Georg Lukács

La spécificité de la sphère esthétique.

Seizième (et dernier) Chapitre :
Le combat de libération de l'art.

Traduction de Jean-Pierre Morbois

Version mise en ligne le 7 juillet 2021

Ce texte est le seizième chapitre de l'ouvrage de Georg Lukács : *Die Eigenart des Ästhetischen.*

Il occupe les pages 675 à 872 du tome II, 12ème volume des *Georg Lukács Werke*, Luchterhand, Neuwied & Berlin, 1963, ainsi que les pages 648 à 835 du tome II de l'édition Aufbau-Verlag, Berlin & Weimar, DDR, 1981.

Note du traducteur :

Les citations sont, autant que possible, données et référencées selon les éditions françaises existantes. À défaut d'édition française, les traductions des textes allemands sont du traducteur. De même, lorsque le texte original des citations est en anglais ou en italien, c'est à celui-ci que l'on s'est référé pour en donner une traduction en français.

Le traducteur s'est permis d'ajouter de nombreuses notes de bas de page, pour expliciter certains termes, ou signaler des problèmes de traduction. Chaque nouveau nom propre rencontré fait l'objet d'une note situant le personnage, ne serait-ce que par ses dates de naissance et de décès. Ces notes pourront paraître superflues à nombre de nos lecteurs, notamment lorsqu'elles concernent des personnes bien connues, mais elles peuvent constituer pour d'autres un rappel utile.

Les expressions en français dans le texte sont *en italique* et suivies d'une *.

Seizième chapitre.

Le combat de libération de l'art.

1. Questions de fond et étapes principales du combat de libération.

Nous avons jusqu'ici, dans nos considérations, traité en détail aussi bien la spécificité du reflet esthétique que ce qui le différencie des autres types de perception de la réalité. Il a également, à l'occasion, été question des différents types de réactions sociales humaines aux productions et modes de comportements nés de la sorte. Ceux doivent donc être étudiés de manière plus approfondie et systématique, et être rapportés aux structures essentielles des ensembles formels esthétiques et autres, afin d'obtenir un tableau complet et net de l'essence du reflet esthétique, de ses formes d'objectivation, sur ses différenciations, les étapes de son autonomisation etc. Jusqu'à maintenant, nous n'avions porté notre attention que sur la manière dont l'activité esthétique se dégage progressivement, comme quelque chose de spécifique, sans être guidée par une volonté bien définie, de l'universalité chaotique spontanée de la pratique magique. Si maintenant nous abordons dans la suite ; plus en détail, les degrés ultérieurs de ce processus qui certes a quitté le stade de la pure genèse, mais dans lequel surviennent toujours et encore des étapes de mélange, de soumission, etc. alors il va de soi que seul peut être pris en compte un aspect philosophique des problèmes, et en aucune façon un aspect historique ; sinon, nous devrions en effet donner tout au moins une esquisse de l'histoire des arts, ce qui factuellement sortirait aussi du cadre de ce travail. Comme nous l'avons déjà montré dans divers autres passages, il nous faut nous en tenir ici au fait que cette question fait partie du travail matérialiste historique à mener dans le domaine esthétique. Il faut assurément ajouter la

réserve que les modes d'approche matérialiste-dialectique et matérialiste-historique de l'art de sont pas séparés l'un de l'autre de manière étanche. Il résulte en l'occurrence, pour la suite, de l'unité dialectique de leur indissociabilité et de leur séparation l'aspect essentiel suivant : l'exigence de travailler sur la manière dont le destin historique des arts contribue à faire apparaître en pleine clarté ses déterminations esthétiquement décisives.

Notre position de départ est en l'occurrence également bien connue : la sphère esthétique doit non seulement être considérée dans sa genèse, mais aussi dans tout son parcours de développement comme phénomène sociohistorique ; nous renvoyons simplement à l'état de fait souvent traité selon lequel la structure de toute œuvre individuelle, tant dans sa forme que dans son contenu, est toujours, obligatoirement, de nature historique. Ce n'est rien de plus qu'un préjugé moderne, cette supposition qu'il y aurait en art (et en science) une opposition entre la perfection artistique (et scientifique) immanente et la fonction sociale. La véritable relation de la commande sociale à l'œuvre d'art est plutôt celle selon laquelle plus la perfection esthétique immanente est organique, et plus elle est à même de satisfaire la commande sociale qui l'a fait naître. Cette conception (la seule juste) des relations réciproques entre l'individualité de l'œuvre et la commande sociale s'oppose en même temps aux deux faux extrêmes : d'un côté au praticisme qui exige de toute œuvre d'art un effet social d'utilité immédiate, une limitation aux tâches du jour (que celles-ci puissent être artistiquement efficaces dans des cas particuliers – importants – ne change rien quant à la fausseté du postulat général) ; d'un côté à la théorie tout aussi abstraite et finalement antiartistique de *l'art pour l'art* *, de la prétendue indépendance totale de la forme artistique par rapport à tout besoin social. Baudelaire, dont personne ne contestera l'esprit

esthétique, mène dans son étude sur l'art romantique un combat analogue sur deux fronts, tel qu'il le résume ici : « L'art est-il utile ? » demande-t-il, et il répond oui sans réserve. Et il poursuit : « Pourquoi ? Parce qu'il est l'art. Y a-t-il un art pernicieux ? Oui. C'est celui qui dérange les conditions de la vie. Le vice est séduisant, il faut le peindre séduisant ; mais il traîne avec lui des maladies et des douleurs morales singulières ; il faut les décrire…Je défie qu'on me trouve un seul ouvrage d'imagination qui réunisse toutes les conditions du beau et qui soit un ouvrage pernicieux. » Et contre l'extrême opposé : « Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbés par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent. La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste ; et, comme l'absence nette du juste et du vrai dans l'art équivaut à l'absence d'art, l'homme entier s'évanouit ; la spécialisation excessive d'une faculté aboutit au néant. » [1] À partir de tout cela, on peut voir clairement que la victoire sur les deux faux extrêmes implique à chaque fois une intention objective de l'œuvre d'art vers l'universel concret de l'humanité. Naturellement, il s'agit là d'une tendance ; autant des corrélations absolues ou immédiates sont difficilement possibles et nécessaires, autant une tendance puissante et vivante est indispensable, même si elle n'est pas directe ni obligatoirement consciente ; une tendance, une intention qui vient à s'exprimer esthétiquement dans la totalité de l'œuvre.

Avec les variantes nécessaires, qui rendent opérantes les différences qualitatives dans la nature objective de l'œuvre et dans la commande sociale, ce « juste milieu » fécond entre les deux faux extrêmes est également valable pour le reflet scientifique, comme cela a déjà très souvent été montré ici.

---

1 Charles Baudelaire, *L'art romantique*, in *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Calmann-Lévy, 1885, pp. 296 & 308.

C’est ainsi que se forment deux systèmes de reflet de la réalité objective fondamentalement différents ; chacun d’eux, porté de manière intrinsèque à la perfection – selon sa spécificité – fait le maximum pour réaliser à chaque fois la commande sociale. Leur nette séparation est la conséquence de leur nature, mais elle est en même temps le résultat de l’évolution sociohistorique. Et puisque, comme on l’a maintes fois souligné, l’objet des deux systèmes de reflet est la même réalité objective, il est inévitable qu’entre les deux systèmes, si hétérogènes en soi, il surgisse toujours et encore dans leur matérialisation historique des mélanges, des recoupements, etc. (Nous avons déjà traité dans diverses occasions de tels problèmes, comme ceux de l’historiographie et de la rhétorique dans l’antiquité, du journalisme etc.) La délimitation précise est théoriquement facile à tracer, et a été à maintes reprises mise en évidence dans des considérations précédentes. Nous savons que la vérité de l’art est celle de l’autoconscience de l’espèce humaine, elle doit donc rester indissociablement liée, toujours et partout, dans la forme comme dans le contenu, au *hic et nunc* historique. Cette harmonie interne – commune au sens large de l’histoire universelle – des œuvres individuelles décide de leur vérité ; du fait que les cosmogonies d’Homère ou de Dante, par leur composition tirée de l’essence des hommes et de leurs relations, peuvent toujours et encore faire ressentir des émotions, elles ne vieillissent pas, elles restent – d’un point de vue esthétique – vraies. Des moyens « artificiels », comme composants dans le mode d’exposition de certaines réalisations scientifiques, peuvent tout aussi peu effacer les limites ; ils sont totalement au service de la transmission d’un contenu qui, dans sa nature, est de caractère désanthropomorphisant ; ce ne sont pas des principes esthétiques, mais cette contribution à l’expression d’une vérité existante en soi qui décident de leur valeur ou de leur non-valeur. Dans l’époque le plus récente, la

confusion qui prévaut souvent sur cette question n'est que le symptôme d'une situation historique, elle n'est dans les faits en rien significative ; nous reviendrons encore sur certains éléments de cet ensemble complexe.

Pour autant que ces limites puissent être en soi clairement définies, il y a toujours et encore au cours de l'histoire des malentendus et des complications qui se présentent. Il suffit provisoirement de rappeler le préjugé tenace selon lequel les poètes « mentent » et qui, de Solon [2] à Agrippa de Nettesheim [3], même si c'était sous des formes atténuées, a pu se maintenir jusqu'à nos jours. Il ne se présente naturellement pas toujours, obligatoirement, sous sa forme brutale classique. La précarité des rapports sociaux, qui se manifeste d'habitude comme problèmes de leur relation à la réalité, comme estompage ou disparition d'une perspective de développement reconnue et éprouvée communément, introduit, comme nous avons pu souvent le constater, du flou dans la commande sociale, quelque chose qui oscille entre les deux faux extrêmes. Comme la méthode parvenant à chaque fois à la réalisation, aussi bien en art qu'en science, est déterminée de façon décisive par l'orientation et la netteté de la commande sociale, nous voyons de nos jours dans les deux de profondes confusions dans la conception de la réalité et de la vérité. Il sera plus tard question de la subjectivisation de la vérité, de la désagrégation du concept de réalité dans l'image de monde de la science. Contentons-nous ici de mentionner, en ce qui concerne l'art, que l'ébranlement sociohistoriquement conditionné des représentations de la réalité et de la vérité a pour effet que le sens spontané pour l'aspect spécifique du reflet artistique se perd ou tout au moins s'affaiblit fortement. Cela peut se

---

2 Solon [Σόλων], (~-640-~-558), homme d'État, législateur et poète athénien, souvent considéré le fondateur de la démocratie. NdT.

