparaître les traits communs, d'ordre historique ou esthétique, de certaines crises, cela ne fait que leur donner la place qui leur revient, en fonction des deux points de vue précédemment cités, dans la totalité ordonnée de ces phénomènes. Nous avons déjà attiré l'attention sur les moments décisifs du bouleversement social et avons montré qu'en général la naissance et le renforcement temporaire de la monarchie absolue ont créé les conditions – un équilibre provisoire des classes et couches féodales et capitalistes – qui préparait la fin de la crise aiguë, alors que la consolidation de l'être social faisait naître ordre et perspective jusque dans le domaine de l'idéologie.

En histoire de l'art, c'est dans l'œuvre de Rubens que se reflète le plus clairement cette évolution. Sur le plan de la forme elle est très fortement influencée par les tendances de la période de crise (Michel-Ange, Le Tintoret). Mais tout ce qui chez ces deux peintres conduit à l'expression d'une déchirure interne en liaison avec la crise apparaît chez lui comme une composition de haut niveau pictural au service de tendances décoratives de représentation de la cour. Nous n'avons pas ici à nous occuper de l'art de Rubens en général. Pour nous, seule est importante la constatation que le fait d'avoir pu surmonter socialement la crise ne signifie en aucun cas retour à la peinture au sens du Moyen Age, relation artistique ou spirituelle de l'art à la religion. La mission sociale qui lui est assignée, même s'il s'agit de

tableaux d'église ayant une thématique religieuse a pour origine les besoins de représentation de la société de la monarchie absolue tournée vers le faste et la pompe. Ce qui a un contenu immédiatement religieux est totalement soumis à ces exigences et les remplit avec une grandiose verve picturale. Ainsi le fait religieux n'apparaît ici que comme un phénomène parmi d'autres diverses manifestations de la vie et il ne lui revient aucune prépondérance. Et si la simplicité iconographique, la clarté et la compréhensibilité immédiates disparaissent dans le tourbillon bien ordonné des gestes spectaculaires, dans les oppositions lumineuses de couleurs, la sensibilité est pourtant radicalement différente de celle des tableaux du temps de la crise en ce qui concerne la rupture des liens qui unissaient jadis les besoins religieux et l'activité artistique ; mais l'art de Rubens reste une continuation en droite ligne de l'art de la crise. Qu'il ne soit que brièvement indiqué que ces mêmes tendances fondamentales de la monarchie absolue sont déterminantes du grand réalisme de Vélasquez qui lui, est d'une nature artistique complètement différente. Sans considérer de plus près ce qui est commun et ce qui diffère nettement sur le plan historique et artistique, on peut pourtant dire que la thématique religieuse semble ici encore plus épisodique que chez Rubens et sa représentation a malgré des nuances de sensibilité totalement autres, un caractère au moins aussi terrestre (Puisque nous traitons ici du problème art et religion à travers l'évolution de la peinture, nous ne parlerons pas de l'absolutisme des Tudor en Angleterre).

La peinture hollandaise est elle aussi au-delà de la crise. Mais dans son cas, en raison du combat de libération national, de par sa base sociale, où, malgré les vestiges nobiliaires, féodaux et patriciens, se dégagent déjà les contours généraux de la société bourgeoise qui suivra. Le rôle de leader idéologique du protestantisme dans cette révolution, en opposition au catholicisme régnant dans la plupart des monarchies absolues types, favorise la libération de l'art de tout lien religieux. Les nouvelles formes de la vie bourgeoise déterminent la mission sociale de l'art. Déjà sur le plan thématique dominant les événements et les objets de la quotidienneté bourgeoise, l'intérieur, le paysage, la nature morte, le portrait de groupe, ce qui correspond exactement à la position des hommes de la Réforme vis-à-vis de l'art.