3 Henri-Corneille Agrippa de Nettesheim (1486-1535), savant ésotériste. NdT.

manifester directement comme renoncement à la vérité et à la réalité, et à vrai dire sous différentes formes, de l'impuissance banale face à la réalité jusqu'à la négation raffinée de toute forme objective nécessaire. Mais cela peut aussi apparaître comme une recherche d'un succédané, comme remplacement de la vérité artistique par la scientifique qui certes, dans la plupart des cas, est pratiquement une vérité pseudoscientifique. On ne peut comprendre des courants comme le naturalisme depuis Zola, comme la littérature fondée sur des montages de documentations etc. que si l'on voit clairement qu'en eux, le sens affaibli de la vérité artistique, de la réalité figurée, pense pouvoir trouver un refuge dans ces succédanés de science. Que les productions nées de la sorte soient rebelles ou apologétiques à l'égard de la société donnée revient au même du point de vue de ce problème ; en tout cas, de telles œuvres ne prouvent pas leur réalité et leur vérité à partir d'elles-mêmes, pas avec les moyens propres du reflet esthétique, mais elles se raccrochent à une certification esthétiquement apportée de l'extérieur. C'est là que cette pratique extrêmement problématique rencontre les théories qui attaquent le « caractère mensonger » de l'art ; déjà la méthode critique dans le *Ion* [4] de Platon tend à remplacer l'évidence « purement apparente » de l'objectivité esthétique par une justesse contrôlable par un « homme de métier ».

Ces tendances se manifestent naturellement surtout, et de la façon la plus dense, en littérature. Dans les autres arts, le flou des limites entre reflets artistique et scientifique est plus rare et relativement plus occasionnel, bien que dans l'architecture contemporaine, par exemple, la composante technico-scientifique prenne très souvent une suprématie exclusive, pour mettre à la place d'une objectivité esthétique, spatiale visuelle, une objectivité « juste » du simple point de vue de la

4 Platon, *Ion ou sur l'Iliade*, trad. Louis Mertz, 1903. NdT.

construction. Des problèmes analogues peuvent surgir au cinéma, ou la base photographique peut dès de départ faciliter un dérapage de ce genre vers le reflet scientifique. On n'entend pas seulement par-là les films purement documentaires, qui, bien qu'ils puissent manier la technique artistique du cinéma avec une extrême virtuosité, constituent un genre qui, dans sa nature, se situe en dehors du champ de l'esthétique, et ressemble au journalisme. Plus complexe et plus confus est le rôle de la géométrie, par exemple dans la peinture cubiste ; il s'agit là de toute évidence de la reprise de points de vue pseudo-scientifiques ; l'arbitraire subjectiviste le plus extrême que fait advenir cet « objectivisme » extrême montre nettement qu'on est dans une situation de ce genre. Tous ces phénomènes qualitativement si différents les uns des autres présentent le trait commun d'aller au-delà de l'esthétique, de remplacer son immanence de l'œuvre par des principes et des méthodes repris d'autres sphères, transcendants par rapport à elle. Nous traiterons en détail dans la prochaine section de ce chapitre les questions de style issues de configurations de ce genre

Plus important, parce que plus influent dans l'évolution globale de l'art est le rapport à la religion. Ce problème a déjà lui aussi été abordé à différentes occasions. Il nous faut maintenant récapituler tout cet ensemble dans ses déterminations de principe et ses étapes les plus essentielles ; bien montrer la compétition, le passage l'un dans l'autre, la séparation amicale ou hostile etc. de deux systèmes de reflet qui, malgré toute leur profonde opposition, partagent la même base anthropo-morphisante.

Dans le processus de ces relations réciproques, l'antiquité grecque prend une place tout à fait unique en son genre. Nous avons déjà mentionné plus haut l'état de fait important que leur société ne comportait pas de caste de prêtres. C'est pourquoi le développement de la conception du monde ainsi que le

développement artistique ont pu se dérouler beaucoup plus librement et sans contrainte que dans d'autres civilisations où la théologie dominante faisait valoir et imposait son droit à régir l'ensemble de la vie idéologique. De ce fait, l'art et surtout la littérature joue dans l'interprétation, dans l'actualisation des mythes par leur réinterprétation à chaque époque, un rôle absolument déterminant. Il est dans les faits presque indifférent que l'intention consciente de cette transformation de la signification des mythes ait été de caractère consciemment religieux ou irréligieux. Car dans leur nature, ces interprétations littéraires se sont dans leur grande ligne écartées de la religion. Point n'est besoin de penser à Euripide, chez qui ces tendances ont atteint un haut degré de conscience. Déjà chez Homère, et encore plus fortement chez les auteurs tragiques et chez Aristophane, l'évolution va vers ce but d'éliminer les dieux. Hegel a bien compris, avec perspicacité, cette situation ; il écrit dans la *Phénoménologie de l'Esprit* sur les résultats irréligieux de la tragédie : « Ce destin achève le dépeuplement du ciel – du mélange dépourvu de pensée de l'individualité et de l'essence – un mélange par quoi l'agir de l'essence apparaît comme un [agir] inconséquent, contingent, indigne d'elle ; car, attachée de façon seulement superficielle à l'essence, l'individualité est l'[individualité] inessentielle. L'expulsion de telles représentations dépourvues d'essence qu'exigeaient les philosophes de l'antiquité commence donc déjà dans la tragédie, en somme, par le fait que la division de la substance [est] régie par le concept, [que] l'individualité, du coup, [est] l'[individualité] essentielle, et [que] les déterminations sont les caractères absolus. » Selon Hegel, cette orientation est encore plus nettement visible dans la comédie : « La *comédie* a donc avant tout l'aspect selon lequel l'autoconscience effective se présente comme le destin des dieux. Ces essences élémentaires sont comme des moments

universels, pas un Soi et pas effectives. Elles sont certes pourvues de la forme de l'individualité, mais celle-ci est seulement imaginée à leur propos, et ne leur revient pas en et pour soi-même ; le Soi effectif n'a pas un tel moment abstrait pour substance et contenu. Lui, le sujet, est par conséquent élevé au-dessus d'un tel moment comme au-dessus d'une propriété singulière, et, affublé de ce masque, il énonce l'ironie de cette même [propriété], qui pour soi veut être quelque chose. La prétention de l'essentialité universelle est dénoncée dans le Soi ; elle se montre prise dans une effectivité et laisse tomber le masque, en tant, précisément qu'elle veut être quelque chose de juste. » En résumé : « En tant que disparaissent la détermination contingente et [l']individualité superficielle que la représentation prêta aux essentialités divines, elles n'ont plus, selon leur côté *naturel,* que la nudité de leur être-là immédiat, elles sont des nuées, une vapeur évanescente, tout comme ces représentations. Devenues, selon leur essentialité *pensée*, pensées *simples* du *Beau* et [du] *Bien*, elles supportent de se trouver emplies de quelque contenu que ce soit… Le *Soi singulier* est la force négative par et dans laquelle les dieux tout comme leurs moments, la nature étant-là et les pensées de leurs déterminations, disparaissent ; en même temps, il [= le soi] n'est pas la vacuité du disparaître, mais se maintient dans cette néantité même, est auprès de soi et l'effectivité unique. » [5]

Tandis que la poésie, elle-même anthropomorphisante, sape l'anthropomorphisme des mythes, la philosophie de la Grèce archaïque mène des attaques désanthropomorphisantes directes contre les représentations religieuses, tend à une image du monde compacte, immanente ; le fait qu'en l'état de la science d'alors et des obstacles à son plein développement occasionnés par une société reposant sur l'esclavage, de nombreux exposés

[5] Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. G. Jarczyk et P.-J. Labarrière, Paris, Folio Gallimard, 2007, VII, tome II, pp. 866-867, 868-869, 870-871, 871.

philosophiques aient dû prendre une apparence pseudo-mythique ne change rien à l'importance de cet effort dans l'histoire universelle. Il est bien connu que Xénophane [6] a démasqué l'anthropomorphisation des religions, point n'est besoin d'en parler en particulier. Mais ce combat prend en même temps une nette acuité contre la poésie, dans laquelle de nombreux philosophes ont vu une variété d'anthropo-morphisation et ainsi une alliée de la religion qu'ils combattaient, telle en vérité que les tendances anthropo-morphisantes s'y exprimaient très crûment. Diogène Laërce rapport ainsi que Pythagore, « étant descendu aux enfers,.. y vit l'ombre d'Hésiode attachée à une colonne d'airain et grinçant les dents, et celle d'Homère pendue à un arbre et environnée de serpents, en expiation de ce qu'ils avaient dit l'un et l'autre sur le compte des dieux. » [7] et nous trouvons, noté chez le même auteur à propos de Solon : « Il interdit les tragédies de Thespis, comme n'étant que futilité et mensonges. » [8] De même, Héraclite dit : « Homère et Archiloque méritaient d'être chassés des concours et souffletés. » [9] Une autre formulation d'Héraclite montre clairement le rapport de concurrence entre la littérature et la philosophie pour une clarification immanente de la question de la conception du monde. Héraclite dit d'Homère qu'il a tort de souhaiter « "que la discorde disparaisse d'entre les dieux et les hommes" car l'harmonie n'existerait pas sans l'aigu et le grave, ni les animaux sans les contraires que sont le mâle et la femelle » [10] Héraclite se présente ici contre Homère en défenseur de la dialectique, il

---

6 **Xénophane** de Colophon (~-570-~-475), philosophe présocratique grec, NdT.

7 Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes de l'antiquité*, trad. Ch. Zevort, Paris, Charpentier, 1847, Livre VIII, 21, t. 2, p. 158.

8 Ibidem, Livre I, 59, t. 1, p. 59.

9 Ibidem, Livre IX, 1, t. 2.

10 Homère, *Iliade*, Chant XVIII, Héraclite cité par Aristote, *Ethique à Eudème*, VII, I, 1235a, 26.

proclame que la contradiction est fondamentale en toutes choses et en tous processus dont la totalité et le système cohérent fournissent une explication de la réalité globale à partir de ses forces motrices internes. Peu nous importe ici que la critique à Homère – à partir d'une formule isolée – soit justifiée. Moins elle est pertinente pour Homère dans sa globalité, plus il se fait clairement jour que l'hostilité continue des philosophes présocratiques à l'encontre des poètes repose sur le fait qu'ils combattaient la religion traditionnelle tout en rivalisant, sous divers aspects, avec des moyens opposés, que leur antagonisme provenait de leur rivalité dans cette querelle. Certes, il apparaît aussi nettement que ces philosophes concevaient la poésie uniquement comme une expression sur le monde, et – tout au moins dans leur attitude philosophique – se préoccupaient peu de sa nature spécifiquement esthétique.

Ce n'est qu'à première vue qu'il est surprenant que nous trouvions, chez des philosophes matérialistes proclamés, une telle hostilité à l'encontre de l'art, et surtout de la poésie. Plus leur désanthropomorphisation est non-problématique et conséquente – comparons l'atomisme aux symboles plus ou moins mythiques en matière de philosophie de la nature de nombreux autres présocratiques – plus il est aisé de voir qu'ils ne voient pas dans l'art un ennemi, comme dans la religion dans laquelle l'anthropomorphisation est le vecteur pour créer et concevoir un être qui se présente en revendiquant la vérité et la réalité, mais qu'ils s'efforcent de conceptualiser sa spécificité. Nous citerons seulement en illustration quelques formulations de Démocrite, qui aurait paraît-il écrit un traité sur la poésie : « La musique est un art plutôt récent. Car ce n'est pas le besoin qui l'a sécrétée, mais elle est née de l'opulence qui existait déjà… Tout ce qu'un poète écrit d'enthousiasme et inspiré par le souffle divin est supérieurement beau… Homère, qui avait reçu une nature divine, a construit un magnifique édifice de

récits varié. » [11] Pour Épicure, dont les conceptions éthiques feront encore l'objet de nos préoccupations dans la dernière section de ce chapitre, il est caractéristique qu'il transporte les dieux dans les intermondes, totalement en dehors des événements terrestres, et qu'il ne leur confère de ce fait aucun rôle dans ce qui advient dans la vie d'ici-bas. Il dit : « Un dieu est éternel et immortel, mais il ne s'occupe de rien. Il n'existe absolument ni providence, ni destin, tout au contraire se produit de soi-même. Les dieux habitent dans des espaces intermédiaires entre les mondes matériels. Ils sont pleins de joie et vivent dans une quiétude et une extrême béatitude, sans se faire de souci pour eux-mêmes ou pour les autres. » [12] Dans son premier ouvrage, la dissertation sur Démocrite et Épicure, le jeune Marx donne une interprétation extrêmement intéressante et éclairante de ce passage : « Et pourtant, ces dieux ne sont pas une invention d'Épicure. Ils ont existé. *Ce sont les dieux plastiques de l'art grec*. » [13]

En bref complément, ajoutons seulement que les sophistes, et surtout Gorgias, partant de la rhétorique dont la théorie et l'application pratique joue pour eux un rôle déterminant, se sont occasionnellement approchés de près d'une compréhension de la spécificité de l'art. Certes, Gorgias considère encore la poésie dans son ensemble comme « un discours marqué par la mesure » [14] comme une partie de la rhétorique, certes, sa polémique ironique contre la poésie comme « mensonge » a de ce fait un arrière-goût de plaidoyer

---

[11] Démocrite, *Fragments* B. 144 D.-K. ; 18, 21

[12] Cité d'après Wilhelm Nestle, *Die Nachsokratiker*, [Les post-socratiques], Iéna, Diederichs Verlag, 1923, t. I, p. 192.

[13] Karl Marx, *Différence de la philosophie de la nature chez Démocrite et Épicure*, trad. Jacques Ponnier, Bordeaux, Ducros, 1970, p. 246.

[14] Gorgias de Léontinoi [Γοργίας ὁ Λεοντίνος], philosophe présocratique, sophiste (~ -480-~ -375). *Éloge d'Hélène*, in *Les Présocratiques*, Paris, Folio-Essais, 1991, § 9, p. 710-714. NdT.

rhétorique. Il est malgré tout le premier, avant Aristote, à avoir vu poindre la dialectique de l'« illusion » évoquée par la poésie, et donc son caractère spécifique : « La tragédie provoque une illusion d'événements et affects historiques. Le poète qui engendre cette illusion remplit sa tâche mieux que celui que celui qui n'y réussit pas, et le spectateur qui y succombe est plus cultivé que celui qui n'y succombe pas. » [15]

Le rejet de l'art par Platon ne doit en aucune façon être conçu comme une poursuite de la polémique contre lui que nous avons mentionnée ; il est plutôt son strict opposé. (À l'exception naturellement des pythagoriciens ou des orphiques qui sont à maints égards les précurseurs de son idéalisme.) Son rejet n'est en effet pas issu d'une compétition pour surmonter l'anthropomorphisme religieux, sa source est au contraire la défense des traditions religieuses à l'encontre de l'effort de l'art de refléter sous des formes toujours nouvelles la réalité qui se transforme, en adéquation avec les changements réels. Dans l'ouvrage qui conclue son œuvre, *Les Lois*, il prend en conséquence position contre toute l'évolution de l'art en Grèce, et glorifie la sagesse des Égyptiens qui rejetaient toute innovation et dont l'art n'a connu aucun changement pendant des millénaires. (Ce qui nous intéresse ici, c'est exclusivement la position philosophique de Platon ; dans le contexte de notre présente étude, peu importe si et dans quelle mesure ses affirmations sont pertinentes pour la réalité de l'art égyptien) Platon considère comme « un signe de sagesse » que les égyptiens aient une fois pour toutes élaboré des prescriptions précises pour l'activité artistique. « Après avoir établi des prescriptions concernant la nature et le style de ces attitudes et de ces mélodies, ils les ont montrées dans leurs temples. Et il n'était pas permis aux peintres ni à aucun de ceux qui

[15] Cité d'après Wilhelm Nestle, *Die Vorsokratiker*, [Les présocratiques], Iéna, Diederichs Verlag, 1922, p. 205.

représentent des attitudes ou quoi que ce soit, d'innover et d'imaginer rien qui différât de ce qui avait été fixé par la tradition ; aujourd'hui encore, cela reste interdit en ces matières comme dans l'ensemble du domaine des Muses. Et si tu jettes un œil sur les peintures et sur les sculptures qui ont été réalisées dans ce pays il y a des milliers d'années – et quand je dis des milliers d'années, ce n'est pas une façon de parler –, tu te rendras compte qu'elles ne sont ni plus belles ni plus laides que celles qui viennent d'être exécutées, et qu'elles attestent de la même façon de faire. » [16] Platon revient ainsi aux principes que nous avons pu constater lors du traitement de la genèse de la spécificité de l'art, de sa séparation de l'ensemble primitif et indifférencié de la pratique magique. À savoir que d'un côté, les forces mimétiques libérées de la magie tendent spontanément et constamment à s'exprimer, à affirmer leur autonomie comme activité esthétique, mais que de l'autre côté néanmoins, de la part de la magie elle-même – dans laquelle chaque élément de la mimésis est censé enchaîner ou déchaîner les « forces » qu'elle prétend dominer – chaque élément mimétique doit finalement, au nom de ces effets magiques, être rituellement fixé. La spécificité du développement de la civilisation en Grèce repose justement sur le fait qu'il a pu se libérer tôt et radicalement de ces liens, tandis qu'en Orient, ce développement est resté principalement codifié dans des rites – peu importe que ce fut en tant que survivances magiques dans la transition vers la religion, ou sous la forme d'une nouvelle fonction religieuse. Le vieux Platon prend ici résolument position pour la tradition religieuse magique, contre les tendances de développement de la civilisation spécifiquement grecque. Il s'agit là du dernier point culminant, et le plus conséquent, de la théorie de l'art de Platon.

---

16 Platon, *Les Lois*, Livre II, 656 d-e trad. Luc Brisson, Jean-François Pradeau, Paris, GF Flammarion, 2006, pp. 122-123.

Cette prise de position conclusive de Platon montre déjà la tendance de fond de son jugement sur l'art : l'art, tel qu'il s'est vraiment développé en Grèce, c'est-à-dire un art qui, dans son évolution, parvient à valider l'autonomie de la sphère esthétique, doit logiquement être expulsé de la *Polis* que Platon veut rénover ; le fait qu'il y ait aussi, à côté de cela, dans le système platonicien, une « beauté » transcendante idéaliste, largement théologisée, qu'il reconnaisse comme partie intégrante de sa pédagogie sociale un art régulé par la théologie magique, n'est pas une atténuation, mais une concrétisation de sa position. Une telle régression vers le ritualisme magique de la mimésis en Europe méditerranéenne à ce degré de développement est déjà, assurément, une utopie réactionnaire. La répercussion durable et importante de la conception platonicienne de la place de l'art dans le système social intellectuel des activités humaines est moins due à la ligne du radicalisme conséquent de Platon lui-même qu'à celle que le néoplatonisme, Plotin surtout, a modifiée et adoucie en accord aux rapports réels. Celui-ci a lui-aussi été traité ici, et surtout concernant sa déviation sur l'appréciation du reflet esthétique. Il en résulte pour le néoplatonisme que l'art, comme reproduction des reproductions du monde des idées, n'est pas forcément quelque chose de médiocre, à rejeter, mais peut au contraire avoir une importance significative s'il est au service de la reproduction humaine de la transcendance, et cherche donc – comme la connaissance – à entreprendre une ascension vers le monde des idées. Par ce déplacement d'accentuation, l'art peut prouver sa valeur au service de la théologie, et cette théorie est alors, par l'intermédiaire de la gnose, devenue aussi fondamentale, naturellement avec quelques modifications, pour la conception chrétienne de l'art.

Indubitablement, Platon est largement plus conséquent que ses successeurs néoplatoniciens. Si l'on regarde sa théorie en soi et

pas dans ses conséquences, on voit que – malgré son orientation principale opposée – elle se rattache pourtant à ses prédécesseurs sur quelques points bien définis. Dans le rejet platonicien du reflet esthétique, il y a en effet préservés aussi certains éléments du combat pour la désanthropomorphisation de l'image du monde qui résultent de la relation de Platon aux mathématiques et à la géométrie. Il en est surtout ainsi dans l'attaque globale de Platon contre l'art que nous avons abordée, avec l'observation concernant l'objectivité de la mesure qui, selon ses conceptions, est falsifiée par l'art, puisqu'il en reste au phénomène et restitue l'état de fait existant en soi en le falsifiant. À cela s'ajoute le thème, qui a déjà surgit dans *Ion*, que les poètes écrivent toujours et encore sur des faits de la vie dont ils ne comprennent rien ; là-aussi, Platon exige de l'art – d'un point de vue philosophique – un reflet de la réalité qui doit correspondre précisément, sous tous les aspects, à la réalité scientifique, par exemple en ce qui concerne le rapport de l'apparence et de l'essence, du contenu et de la forme etc. Tout ceci est naturellement intégré à la gnoséologie spécifique platonicienne, selon laquelle chacun des objets existants empiriquement n'est que la reproduction de son original dans le monde des idées. Pourtant, tandis que le reflet scientifique emprunte le chemin vers le haut, vers les modèles authentiques, il se produit en art une reproduction de reproductions qu'il faut mépriser. Le dialogue illustre cette hiérarchie en opposant Dieu, le créateur des idées, à un artisan qui travaille dans l'empirisme, (par exemple un ébéniste), et à celui-ci le simple imitateur (le peintre). La critique culmine dans le jugement éthique des contenus de l'art, puisque celui-ci donne pour modèle la passion, le contraire de l'idéal éthique d'un état d'esprit raisonnable et tranquille ; comment pourrait-on honorer et louer en art ce dont il faudrait avoir honte dans la vie. [17] Donc :

[17] Platon, *La République*, Livre X.

tout ce qui est spécifique dans l'activité artistique est conceptuellement annulé par Platon ; le fait que nombre de ses œuvres de jeunesse montrent de grandes qualités artistiques peut certes rendre paradoxal ce sens de la philosophie platonicienne de l'art et en faire un problème de l'histoire, mais cela ne peut pas l'écarter de l'histoire de la pensée esthétique, ni l'atténuer dans le cadre d'un compromis.