C'est pourquoi on ne peut trouver de points d'ancrage, si l'on recherche un art religieux, dans la majorité écrasante des grandes œuvres et des grands peintres (que l'on pense à Frans Hals, Ruysdael, Vermeer etc...). Rembrandt semble être la seule exception – il est vrai d'importance – où l'on pourrait penser à une renaissance de l'art religieux. Ceci est parfaitement compréhensible à l'époque moderne et nous ne manquerons pas d'analyser en détail la confusion, l'imprécision, l'abstraction dont fait preuve l'époque actuelle en face de la religiosité en elle-même. Mais dans ces lignes, où il s'agit seulement du rapport général entre l'art et la religion, il nous suffit de rappeler le lien étroit de Rembrandt à l'évolution que nous décrivons pour montrer que son activité créatrice y est organiquement insérée, même si elle doit ses traits décisifs à la période où le plus fort de la crise est déjà surmonté. Simmel par exemple, qui veut à tout prix découvrir chez Rembrandt une religiosité moderne originale doit pourtant constater au sujet du monde de Rembrandt : « les hommes ne vivent plus dans un monde objectivement pieux, ils sont seulement des sujets pieux dans un monde objectivement indifférent »⁴. Mais ce que Simmel appelle ici piété, peut, en tant que sentiment subjectif, se passer de tout lien à la religiosité, quant à son contenu ou à ses objets. Simmel lui-même explique au sujet de la vie intérieure des personnages de Rembrandt: « Leur recueillement, leur quiétude solennelle, ou leur bouleversement ne concernent que leur vie qui s'écoule pour elle-même, quelque soit l'événement intérieur ou extérieur à l'occasion duquel se révèle tout cela ». Il est certes très courant dans la phase tardive de la vie bourgeoise, comme nous le verrons par la suite en détail, de qualifier de religieux des sentiments qui ne s'expliquent ni par l'exercice de la vie quotidienne ni par le monde culturel de l'œuvre. Il est vrai qu'un grand nombre de ces sentiments peuvent être en relation avec les besoins religieux ; leur variété, leur liaison avec pratiquement tous les domaines de l'activité humaine sont un indice du fait qu'ils ne renvoient à aucun monde objectal quelque peu précis qui même comme représentation subjective pourrait leur donner un accomplissement adéquat. Nous

⁴ Simmel : *Rembrandt*. Leipzig. 1919. p. 146. Il n'est peut-être pas inintéressant de remarquer ce que Simmel dit au sujet de la religiosité personnelle de Rembrandt : « les indices me semblent plaider chez lui davantage contre que pour une religiosité très positive ». p. 171

reviendrons en détail sur cet ensemble de points dans les derniers paragraphes.

En ce qui concerne la tonalité affective de l'art de Rembrandt et la vie intérieure de ses personnages, nous pouvons dire qu'il est toujours possible de ressentir, de comprendre pleinement et en restant dans la seule réalité terrestre toute la gamme gigantesque des sentiments que les attitudes, les expressions du visage, la composition des scènes expriment en leur nom propre. Quant à la thématique biblique elle-même, son caractère de folklore ancré dans le peuple joue le rôle décisif. Ce que Romain Rolland souligne au sujet des oratorios de Haendel, beaucoup plus tardifs, mais nés également en terre protestante, vaut à cet égard aussi pour Rembrandt: « Ce n'est pas pour l'idée religieuse en elle-même que Haendel construit sur des sujets bibliques, mais parce que les histoires vécues par les héros de la Bible étaient passées dans la chair et le sang du peuple auquel il s'adressait. Tout le monde les connaissait alors que les mythes romantiques de l'antiquité ne pouvaient intéresser qu'un cercle restreint de dilettantes raffinés et décadents »⁵. Que cela ne nous fasse pourtant pas oublier qu'en Hollande, comme plus tard en Angleterre, le combat de libération nationale et sociale était mené sous la bannière du protestantisme contre une tyrannie dont les fondements étaient catholiques. La Bible en tant que livre du peuple devenait ici l'abc de la révolte de la libération Et bien sûr cela ne va pas à l'encontre du fait que la vie intérieure des hommes de cette époque était tout imprégnée de pensées et de sentiments religieux. Cependant comme ces forces s'insèrent dans une réalité qui, loin d'être pénétrée par le divin, est gouvernée par ses propres lois toutes terrestres, la tendance suivante prend alors nécessairement naissance dans l'art : l'accent glisse sur le combat en lui-même, (l'âme humaine contre un monde extérieur objectif et étranger), sur les heurts qui se produisent dans l'âme humaine et entre les hommes. Le fait que ces sentiments restent toujours chargés d'une intériorité religieuse subjective très intense se décale alors par nécessité esthétique dans la direction suivante : on tend à donner aux événements importants de la tradition religieuse (biblique) une tonalité d'immanence artistique, un caractère humain purement terrestre, c'est-à-dire à transformer des situations qui en

⁵ Romain Rolland : *Haendel*. Berlin 1954, p. 175.