De ce point de vue, il est extrêmement important qu'entre Platon et le néoplatonisme, il y ait Aristote, le véritable découvreur de la spécificité de la sphère esthétique. On a analysé ici dans différents contextes l'importance historique de ses thèses : avant tout le fait qu'il ait clairement reconnu la différence du reflet esthétique tant par rapport à la vie même que par rapport à sa reproduction scientifique. De même aussi que sa relation de la pratique humaine à la totalité, sa relation à l'éthique. La spécificité de l'activité esthétique qu'il a découverte, l'affirmation de l'autonomie de l'art n'est donc ni a-éthique, ni anti-éthique. Sauf qu'à la place du rapport platonicien au modèle – très mécaniste – il y met la dialectique complexe de la catharsis. De même qu'Aristote a combattu, sur le plan de la théorie de la connaissance, la transcendance de la doctrine des idées de Platon, de même la catharsis s'oppose à toute transcendance théologique de l'éthique : dans la catharsis, les forces propres à chaque homme vont être éveillées par les destins humains figurés, de sorte que – et seulement – grâce à elles, la vie propre, le moi propre aillent vers une amélioration. La perfection intrinsèque, immanente, d'ici-bas des œuvres d'art est ainsi mise au service de cette perfection immanente de l'âme humaine. Sur cette base, la conception de l'art d'Aristote n'est en rien moins sociale – née de la société, débouchant sur la société – que celle de Platon ; elle oppose tout aussi peu l'individu, abstraitement, à la société, comme cela arrive si souvent à l'époque moderne, sauf que chez lui, la puissance

socio-pédagogique de l'art découle de sa propre perfection esthétique, et pas comme chez Platon de la rigidification ou de l'abolition des principes proprement esthétiques. En tant que découvreur de la spécificité de l'esthétique, Aristote fonde son essence dans une immanence humaine, dans la recherche du « juste milieu » pour toutes les activités humaines.

Cette conquête n'a jamais plus été totalement perdue en Occident ; sans Aristote, le compromis néo-platonicien ne serait peut-être lui non plus conceptuellement apparu sous sa forme existante, et n'aurait guère pu dominer comme il l'a fait l'esthétique médiévale. L'efficacité d'une philosophie, le *quoi* et le *comment* de son influence à un moment donné ne dépend jamais seulement, la plupart du temps pas du tout principalement, de son propre contenu. Pour les exigences réelles pratiques des tendances de chaque époque, il n'est qu'une matière première – certes déjà mise en forme d'une certaine façon – que celles-ci travaillent en fonction de leurs propres besoins. Ainsi, l'esthétique d'Aristote a continué d'exercer son influence pendant presque un millénaire, en s'affaiblissant et même en se déformant dans sa véritable essence, et l'« autorité » qu'elle avait ainsi acquise au Moyen-âge a été pendant longtemps un obstacle intellectuel et surtout émotionnel à l'idée que la conception d'un art consciemment immanent ne pouvait qu'en elle seulement trouver son fondement véritablement adapté. C'est le grand mérite de Lessing que d'avoir redécouvert et revivifié cette caractéristique de l'esthétique aristotélicienne.

Nous ne pouvons ébaucher ici ni une histoire de l'esthétique, ni une histoire de l'art, pas même sous forme d'une esquisse la plus grossière. Nous devons également ici prendre pour base de nos considérations, comme fait d'importance historique universelle, la situation nouvelle, radicalement modifiée, que constitue l'émergence du christianisme et son accession à la

prédominance, sans pouvoir analyser historiquement ou systématiquement sa genèse, son développement, etc. Il faut seulement mentionner néanmoins très brièvement une conception qui a entraîné de nombreux malentendus. Des historiens de l'art comme Worringer, Scheltema, [18] et d'autres veulent, à la place de l'opposition que représente l'art sur une base chrétienne par rapport à celui du monde antique, mettre celle de l'art nordique, germanique, par rapport à l'art antique. Une polémique détaillée n'est pas possible dans le cadre de cet ouvrage, car elle devrait premièrement prendre en compte les formes de transition de l'art apparues sur le terrain de la civilisation hellénistique et romaine tardive, qui sont nées sur la base de ces formes économiques de transition qu'a entraîné la décomposition de l'économie esclavagiste ; deuxièmement, il faudrait en plus aborder de plus près comment, au cours de la marche victorieuse de la religion chrétienne, une civilisation européenne est née de la civilisation méditerranéenne de l'antiquité. Traiter les deux n'est pas possible ici, ni non plus nécessaire. La première question parce que – dans un exposé philosophique et pas purement historique – l'important est surtout le typique le plus général, déterminant au plan de l'histoire universelle, et les problèmes intéressants et significatifs des transitions doivent être laissés à une étude matérialiste-historique. La deuxième question, qui englobe l'intégration des peuples nordiques dans la nouvelle civilisation chrétienne, concerne naturellement aussi la part d'entre eux qui conservent dans la nouvelle civilisation leurs traditions originelles. Mais si, comme cela doit toujours se produire ici, on ne porte l'attention que sur les grandes lignes typiques générales, alors il est clair que d'un côté, la base spirituelle fondamentale de cette civilisation est constituée par le

[18] Wilhelm Robert **Worringer** (1881-1965), Frederik Adama Van **Scheltema** (1884-1968). NdT.

christianisme né sur le sol hellénistique, romain, proche-oriental ; d'un autre côté, il est tout aussi clair que, en particulier à l'époque de la crise du mode de vie et de la vision du monde médiévales, le centre de gravité s'est peu à peu déplacé vers le nord. Mais les peuples qui autrefois assumaient des rôles dirigeants – et déjà longtemps auparavant avaient fait valoir leur autonomie – ne représentaient plus depuis longtemps les conceptions germaniques anciennes ; celles-ci avaient été fondamentalement transformées dans leur nature la plus profonde par de nouvelles formes de vie et les nouveaux courants culturels créés par elles. Les particularités nationales nouvellement apparues ne doivent pas pour autant être sous-estimées. Bien au contraire : des éléments essentiellement nouveaux de l'évolution médiévale fait justement partie la constitution de cultures nationales, auparavant peu connue avec cette ampleur et cette qualité. Mais il serait erroné de sous-estimer comme base générale la puissance déterminante du christianisme né sur le terrain de l'antiquité, et de déduire les nouvelles cultures, directement, sans justement ces médiations, des traditions germaniques anciennes. (Il ne peut être question ici que brièvement de la civilisation byzantine, d'un genre totalement autre.)

Un résumé des éléments les plus importants ne peut naturellement être établi ici qu'en référence à l'art. Il donne pour ce dernier l'image d'une large infrastructure sociale, de possibilités pour la commande sociale du moment qui lui est passée, elle qui dans la richesse de son contenu est proche des bases mythiques de l'art grec. Il y a là, assurément, une régulation théologique de ce matériau de base, qui était largement inconnue dans la civilisation grecque. À l'ouest – Byzance a emprunté un autre chemin, plus proche de l'orient –une élasticité relativement grande s'est imposée peu à peu, par des combats de guérilla ininterrompus ; c'est-à-dire,

alors qu'il y avait au début une contrainte iconographique relativement stricte, une liberté esthétique toujours plus forte des moyens formels d'expression qui, dès avant la Renaissance, a transformé les prescriptions thématiques et iconographiques en une tâche à résoudre artistiquement. Par l'émergence des forces travaillant dans cette direction, dont la base sociale était la croissance de la bourgeoisie, de son influence économique et idéologique au sein de la société encore féodale, le cycle mythologique du christianisme a pris pour le développement de l'art une importance féconde analogue à celui de l'antiquité. La Bible (et les légendes des Saints) se sont révélées des bases mythiques de l'art nouveau tout aussi solides, et en même temps des sources variables presque sans limites, intarissables, que par exemple Homère pour l'art antique. Les deux ont en commun de transmettre un riche matériel folklorique, inépuisable, qui d'un côté englobe tout l'environnement de vie possible des hommes, de l'idylle aux conflits tragiques les plus profonds et les plus bouleversants, et sous une forme à vrai dire sensiblement plus dense, et permettant justement pour cela des interprétations de différentes sortes ; de même que les auteurs tragiques grecs, par exemple, pouvaient interpréter le cycle légendaire mycénien ou thébain de manière quasiment illimitée, incluant les oppositions les plus aiguës, il en va de même pour l'art chrétien face aux mythes, de la création du monde jusqu'au jugement dernier. D'un autre côté, toute élaboration artistique a toujours pu compter, tant sur les caractéristiques évidentes sensibles de son matériau que sur la notoriété générale de son contenu. Cela a donné au contenu de l'art la compréhensibilité et l'évidence du phénomène immédiat, cela a donné à la composition un lien heureux et fécond [aux références mythiques], sans pour autant abolir la mobilité et la liberté des œuvres singulières ; car d'une thématique contrainte iconographiquement ont pu naître, à chaque fois selon

l'objectif spirituel, des compositions des genres les plus variés, et si la solution des problèmes est artistiquement juste, le contenu donne aux formes une évidence directe nécessaire qui ne serait guère atteignable si le contenu n'était pas fixé de la sorte. L'abstraction et l'immatérialité de la représentation qui représentent par ailleurs pour le monothéisme un désavantage par rapport au polythéisme de l'antiquité, sont dépassées par suite de l'incarnation du Christ, des contenus dramatiques riches en rebondissements de sa vie humaine, par suite de la grande hiérarchie, également susceptible d'être interprétée humainement, des apôtres, de saints, etc.

Il est donc aisément visible que la base mythologique de l'art chrétien n'est pas plus défavorable en soi pour lui que celle de l'antiquité pour ses propres tentatives d'expression artistiques. (Remarquons seulement au passage que relativement tôt déjà, la mythologie antique surgit comme matériau.) Il faut naturellement souligner ici, comme différence importante entre l'antiquité et le Moyen-âge, le rôle de l'Église, déjà mentionné, de direction et de jugement, tandis qu'en Grèce, l'art – certes sur la base de la commande sociale du moment – a lui-même défini ses contenus et ses formes. C'est précisément par-là que se crée au Moyen-âge la marge de manœuvre concrète de ce combat pour la libération, pour l'autodétermination de l'art, qui est si caractéristique de cette civilisation, comme il va falloir très bientôt le montrer. Dans le domaine d'influence de l'Église d'Orient, où des normes établies en matière d'iconographie prescrivent dans une mesure croissante et en même temps très détaillée les lois à suivre pour la figuration concrète, la voie principale du développement de l'art est la prédominance de l'allégorie, tandis qu'en Occident, à partir de ce combat de libération de l'art contre la régulation religieuse cléricale – avec certes pendant une longue période la conservation des contraintes iconographiques – s'épanouit le réalisme d'un

mode de représentation symbolique. (L'opposition de principe entre l'allégorie et le symbole sera traitée dans la prochaine section du présent chapitre.) Ce rôle dirigeant de l'Église a eu dès le début en Occident ses limites qui découlaient de ses propres objectifs. L'ordre social du féodalisme doit dès le début s'appuyer sur des couches de la population plus larges que celles de la civilisation classique de la *Polis*, reposant sur l'esclavage. Dans le féodalisme, ces couches – en comparaison de celles qui définissaient la commande sociale dans l'antiquité et auxquelles elle faisait appel – étaient largement incultes et analphabètes. L'art, pour interpréter de manière évidente la base mythique de la religion, a donc dû modifier ses objectifs en fonction de la nouvelle problématique sociale. Ceci a surtout eu pour conséquence que se sont produits des changements significatifs dans la situation des arts – socialement – principaux. Pour l'antiquité – malgré la perfection artistique exceptionnelle de la sculpture – la littérature est l'art dominant ; Homère, Hésiode, Pindare, les auteurs tragiques sont ceux qui par des transformations artistiques de mythes, ont mis des, mots universellement valables sur les bouleversements de l'être social et de la conscience. (La polémique des premiers philosophes contre Homère est un important témoignage indirect de cette situation.) Au Moyen-âge en revanche, ce n'est qu'avec Dante qu'apparaît une figure d'une telle stature, et la littérature d'importance historique universelle qui le suit évolue déjà – précédant les arts figuratifs – sur la ligne d'une sécularisation bourgeoise de l'art, mais elle doit justement pour cela renoncer à cette base de masse qu'avaient les arts figuratifs (Boccace [19] et la nouvelle). Dans les arts figuratifs que la littérature théologique ne tolère que comme décoration des maisons de Dieu, il y a , dès le début, formulée par le pape

[19] Giovanni **Boccaccio** (1313-1375), écrivain florentin, auteur notamment du *Décaméron*. Il est l'un des créateurs de la littérature italienne en prose. NdT.

Grégoire le Grand, [20] la commande sociale selon laquelle les tableaux sont placés dans les églises pour l'enseignement des ignorants. « On expose des peintures dans les églises afin que ceux qui ne savent pas les premiers éléments des lettres puissent lire sur les murailles ce qu'ils ne peuvent apprendre dans les livres. » [21] L'exigence que les arts figuratifs soient des livres d'images pour enseigner les analphabètes afin d'expliquer et de diffuser les bases mythiques de la religion constitue pour eux la commande sociale décisive qui reste en vigueur pendant toute la période de floraison du féodalisme. [22] Ceci s'est naturellement mis en place longtemps avant la genèse et la consolidation du féodalisme comme formation économique, dès l'époque de décomposition de l'économie esclavagiste. Mais comme c'est l'évolution idéologique de l'Église et de l'art qui nous occupe ici, nous pouvons nous dispenser d'une analyse des influences qu'exerce sur l'idéologie la mutation des bases sociales.

La mise en œuvre et la persistance de cette commande sociale est le résultat de longs combats riches en péripéties. Il est naturellement impossible ici de suivre historiquement l'effet certainement important de cette commande sociale formulée autoritairement. Citons simplement en illustration la formule amusante et pertinente de Lichtenberg [23] à l'époque des Lumières : « Les saints sculptés ont eu beaucoup plus

---

[20] **Grégoire le Grand** (540-604), pape Grégoire Ier élu en 590. NdT.

[21] René François Rohrbacher : *Histoire universelle de l'église catholiqu*e, Paris, Gaume Frères, 1843, Vol. 9, p. 505. Lettre à Serenus, évêque de Marseille.

[22] K. Schwarzlose, *Der Bilderstreit* [La querelle des icones], Gotha, Friedrich Andreas Perthes, 1890, p. 158. Sur la poursuite de l'évolution de ce principe jusqu'au 13ème siècle, *cf.* Frederik Antal (1887-1954. Historien marxiste hongrois de l'art) : *Florentine Painting and its social background*, [La peinture florentine et son environnement social], Londres, 1947, p. 276.

[23] Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) philosophe, écrivain et physicien allemand, auteur notamment d'*Aphorismes*. NdT.

d'influence dans le monde que les saints vivants. » Il est compréhensible que les églises opprimées, combattantes, aient pris position contre le culte des portraits des empereurs etc. ordonné par l'État. Mais même en ce qui concerne la représentation en images de thèmes chrétiens, il y a de véhémentes différences d'opinion. Clément d'Alexandrie [24] se réclame des interdictions du deuxième livre de Moïse [l'Exode] [25] pour proscrire les représentations de Dieu et des choses surnaturelles. Cette querelle ne s'étend pas seulement à la thématique, mais aussi aux moyens d'expression de l'art, à sa vocation centrale à figurer les objets de la réalité objective. Dvořák attire l'attention sur le fait que le caractère de reproduction (il dit « naturaliste ») de la représentation dans l'antiquité était rejeté par les autorités de cette époque, « puisqu'une vraie image de Dieu n'est pas à rechercher dans une imitation des choses terrestres, mais dans celle de l'âme humaine. » Du point de vue de l'art, cela signifie que celle-ci doit avoir un contenu ultime transcendant la représentation sensible, et donc viser une allégorisation. [26]

C'est sous une forme extrême, mais c'est pour cela que c'est aussi instructif, que ces tendances transcendantes spiritualistes, religieuses conséquentes apparaissent chez Tertullien. Lui aussi se réclame des commandements de Moïse, mais il en déduit un rejet nécessaire par la religion de tout art figuratif : « le démon [a] introduit dans le monde des fabricateurs de statues, d'images… » [27] La fabrication et la vénération

---

24 Clément d'Alexandrie (150-215), lettré grec chrétien, apologète et l'un des Pères de l'Église. NdT.

25 **Ex** 20.4 NdT.

26 Max Dvořàk (1974-1921) *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Munich, Piper, 1924, p. 27. *Cf.* aussi : Ernesto Buonaiuti, *Storia del cristianesimo II, Evo medio* [Histoire du Christianisme, II, Moyen-âge], p. 54.

27 Quintus Septimius Florens Tertullianus (150-220), écrivain berbère de langue latine, chrétien, père de l'Église. NdT.

d'images, et pas seulement sous forme humaine, serait de la même façon un péché pour un chrétien. Il est extrêmement intéressant qu'il s'élève dans son traité *Contre les Spectacles* contre toute catharsis. Il en ressort clairement que dans les constatations, par ailleurs justes, de Dvořák citées à l'instant, l'expression « naturaliste » usuelle chez les historiens de l'art est trompeuse ; il s'agit de beaucoup plus, du rejet de la catharsis, et donc de la catégorie centrale de l'effet moral humain de l'art à l'époque de floraison de l'antiquité et en certain sens – comme on l'a expliqué dans d'autres contextes – d'une catégorie centrale de l'effet artistique en général. Tertullien dit des spectateurs des pièces de théâtre : « Ils s'attristent du malheur d'autrui ; ils se réjouissent du bonheur d'autrui. Tout ce qu'ils souhaitent, tout ce qu'ils maudissent leur est étranger. Leur affection est aussi vaine que leur haine est injuste. » Tertullien y voit une impudence ; à l'objection selon laquelle Dieu lui-même serait spectateur, il répond : certes, comme juge, et pas comme coupable. Aux acteurs, on reproche de « jouer l'amour, la colère, les gémissements, les larmes. » [28] Certes, sur de nombreux arguments, le raisonnement de Tertullien s'abaisse simplement au niveau de l'accusation de « mensonge » pour l'art, ce en quoi assurément il est également en harmonie avec un chœur polyphonique, résonnant depuis de millénaires ; mais dans son essence, son attaque est plus importante. Le rejet de la catharsis, de la participation intensive à des joies et des souffrances qui ne sont pas les siennes propres, non « véritables », d'hommes non « véritables », ne prend en effet son sens religieux authentique que si l'on comprend que la croyance des hommes exige une concentration sur le propre salut de l'âme, excluant tout le reste,

[28] *Œuvres complètes* de Tertullien, trad. E A. de Genoude, Paris, Louis Vivès, 1852. *De l'idolâtrie, III,* pp. 219-220. *Contre les Spectacles, XVI,* p. 409, *XXIII*, p. 415.

c'est-à-dire une concentration sur le destin de sa propre personnalité individuelle dans l'au-delà. Nous pourrons observer plus tard en détail que l'on saisit par là ce qu'il y a de spécifique au cœur de la religiosité : l'amour, la compassion etc. peuvent très bien être des vertus religieuses ; elles peuvent même prendre une place importante dans la morale religieuse, mais elles sont toujours au service de cette tâche cruciale, à savoir le salut de sa propre âme. L'intérêt témoigné à des hommes et des destins étrangers – littérairement figurés, non « réels » – critiqué par Tertullien, va par principe au-delà de l'individualité, par suite de l'essence même de l'activité esthétique, par suite de la prédominance de la particularité, du typique en elle. Nous avons vu que c'est justement ce dépassement des attitudes à l'égard de la vie qui en restent à l'individualité qui constitue l'élément essentiel de la catharsis comme catégorie universelle de l'esthétique et que c'est justement pour cela qu'elle instaure un lien profond entre éthique authentique (immanente) et art authentique (immanent).