elles-mêmes pourraient être tournées vers la transcendance en conflits, tragédies, idylles, élégies de nature strictement humaine. C'est peut-être chez Rembrandt que cela se manifeste pour la première fois avec une puissance éclatante. Mais il ne fait que parachever l'évolution dont nous avons tenté de montrer clairement l'orientation spirituelle et artistique dans notre analyse de la crise et de ses traits les plus généraux. Partant des observations de Dvorak, nous avons fait appel aux liens qui mènent du Tintoret à Rembrandt. Dans son étude sur le portrait de groupe hollandais, Riegl traite de la tension interne qui dans ce domaine, c'est-à-dire dans une peinture typiquement orientée vers le monde terrestre, différencie Rembrandt de ses contemporains et Riegl souligne à plusieurs reprises et avec énergie que le principe de composition qui se dégage de cette orientation, c'est-à-dire la subordination en opposition à la coordination, est également dominant dans les tableaux de Rembrandt à thématique religieuse. A cet égard « le vieux problème baroque de Michel-Ange » est repris par Rembrandt, mais en raison d'une mission sociale totalement neuve, avec des moyens d'expression complètement différents, tant pour l'intériorité que l'extériorité⁶.

Une analyse détaillée de cette composition picturale dramatique déborderait le cadre de notre travail. Remarquons simplement pour finir, que Rembrandt qui n'a eu en peinture pendant longtemps que si peu de successeurs dignes de lui, apparaît comme un novateur faisant époque pour la totalité de l'art. Ce qui est central dans le grand art des oratorios, c'est ce motif de tension dramatique interne, tourné par la pesanteur des conflits vers la vie terrestre. Qu'on pense à l'atmosphère lourde et tendue des messes de Bach (Jésus ou Barrabas, le drame de conscience de Pierre), au personnage de Samson chez Haendel, dont la silhouette est si finement esquissée par la tension musicale, etc... Mais la terre nourricière de ce sentiment pathétique est toujours une subjectivité personnifiée. Seule la littérature peut intégrer de telles contradictions intérieures dans « une totalité des objets » qui est d'ailleurs profondément problématique. C'est ainsi que s'exprime Milton. Mais si l'on compare l'œuvre de Milton à celle de Dante, on voit qu'en littérature aussi se produit nécessairement, puisque la transcendance se retire de la vie habituelle des hommes, une

⁶ Riegl: *Le portrait de groupe hollandais*. Vol. p. 185

suraccentuation de l'intériorité aux dépens de l'objectivité du monde, ce qui a pour conséquence d'affaiblir l'interaction entre la subjectivité et son champ d'action extérieur et d'en faire un comportement essentiellement lyrique (Le moment serait maintenant venu de parler, pour ainsi dire entre Dante et Milton, de la signification historique de Shakespeare. Mais comme les conditions de développement de la littérature sont également en ce qui concerne les problèmes art-religion, radicalement différentes de celles de la peinture, nous ne pouvons sans déborder notre cadre, les traiter ici et il nous faut nous contenter de cette allusion). En revanche, la musique et l'art pictural peuvent parvenir, chacun à sa manière, à des solutions équilibrées. La musique, parce que la tension dramatique de la vie terrestre s'y résorbe dans la substance pure du sentiment. La peinture, dans la mesure où elle fait apparaître la subjectivité la plus subtile comme la composante organique d'une réalité visible indépendante d'elle et où elle lui attribue la place qui lui revient objectivement dans un monde purement terrestre, où Dieu n'est plus. La grandeur de Rembrandt dans l'histoire, universelle tient à ce qu'il a réussi à réaliser – pour reprendre l'expression préférée de Cézanne – une mimesis de la réalité à la fois objective, libre de subjectivité et pourtant toujours éclairée par les rayons d'une subjectivité qui se sait impuissante devant la réalité des choses.

Ainsi est né un grand art qui n'a plus rien à voir avec la mission sociale formulée par Grégoire Le Grand. Nous avons décrit les déterminations principales et les étapes essentielles du combat interne de libération de l'art et sa victoire face à cette contrainte. Mais pour ne pas donner une image partielle, il faut pourtant ajouter que dans la période qui va au moins jusqu'à Raphaël, la peinture a pu, malgré une émancipation toujours grandissante des contenus de transcendance religieuse, continuer à fonctionner comme bible des pauvres, au sens où l'entend Grégoire Le Grand.