Le fait que le christianisme soit devenu religion d'État depuis Constantin modifie à maints égards cette situation au plan des principes. Dvořák indique avec force que les représentations allégoriques de l'époque des catacombes sont relayées par des représentations plus réalistes, plus proches de l'art antique. Ainsi sont posées, certes seulement pour l'Occident, les bases de cette évolution dont nous avons déjà mentionné les signes distinctifs les plus généraux, et dont les manifestations concrètes nous préoccuperont encore de manière très détaillée. La première grande explosion des contradictions qui se concentrent ici est le combat de longue durée entre les iconoclastes et leurs adversaires, qui fit surtout rage dans l'empire byzantin, mais dont les vagues touchèrent aussi l'Occident. Au premier plan, il y a – c'est un élément constant de l'évolution religieuse en Europe – la tentative d'écarter là-

aussi les reliquats de magie présents dans le christianisme et qui s'y réintroduisent toujours. Il est en l'occurrence caractéristique que les icônes se rangent là au même plan que des reliques, des amulettes, etc. On confère de la même façon aux icônes elles-mêmes un pouvoir miraculeux, comme par exemple la protection contre les démons, la guérison des maux physiques etc. ; on pense en général que les pouvoirs de l'original (du sauveur, de l'ange, du saint) restent également actifs aussi dans sa reproduction, que l'original éprouve et ressent aussi tout est fait à l'image. [29] Point n'est assurément besoin de démontrer davantage le caractère magique de telles conceptions. La révolte contre un christianisme fortement imprégné de magie, l'effort de purifier la religion de tous les reliquats magiques, remontent en partie, idéologiquement, aux origines du christianisme ; ils se produisent partiellement sous l'influence musulmane, où dès le départ, comme dans le judaïsme, les reproductions de la divinité ont toujours été sévèrement réprouvées. L'idéologie de l'iconoclasme prend donc dans ces circonstances un caractère spiritualiste ascétique, qui renvoie au-delà de tout ce qui est humain et immanent. C'est ainsi que l'évêque Astère d'Amasée dit dans un sermon : « *Ne peignez point JESUS-CHRIST, il suffit qu'il se soit humilié en prenant volontairement un corps pour nous…* » [30] Certes, si l'on veut bien évaluer la situation de l'art dans ces luttes, il faut constater que les iconoclastes ne prennent position que contre un art religieux représentant des hommes. De même que l'interdiction radicale de la représentation chez les musulmans n'a en aucune façon créé d'obstacle à un riche développement d'une ornementation géométrique et allégorique et l'a même

---

29 K. Schwarzlose, op. cit., p. 174 et p. 202.

30 Astère d'Amasée (fin IV^{ème}, début V^{ème} siècle), Amasya : ville du Pont, Anatolie. *Nouvelle bibliothèque des auteurs ecclésiastiques*, Paris, André Pralard, 1690, tome III, p. 78.

puissamment favorisé, de même l'iconoclasme byzantin ne s'en est pas pris à l'art profane ; non seulement on assiste là aussi à une floraison de l'ornementation, mais aussi à une peinture profane (paysage, animaux, etc.) [31]

Les adversaires de l'iconoclasme, finalement victorieux, s'appuient évidemment en pratique sur les traditions des croyances magiques aux miracles profondément enracinées, et leurs idéologues fondent théoriquement leur point de vue comme suit : « Tout ce qui est matériel est du ressort de la représentation picturale. Puisque le Christ est venu dans ce monde matériel…, il peut alors nécessairement faire l'objet d'une représentation figurée… On peindra le Christ eu égard à sa personnalité, mais sans tenir compte de ce qu'il possède une double nature. » L'image serait « le symbole, le garant et l'expression visible du miracle mystérieux de l'incarnation. » [32] Conclure de formulations théoriques comme celle citée à l'instant à une floraison de la peinture réaliste serait cependant une méconnaissance des véritables états de fait. Bien au contraire. L'art qui naît à Byzance est théologiquement régulé de la manière la plus stricte et la plus précise, et les prescriptions théologiques en matière d'iconographie ne laissent plus aucun espace de liberté à une figuration objective réaliste. [33] Il se produit dans les idées sur l'art en Orient un fort rapprochement (ce n'est assurément pas une totale équivalence), une matérialisation de ces principes que nous avons déjà cités et traités issus de l'œuvre tardive de Platon. Mais cela repousse en même temps les attaques contre les éléments magiques de la religion. Cette décision va

---

31 Louis Bréhier (1868-1951) *La querelle des images (VIIIe-IXe siècles*), Paris, Librairie Bloud & Cie, 1904, p. 9 s. et 46-49.

32 K. Schwarzlose, op. cit., p. 190, 197 et 202.

33 Louis Bréhier, op. cit., p. 54 s. Philipp Schweinfurth (1887-1954) *Die byzantinische Form*, Mayence, Kupferberg, 1943, p. 31.

naturellement bien au-delà de l'approbation ou du refus de la reproduction. Elle se concentre autour de la question de savoir si et dans quelle mesure il est possible en général de définir et de fixer de manière purement éthique, purement fondée sur la foi, une relation humaine à la transcendance absolue (en religion : à Dieu). Si l'on y parvient, alors il faut seulement résoudre théologiquement l'opposition historiquement bien connue entre foi et savoir. Dès l'instant cependant où l'on croit que certaines actions humaines (le baptême, l'eucharistie, la prière etc.) peuvent avoir dans leur contenu ou même formellement, par leur configuration rituelle, une influence directe sur les événements transcendants, en ce qui concerne évidemment la prospérité terrestre ou sur le salut dans l'au-delà de la personnalité individuelle, la pénétration de tendances magiques dans la religion en question est irrésistible. La réalité magique de l'image fait partie de cet ensemble. Et l'histoire des religions montre dans les faits l'inéluctabilité de ce processus. La relation de l'art et de la religion est étroitement liée à ces luttes. Ce qui chez Platon était une orientation social-pédagogique pour former et formuler l'art se transforme de soi-même en un rituel à demi ou totalement magique. Mais même là où, comme en Occident, l'iconographie cléricale ouvre pourtant un espace à une libre figuration artistique, il peut y avoir des cas innombrables où l'on attribue à certaines reproductions des pouvoirs miraculeux (magiques) comme ceux-là. La situation spéciale de l'art féodal en Occident consiste simplement en ce que la commande sociale qui lui est passée par Grégoire le Grand ne rattache pas directement l'importance cléricale et religieuse des arts figuratifs à leur effet magique fondé sur le rituel, et ainsi – involontairement – ouvre une voie libre au développement esthétique. La vénération magique de icones prend ainsi, en comparaison à cette tendance générale, un élément de fortuité, ce qui ne peut

naturellement pas empêcher que cela soit survenu massivement jusqu'à nos jours.

Les tentatives de purifier la religion de ses reliquats magiques atteignent avec la Réforme un nouveau point culminant, avec plus de force et plus de profondeur. Il ne peut naturellement pas, là non plus, nous incomber de traiter les problèmes propres d'histoire de la religion et de dogmes. Mais il est à première vue éclairant qu'à commencer par l'engagement de Luther [34] contre le commerce des indulgences en passant par la nouvelle conception de l'eucharistie jusqu'à la tentative, restée dans un cadre sectaire, des anabaptistes de transformer le baptême d'un acte magique en un acte essentiellement éthique, les efforts décisifs des réformateurs ont porté sur la purification de la religion de ses éléments magiques traditionnels. Ce qui nous intéresse en l'occurrence, c'est surtout l'attitude religieuse à l'égard de la reproduction en images. Il faut tout de suite remarquer ici que les tendances iconoclastes explicites (Karlstadt) [35] ne se sont jamais renforcées au point de devenir la ligne officielle, dominante, de la Réforme. Comme dans tout domaine de la réforme, c'est Calvin qui représente le point de vue le plus radical. Il rejette résolument la commande sociale d'un art religieux établi par Grégoire, conteste son effet pédagogique, car ce que l'homme pourrait apprendre d'images serait frivole, voire trompeur ; représenter Dieu par des images signifierait salir sa gloire. [36] Il rejette comme idolâtrie toute conception qui attribue aux images des vertus divines

---

34 Martin **Luther** (1483-1546), initiateur du protestantisme. NdT.

35 Karlstadt sur le Main, Basse-Franconie, ville natale de Andreas Rudolf Bodenstein von **Karlstadt** (1486-1541), réformateur allemand, d'abord proche de Luther, il s'en éloigne au sujet de l'eucharistie et de la consubstantiation. Il est en 1522 l'auteur d'un des premiers écrits iconoclastes de la Réforme. NdT.

36 Jean Calvin, *Institution de la Religion Chrétienne*, Genève, Labor & Fides, 1955 ; livre I, chap. XI, § 5 et 1.

inhérentes. C'est pourquoi il ne tolère aucun tableau dans les églises. [37] Mais ce rejet radical des arts figuratifs ne concerne selon Calvin que leur relation à la vie divine, religieuse. La peinture et la sculpture ont à ses yeux leur justification, dans la mesure où elles servent au plaisir des hommes. [38] La peinture et la sculpture dans leur ensemble, c'est-à-dire tout l'art figuratif, se trouve ainsi considéré comme un adiaphoron [39] religieux et donc affranchi par principe du côté de la religion. La grande crise du système féodal dont les conséquences idéologiques nous occuperons encore en détail en ce qui concerne le rapport religion-art conduit sous cet aspect à une totale destruction de la dépendance médiévale, à la reconnaissance de la mondanéité de l'art.

La position de Luther et de Zwingli [40] est, sur le plan des principes ,bien loin d'être aussi claire que celle de Calvin, mais l'orientation principale est pourtant très semblable. Luther se préoccupe surtout de notre problème dans les sermons de la première semaine du carême dirigés contre l'iconoclasme de Karlstadt. Lui aussi considère la fabrication de reproduction artistique des choses comme un adiaphoron ; aussi la destruction des images serait-elle pourtant seulement autorisée, mais pas ordonnée : « Nous sommes libres d'en avoir ou de ne pas en avoir, quoiqu'il serait préférable que nous n'eussions pas les dites images » Seule leur adoration serait interdite, et pas leur fabrication. C'est ainsi que Paul aurait prêché à Athènes contre l'idolâtrie, mais pas pour une destruction des idoles, car aucune image externe ne pourrait nuire à la foi. Dans d'autres passages, Luther combat l'abus des images, surtout les idées dangereuses sur le mérite des œuvres né du rapport à eux

---

37 Ibidem § 9 et 5.
38 Ibidem § 12.
39 *Adiaphoron* : choses moralement neutres, selon les stoïciens. NdT.
40 Ulrich Zwingli (1484-1531), réformateur suisse. NdT.

(les donateurs d'images). [41] Certes, Zwingli dit en général que les images seraient une véritable abomination aux yeux de Dieu. Mais il n'interdit strictement que les images de Dieu ; les images doivent être éloignées des églises, parce qu'il existe le danger de leur adoration ; en d'autres lieux – profanes, donc – elles sont tout à fait possibles. [42] De ces quelques remarques, il ressort clairement combien l'hostilité de la réforme aux images était peu dirigée contre l'art en général, et combien elle s'efforçait exclusivement d'éliminer les reliquats magiques du christianisme. Dans son roman *Jesse und Maria,* l'écrivaine catholique Enrica von Handel-Mazetti [43] décrit cette situation avec une grande clarté. Dans le *pour* et le *contre* de l'action qui tourne autour d'une image miraculeuse de la Vierge, ses caractéristiques esthétiques ne jouent un rôle que dans la mesure où l'aversion de la noblesse protestante, de culture humaniste, ne porte pas seulement contre la superstition magique entourant cette image, mais aussi contre sa laideur artistique, alors que les paysans catholiques qui la vénèrent n'ont pas la moindre idée de ce que pourrait être la qualité esthétique d'un tel objet sacré.

Entre ces deux périodes d'iconoclasmes se développe la grande époque de floraison de l'art médiéval. On peut à ce propos avoir facilement l'impression que libérer l'art du service de la religion n'aurait pas du tout été nécessaire, comme si justement cette sujétion de l'art lui avait donné la force de son élan grandiose, ce qui semble précisément être prouvé par le fait que la rupture de ce lien a entraîné des problèmes profonds, avoir

---

41 Martin Luther, *Œuvres*, tome IX, Genève, Labor & Fides, 1961, *Sermon d'invocavit du mardi 11 mars 1522*, p. 81-83, *Sermon du 12 mars 1522,* p. 84.

42 Oskar Farner (1884-1958), *Huldrych Zwingli,* Zürich, Zwingli-Verlag, 1954, tome III, p. 448 & 456.

43 Enrica von Handel-Mazzetti, (1871-1955), écrivaine autrichienne, *Jesse und Maria,* Kempten & Munich, Kösel,1906. NdT.

l'impression – comme le prétendent jusqu'à aujourd'hui des théoriciens et des historiens d'inspiration romantique – qu'une véritable apothéose de l'art ne serait possible que sur la base de sa liaison intime à la religion et même seulement qu'en se pliant à ses exigences artistiques au plan idéologique. (Il ne s'agit naturellement là que des arts figuratifs ; l'évolution de la littérature et de la musique suit des parcours essentiellement différents ; mais nous pensons que le rapport de principe de l'art et de la religion se manifeste justement là de la manière la plus expressive.) Autant nous rejetons cette thèse aux multiples aspects, qui s'est bruyamment fait entendre des manières les plus diverses, autant il est exact que cela recèle un véritable problème. Nous avons déjà mentionné que la commande sociale passée à l'art médiéval se présentait en soi de façon plus nette et plus concrète que cela n'était possible en des temps ultérieurs. En même temps, elle avait – au moins en Occident, au contraire de l'Orient et aussi de Byzance– une élasticité qui a rendu possible un développement fécond et concrètement libre. Il se produit – comme nous l'avons montré, sur une base plus large, plus démocratique – quelque chose d'analogue à l'antiquité classique : un fonds folklorique, inépuisable en apparence, de mythes dont chacun représente de manière sensible des hommes et des situations significatifs, mais sous une forme extrêmement concise, correspondant au laconisme populaire, et non seulement permettant de ce fait des interprétations diverses, mais les favorisant même carrément ; dont chacun n'est certes connu des larges masses qu'au travers de ces représentations, mais comme ces mythes constituent une partie intégrante fondamentale de toute la culture chrétienne prédominante, et sont par ailleurs aussi pour cette raison popularisés, par exemple dans des sermons etc., ils ne se trouvent pas face à l'homme comme une thématique étrangère et ne pouvant être décryptée que par un travail intellectuel. De

tels sujets sont les mieux appropriés à un travail artistique, car les pôles qui les déterminent de manière contradictoire et féconde, à savoir notoriété et renaissance constante, constituent déjà matériellement quelque chose de sensiblement mondain, une reproduction concentrée de ce qui, dans la réalité même, est essentiel pour les hommes, pour le genre humain, de ce qui reste et cependant renaît constamment à nouveau. Dans de telles configurations, le monde des formes qui constitue ce qui est proprement artistique ne se détache pas, pas même relativement, du matériau mis en forme : la composition, dans sa totalité comme en détail, n'est rien d'autre que l'expression et la prise de conscience de la corrélation existante à chaque fois entre le thème et les exigences du jour, un ancrage de celles-ci dans les grandes questions de l'espèce humaine, une mise en évidence des problèmes les plus importants et les plus universels de l'humanité, dans des destins d'hommes concrets figurés clairement et simplement.

Cette unité organique, acceptée comme allant de soi, de l'évidence immédiate et du contenu intellectuellement significatif ne peut être donnée aux arts que par une commande sociale qui s'appuie sur une base universellement reconnue comme celle-là, qui ne s'adresse aux artistes et à travers eux à la masse des récepteurs que par sa médiation. La singularité particulière du développement de l'art au Moyen-âge repose donc sur cette singularité particulière de la commande sociale. Tandis que dans l'antiquité grecque, l'absence d'une caste de prêtres permettait une interprétation de ce genre assujettie aux mythes de manière authentiquement artistique, c'est-à-dire thématiquement, mais formellement libre (définie à chaque fois par la commande sociale), il se crée dans la société féodale une circonstance favorable en raison de cette marge de manœuvre, née du poids constamment croissant de la bourgeoisie citadine, pour le perfectionnement, à chaque fois, des mythes

précisément fixés au plan iconographique. Les théoriciens et historiens d'inspiration romantique ont donc raison dans la mesure où ils constatent ces conditions particulièrement favorables et mentionnent également les problèmes qui se mettent en place quand elles cessent, mais ils se trompent quand ils veulent faire que cette situation historique unique une norme générale, et à plus forte raison quand ils en déduisent une influence positive continue sur l'art. Nous allons tout de suite voir qu'au contraire, ce développement favorable unique en son genre a découlé de ce que l'Église fut contrainte de laisser toujours plus de liberté aux arts dans leur mouvement esthétique autonome. De même que dans l'antiquité, un facteur idéologique important de la floraison des arts fut le manque d'une régulation théologique, de même au Moyen-âge, ce fut la vigueur de ces forces contraires qui étaient en mesure d'utiliser les contraintes iconographiques pour leurs propres fins esthétiques, de contourner la direction théologique ou d'en briser le verrou. Que ces circonstances soient favorables ne résulte donc pas sur la force de la religion, mais sur la force du combat contre elle de libération de l'art.

Il nous faut donc décrire philosophiquement de plus près ce combat de libération de la sphère esthétique. Nous avons déjà indiqué quelle était, dans les grandes lignes, sa base sociale : la force constamment croissante de l'influence bourgeoise au sein de la société féodale. [44] Quand la bourgeoisie se renforce tellement qu'elle est en mesure de briser le cadre du féodalisme, même si cela ne fait naître tout d'abord que le type de transition en forme de compromis qu'est la monarchie absolue, cette évolution spécifique cesse ; il se produit une crise que nous

[44] C'est le mérite de Frederik Antal d'avoir démontré en détail cette évolution pour la Florence des 14ème et 15ème siècles. Que nombre des liens qu'il établit et nombre de ses conclusions soient trop directs n'atténue pas fondamentalement son mérite.

analyserons aussi très bientôt en tant qu'étape importante de ce processus. La tendance principale de la période à examiner maintenant quitte la hiérarchie théologique en direction de l'égalité des hommes, quitte la transcendance de l'au-delà pour l'immanence, pour la valeur propre de l'homme autonome. En littérature, cette nouvelle orientation prend relativement tôt déjà une forme relativement ouverte, ainsi en Italie de Boccace à l'Arioste. [45] Au plan théorique, elle apparaît tout d'abord principalement sous une forme religieuse, comme mouvement mystique, réformateur, ou hérétique. C'est ainsi que l'exigence mystique d'un rapport direct avec Dieu signifie dans sa nature, chez Maître Eckhart, [46] une élimination, une rupture du cadre de la hiérarchie théologique cléricale du féodalisme hypostasié dans la transcendance ; des utopies religieuses comme celle du troisième règne, du royaume du Saint Esprit chez Joachim de Flore [47] en font également partie. Dans le domaine des arts figuratifs, ces tendances se concentrent sur une rupture avec l'iconographie allégorisante, même si cela ne change rien au contenu matériel du champ thématique (Ancien et Nouveau Testament, légendes des Saints, y compris de nouveaux comme celle de François d'Assise [48] etc.)

La révolution consiste en une figuration d'hommes ou de groupes d'hommes avec uniquement les moyens objectifs de l'art, qui de ce fait transposent totalement dans l'immanence les mythes religieux qui leurs sont sous-jacents, extraient ce noyau qui représente une étape importante dans le développement du genre humain, qui en un mot renvoient dans

---

45 Ludovico **Ariosto** (1474-1533), poète italien de la Renaissance. NdT.

46 Eckhart von Hochheim, dit **Maître Eckhart** (1260-1328), théologien mystique et philosophe dominicain. NdT.

47 Joachim **de Flore** (1135-1202) cistercien et théologien catholique. Les nazis ont voulu faire croire que le « troisième Reich » réalisait cette prophétie. NdT.