L'objectivité des scènes représentées, la clarté de la composition ont fait que même les tableaux de Perugino ou de Piero della Francesca ont pu remplir leur fonction de prière et d'édification. Ce n'est qu'avec la crise que cette conjonction commence à s'effacer. À l'inverse il serait partial de penser que cette rupture est tout à fait sans problème. L'efficacité sociale de la peinture en Europe de l'Ouest au

Moyen-âge place la peinture dans une situation exceptionnellement favorable, qui ne peut être comparée qu'à celle de la sculpture dans l'antiquité grecque ; le caractère historico-dramatique des légendes populaires réunies dans la Bible ne peut être que favorable à la peinture. Une mission sociale qui exigeait clarté et compréhension générale donnait libre cours à l'épanouissement de l'esthétique et c'est cette liberté, qui en raison du combat ininterrompu entre l'ici-bas et l'au-delà a été le fondement de cet art exceptionnel. L'issue d'un combat qui, comme nous l'avons vu, a apporté cette tension explosive entre des forces opposées, met fin au rôle de la peinture socialement éminent et long de plusieurs siècles. Berenson a justement qualifié l'aspect social de cette situation en disant: « la place prise au 16^e siècle par la peinture dans la vie du Vénitien est à peu près celle qu'occupe la musique dans la nôtre »⁷. Mais ceci n'est pas seulement vrai pour Venise et pour notre vie quotidienne. Il ne s'agit pas du niveau artistique des œuvres. Les temps modernes ont compté en grand nombre des peintres importants depuis Goya jusqu'à Cézanne. Mais aucun n'a été comme les peintres du Moyen Age entre Cimabue et Michel-Ange au centre spirituel d'une évolution culturelle. Si l'on fait abstraction de Dante, c'est justement à partir de là que se reflètent les grands changements spirituels. Le nécessaire déclin de la mission sociale au sens de Grégoire Le Grand ne prive certes pas la peinture de tout contenu, comme beaucoup le pensent ; il n'est pas nécessaire de renvoyer à des figures comme celle de Delacroix; ni Courbet, ni Leibl, ni les grands impressionnistes ne sont sans contenu, si l'on ne restreint pas le concept de contenu au fait religieux ou à l'anecdote littéraire. Mais le contenu qui prend ainsi naissance ne peut associer de manière organiquement picturale prise de position face aux grandes questions de chaque culture et transparence immédiate de la compréhension. La question du nouveau contenu de la matérialité de la peinture figurative est après l'extinction de l'ancienne mission sociale de plus en plus problématique.

De l'autre côté, celui de la religion, se manifeste en revanche un vide complet en matière esthétique. Pour le protestantisme c'est une chose qui va de soi et il ne conçoit pas du tout cela comme une perte. Aujourd'hui encore, Karl Barth dit, tout à fait dans le sens des

⁷ Berenson : *Les Peintres Vénitiens*. p. 52.

hommes de la Réforme, au sujet de l'art prétendument religieux: « une affaire pleine de bonnes intentions, tout ce cinéma de l'art chrétien, des bonnes intentions, mais pas d'action concrète »⁸.

La même question a une signification toute différente pour le catholicisme. Le peintre français Maurice Denis qui est intervenu plusieurs fois et avec passion, dans la théorie et dans la pratique, en faveur d'un réveil de l'art religieux, exprime clairement la contradiction actuelle : « On a demandé à un ecclésiastique français de retour de Rome son opinion sur les églises italiennes. Il n'y a dans ces églises, a-t-il dit, que des objets d'art et pas un seul objet religieux. Les églises ne sont rien d'autre que des musées. Il était déçu ».⁹ Et il s'indigne de ce que les catholiques se satisfont de cette situation humiliante. « Les arts sont pour le monde, les objets religieux pour Dieu. » Cette situation ne provient naturellement pas d'usages erronés ni ne résulte de la légèreté. Sinon il suffirait de ne faire appel qu'à de véritables artistes et la question serait facilement résolue. On sait qu'il y a toujours eu des tentatives renouvelées pour remplacer le caractère standardisé et inartistique de la peinture ou de la sculpture religieuse par une production artistique vivante, par les voies les plus diverses qui vont du « Jugendstil » au surréalisme. Mais tout cela n'est resté que dilettantisme d'originaux et n'a été en mesure ni de jouer un rôle quelconque dans l'évolution de l'art, ni d'ébranler le monopole de l'église. On peut facilement trouver dans les remarques théoriques de Maritain à ce sujet les raisons de cette stérilité fondamentale. Il part de l'ancien postulat grégorien qui veut que l'art sacré ait pour but l'édification du peuple et qu'il soit une théologie en images. Il est, dit-il pour résumer, absolument dépendant de la sagesse théologique, il doit conserver un symbolisme hiératique, en quelque sorte idéographique¹⁰. On voit à quel point est disparue de ces exigences l'ancienne élasticité de la mission sociale confiée jadis à l'art par l'Église, bien que Maritain souligne minutieusement qu'elles ne contiennent aucune prescription en ce qui concerne le style, etc... Elles sont le signe d'une utopie réactionnaire, de même que de leur temps

⁸ K. Barth: *Éléments de dogmatique*. Berlin 1948. p. 42. Et de manière aussi tranchée ailleurs : « il n'y a pas d'imagerie théologique ». *L'humanité de Dieu*. Zollekon Zurich, 1956, p. 20.

⁹ Maurice Denis : *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré*. Paris 1922, p. 244

¹⁰ J. Maritain : *Art et Scolastique*, Paris 1920. pp. 144, 145, 149.

les vues du vieux Platon. Qu'on ne puisse les réaliser concrètement que dans une routine uniformisante, n'est pas dû à l'échec artistique des individus mais au contraire à ce que, dans cette mission sociale, toute relation entre religion, art et sentiment populaire est complètement disparue. Il ne s'agit à peu près pas de savoir si ce sont des artistes doués ou des maladroits, des hommes de l'avant-garde ou des peintres académiques qui travaillent à l'art religieux actuel. Matisse par exemple a peint une chapelle qu'il a pourvue de vitraux. Picasso a dit lors d'une visite que tout lui plaisait bien mais qu'il manquait une salle de bains ¹¹.

Nous avons déjà signalé, à propos du roman de Heandel-Mazetti en ce qui concerne le temps de la Contre-réforme, combien la religiosité, encore ressentie comme vivante, était aveugle à l'art. Certes il ne s'agissait alors que de la foi demi magique d'une simple paysanne tandis que les classes supérieures de la société du temps bâtissaient encore de belles églises baroques et les décoraient souvent de tableaux et de statues non sans valeur artistique. Aujourd'hui aussi, bien sûr, il y a des cas de réunion à l'intérieur d'une même personne de la foi et du goût artistique. Mais une figure – en elle-même très excentrique – comme celle de Léon Bloy, écrivain connu, d'un catholicisme fanatique est davantage caractéristique du rapport fondamental entre la religiosité actuelle et l'art. Maritain cite son opinion générale: « L'art est, écrivait Léon Bloy dans une page devenue célèbre, le premier parasite de la peau du premier serpent. Il a reçu de lui sa monstrueuse fierté et sa force suggestive. Il se suffit à lui-même comme un dieu... Il se refuse également à l'adoration et à l'obéissance et aucune volonté humaine ne pourrait l'amener à s'incliner devant l'autel... Il peut se trouver par exception des malheureux qui sont en même temps artistes et chrétiens mais il n'y a pas d'art chrétien ». Cette conception fondamentale apparaît toujours dans des critiques concrètes. Ainsi il écrit sur Dante : « Il y a longtemps que j'ai essayé de lire Dante. Mon ennui fut inexprimable et il m'a littéralement terrassé. Il faut être un grand enfant pour ressentir une sorte de vague frisson à la lecture de son *Enfer*... Quant au *Purgatoire* et au *Paradis*, seuls ceux qui ont étudié leur histoire de l'art chez Monsieur Péladan peuvent ignorer que Dante partage avec Raphaël, dont il est indissociable, la gloire

¹¹ Propos rapportés d'après la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25 mars 1960.

d'avoir parrainé l'affaiblissement de l'idée de Dieu si abondamment cultivé dans les grands séminaires actuels. Les plus célèbres des chants de *la Divine Comédie* eux-mêmes ne peuvent guère susciter plus que de la pitié, à côté des poèmes inconnus de Anna-Katherina Emmerich ou de Maria d'Agreda ou de cinquante autres femmes visionnaires... »¹². Ce langage est bien sûr de nature très exaltée et excentrique. Mais il est aussi caractéristique, par son intransigeance sans retenue, de la divergence profonde et définitive de l'art et de la religion, que l'aveuglement naïf à la beauté de la pauvre paysanne à la foi magique, déjà citée. C'est pourquoi le contenu des propos de Bloy, son attitude profonde qui s'exprime ici nous semblent plus représentatifs de la situation actuelle que des compromis, par ailleurs d'un grand intérêt esthétique, à la manière d'un Claudel ou d'un Péguy, d'un Mauriac ou d'un Graham Greene.

Ainsi le combat de libération de l'art semble avoir trouvé sa fin, son complet détachement de la religion. Il en est vraiment ainsi pour le lien religieux, thématique et iconographique. Pourtant, comme nous allons le voir dans le paragraphe suivant, on voit s'imposer avec une force de plus en plus grande et justement dans l'art le plus nouveau et sur son aile la plus extrême et la plus avancée, la domination du principe stylistique fondamental de l'art lié à la religion, la domination de l'allégorie qui entraîne derrière elle la rupture avec les traditions figuratives de l'évolution de l'art en Occident. Quel que soit le jugement esthétique que l'on porte sur les productions de telles tendances, ce phénomène est si important pour notre problématique que nous le traiterons en détail dans le paragraphe suivant, en liaison avec la nature de l'allégorie et les étapes les plus importantes de son élaboration philosophique. Seul un tel examen des caractères esthétiques et philosophiques de l'allégorie pourra nous permettre dans les deux derniers paragraphes d'élucider l'ensemble des déterminations de ce phénomène. Les questions fondamentales qui apparaissent ici font donc partie des considérations qui vont suivre. Pour anticiper et pour reprendre des choses déjà signalées, nous remarquerons ceci : tout besoin religieux est en rapport profond et indestructible avec la personne particulière qu'est l'homme.

¹² L. Bloy : *La persécution salutaire*. Nuremberg. 1958, p. 261.

L'écrivain italien bien connu, Cesare Pavese, note avec finesse dans son journal : « La religion consiste en la croyance que tout ce qui nous arrive est extraordinairement important. C'est justement pour cette raison qu'elle ne disparaîtra jamais du monde ». Nous nous sentons d'autant moins autorisés à discuter la conclusion de Pavese que d'une part, son diagnostic est beaucoup plus important pour nos réflexions actuelles que son pronostic. D'autre part, les constatations excellentes qu'il fait dans d'autres lignes du même journal conviennent tout à fait pour donner un premier et provisoire aperçu – on pourrait dire pour donner le ton – du cercle de problèmes qu'il faut maintenant traiter. Pavese écrit: « il est clair que nous ne réussirons jamais plus à prendre véritablement racine dans le monde (avec un travail, avec quelque chose de normal).., il est clair que nous ne nous éprendrons jamais plus d'une de ces idées pour l'amour desquelles on est prêt à mourir... »¹³ Ces dernières remarques révèlent la dynamique du rapport entre particularité et recherche d'un au-delà : toute entrave subjective ou objective à l'épanouissement humain et terrestre de l'homme particulier peut susciter un désir de réalisation dans l'au-delà et le fait même souvent dans la plupart des cas réels. Le fait de se sentir à l'aise dans la vie elle-même, le don inconditionnel de soi à une idée qui soit faite pour cette vie sont – mis à part la science et l'art – les principaux moyens de porter l'homme au-dessus de la particularité qui lui est immédiatement donnée et d'une manière qui, sans détruire ses fondements humains, le rapproche – par-delà l'appartenance à diverses communautés d'hommes – d'un point de vue humain universel et forme en lui une parenté concrète et consciente avec l'espèce humaine. Si ces voies sont barrées ou s'il faut des forces bien au-dessus de la moyenne pour les dégager, ou bien la particularité immédiate de chaque homme se fige en une substance désormais invariable, ou bien il se place intérieurement face à un au-delà où les accomplissements ici refusés semblent trouver une réalisation. (Les deux possibilités ne s'excluent nullement. Elles peuvent apparaître simultanément dans les dosages les plus divers.) C'est de ces discordances de la vie que naît spontanément le besoin religieux de l'homme. Les formes spécifiquement actuelles de ce besoin fourniront la matière des paragraphes suivants.

¹³ Cesare Pavese: *Le métier de vivre*. Hambourg 1956, pp. 131 et 104.