48 Giovanni di Pietro Bernardone, dit **François d'Assise**, (~1182-1226), religieux catholique italien, fondateur de l'ordre des Frères mineurs. NdT.

la sphère d'ici-bas des hommes et situations humaines le typique humain des personnages et des situations contenus dans les mythes religieux, dans les interprétations religieuses du folklore. De telles tendances apparaissent déjà très tôt, dès l'époque du règne du style roman ; il suffit de penser à certaines statues des cathédrales de Chartres, Reims, Bamberg, Naumburg etc., à Niccolò Pisano ; [49] et ce combat ne cesse pas non plus avec le gothique, il est même parfois plus résolu et plus intense. Ce n'est néanmoins pas un hasard si le tournant décisif est généralement associé au nom de Giotto. [50] Chez lui ces tendances apparaissent en effet en un système bien structuré, elles visent à porter le reflet esthétique de la vie humaine, dans sa totalité développée, au rang d'objet exclusif de l'art. Dans quelle mesure il se rattache à l'iconographie byzantine qui existait alors, ou est-ce qu'il est intérieurement plus ou moins étranger à elle, ces controverses philosophiques ont sur cette question tout aussi peu de sens que par exemple la mise en évidence de thèmes médiévaux etc. chez Rabelais ou Cervantès. Tout artiste se rattache nécessairement aux courants existants lors de son entrée en activité ; du point de vue artistique, le *d'où vient-il ?* a en l'occurrence beaucoup moins d'importance dans son parcours que le *où va-t-il ?* et c'est justement le caractère résolu et entier de ce *où va-t-il ?* qui sépare d'un abîme infranchissable Giotto – comme premier représentant éminent de ces efforts – de toutes les tendances byzantines, religieuses transcendantes, qui le relie à tous ses prédécesseurs de la

[49] **Bamberg**, ville de Bavière, cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Georges, de style roman tardif (1112). **Naumburg**, ville de Sachsen-Anhalt, cathédrale Saints-Pierre-et-Paul de style roman tardif (1242). **Niccolò Pisano**, (1470-1538) peintre italien.

[50] **Giotto** di Bondone (1267-1337), peintre, sculpteur et architecte italien du XIV^{ème} siècle. NdT.

période romane et de la période gothique, peu importe s'ils étaient connus ou inconnus de lui.

Comme Worringer est justement le théoricien principal de l'essence antiréaliste « nordique » de l'art médiéval, il peut figurer comme témoin totalement insoupçonnable de ce renversement historique opéré par Giotto. Worringer met justement en évidence le contraste entre l'art de Giotto et les miniatures françaises de la même époque. La forme de ces dernières est en dernière instance toujours instable, tandis que chez Giotto et dans l'art italien qui repose sur lui prédominent la stabilité de la composition et du tracé. L'art italien « n'a jamais », dit Worringer, « la possibilité d'exprimer une transcendance sensible-suprasensible durable comme l'art français. Mais avec justement ce sens développé de la stabilité des choses, de leur être solide et dense, l'italien sauve le gothique d'un naufrage dans la calligraphie. Avec son fort sentiment pour les valeurs corporelles et spatiales, il constitue la substance de l'art moderne. Pour réaliser ce travail, il fallait un talent plus grossier que celui des français avec leur fine sensibilité uniquement tournée vers l'essence des choses… Tout mouvement de bras chez Giotto a l'effet d'un coup porté dans la profondeur de l'espace, et devient une expérience cubique. L'Italie proclame à nouveau à l'Europe le fait que les choses sont tridimensionnelles. Sa découverte du monde corporel équivaut à la découverte du monde spatial. Avec sa grande force d'organisation rationnelle, l'Italie entreprend de consolider de manière stable ces nouvelles valeurs. Son but est autant l'anatomie du corps que l'anatomie de l'espace. Et c'est ainsi que se crée la condition préalable de la structure moderne du tableau. Et que l'on donne un corps à l'art spirituel gothique, et à l'art gothique du dessin un substrat plastique. » [51]

[51] Wilhelm Worringer, *Die Anfänge der Tafelmalerei*, [Les débuts de la peinture sur panneau], Leipzig, Insel-Verlag, 1924, pp. 32-34

Worringer a ainsi très bien circonscrit le contour général du monde formel de Giotto, et quelques remarques suffisent pour caractériser aussi aux plans esthétique et philosophique la croisée décisive des chemins créée par ses actes. Giotto crée la forme picturale pour un monde où se produisent des événements humains dramatiques en opposition radicale à la forme d'image allégorique religieuse de la représentation décorative. Le rôle dominant de la figuration de l'espace, de l'espace propre pour chaque image singulière fait de toutes ces représentations des œuvres individuelles autonomes, closes sur elles-mêmes, parfaites en soi, dont la teneur picturale va désormais au-delà d'une simple décoration des espaces d'églises, au-delà de l'illustration iconographiquement décorative, allégorique, d'une vérité religieuse, d'un événement biblique ou de toutes façons légendaire chrétien. Dans de tels espaces réels sensibles, concrètement individualisés évoluent des hommes d'une corpulence affirmée, robuste, qui prennent part avec une véhémence dramatique à une action humaine, directement compréhensible dans son humanité ; ils évoluent comme des parties autonomes d'une composition qui, de plus, a été créée pour évoquer d'une manière directement éclairante l'essence humaine des participants, leurs relations humaines entre eux. De l'ensemble organique de ces éléments naît la vie propre de cette œuvre individuelle : une portion de réalité qui se referme sur la perfection qui n'est que la sienne propre, et – quel que soit son contenu iconographique donné – ne renvoie plus au-delà de soi. La robustesse déjà soulignée et la pesanteur des personnages de Giotto, y compris la puissance massive de leurs mouvements achève définitivement cette immanence. Chacun des événements paradigmatiques de la vie humaine – fournis comme contenu et cadre par la tradition religieuse d'alors – se remplit d'une vie immanente de part en part. Une immanence

esthétique comme celle-là peut évoquer artistiquement la reproduction esthétique de l'immanence de la vie humaine justement parce que chaque tragédie, chaque drame, chaque idylle etc., à partir des ensembles de mouvements, se rapportant les uns aux autres, d'hommes résolument terrestres, de leur relation devenue plastiquement visible, construit un espace concrétisé par ces corps et ces mouvements, parce qu'une totalité concrètement réelle des déterminations humaines en question se transpose en une visibilité sensible parfaite, parce que les corps et les âmes des individus, le contenu spirituel et le côté pathétique de leurs mouvements s'amalgament en une unité indissociable.

Les oppositions qui – objectivement – se font jour ici entre immanence esthétique et transcendance religieuse, ne doivent en aucune façon devenir forcément conscientes en tant que telles chez ceux qui les expriment dans la création, qui les mettent en forme. Le monde tout entier semble dans cette période être régi de tous côtés par les catégories du christianisme de telle sorte que trop souvent, les oppositions les plus exacerbées ne peuvent s'exprimer que dans la langue de ceux qu'elles combattent. C'est justement pour cela qu'est valable ici le principe général selon lequel les opinions des artistes doivent être déchiffrées dans les caractéristiques de leurs œuvres et pas, inversement, que leurs œuvres doivent être comprises à partir des vues – souvent retransmises de manière extrêmement incomplète et anecdotiques – de leur créateur. C'est pourquoi nous ne mentionnons qu'au passage que tout ce que nous savons de la personnalité de Giotto semble montrer que son opposition idéologique à la religion qu'exhalent ses œuvres lui était personnellement plus ou moins consciente. Sa chanson sur la pauvreté, [52] qui est dans son essence dirigée

[52] On attribue à Giotto une chanson critiquant la pratique de le pauvreté volontaire. NdT.

contre le spiritualisme franciscain et sa glorification de la pauvreté, ainsi que l'anecdote rapportée par Sacchetti [53] selon laquelle on aurait mentionné dans une conversation que Saint-Joseph, dans les tableaux montrait d'habitude une triste mine, ce sur quoi Giotto aurait paraît-observé qu'il avait bien toutes les raisons d'être triste, vont clairement dans le même sens. [54]

C'est pourquoi la seule chose importante est toujours de savoir si les œuvres elles-mêmes prennent une forme artistique qui se parfait dans l'immanence ou qui n'attend la perfection que dans la transcendance. De ce point de vue, c'est probablement Fra Angelico [55] qui est le plus intéressant. Je ne citerai que quelques jugements d'historiens de l'art reconnus, qui certainement ne partagent pas le point de vue de nos observations. C'est ainsi que Dvořák constate certes chez Fra Angelico certains points de contact avec l'art gothique, mais pour n'arriver qu'à la conclusion que, dans ses réalisations essentielles, ils représentent quelque chose d'opposé : l'art gothique est une « matière désensibilisée », tandis que l'œuvre de Fra Angelico est un « hymne à la beauté sensible ». Dvořák souligne également que Fra Angelico non seulement a étudié la

---

53 Franco **Sacchetti** (~1335-~1400), poète et romancier italien du XIV^{ème} siècle. NdT.

54 Wilhelm Hausenstein (1882-1957), homme de lettres, ambassadeur d'Allemagne en France (1950-1955). *Giotto*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1924. Antal voit bien dans la chanson de Giotto une prise de position résolue contre l'aile radicale des franciscains. Il en tire malheureusement, là aussi, des conclusions trop directes, et n'aborde pas la dialectique beaucoup plus complexe des tableaux de Giotto sur Saint-François. Il mentionne également que Padoue, précisément à l'époque où Giotto y travaillait, était un haut-lieu de l'Averroïsme. Op. cit., p. 161. Remarquons au passage que déjà, les opinions religieuses de Giotto paraissaient extrêmement suspectes à Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843, historien de l'art.) et qu'il lui opposait pour cela Cimabue (Cenni di Pepo, 1240-1302) et Duccio (di Buoninsegna, (~1257-~1318.). *Cf.* Robert Vischer, (1847-1933) *Studien zur Kunst-geschichte*, [Études d'Histoire de l'Art] Stuttgart, Bonz, 1886, pp. 60-61.

55 Guido di Pietro dit Fra Angelico (~1395-1455). NdT.

nature à fond, mais qu'il est le premier artiste du Quattrocento « chez lequel nous pouvons nous pouvons prouver qu'il a représenté certains paysages d'après nature. » [56] Berenson dit de son *Couronnement de la Vierge* (musée San Marco) que sa composition est « si parfaitement belle !» : « Tout cela nous est transmis par des valeurs tactiles qui nous imposent la réalité de la scène, malgré le mystère (d'ailleurs peu gênant) de l'élément sur lequel ces figures se tiennent debout, assises ou agenouillées… C'est dans le Moyen-âge qu'il puise ses sentiments, mais c'est presque "à la moderne" qu'il les goûte et les exprime. Nous ne tenons pas assez compte de cette complexité en le classant parmi les modernes. » Et quand Berenson parle plus tard des œuvres de jeunesse de Benozzo Gozzoli, [57] il y voit un Fra Angelico qui aurait oublié le ciel. Il y a donc chez Fra Angelico, selon Berenson, certes un sentiment religieux, mais seulement subjectif : il s'enflamme au contact des choses terrestres et s'objective dans le reflet de beaux objets dans cette immanence. [58]

L'universalité de l'église catholique, justement, sa puissance spirituelle inébranlable en apparence conduisent à ce que chaque effort artistique y débouche, semble la servir, quel que soit sa véritable teneur objective. Pourtant, à première vue, tout ce qui a été artistiquement créé par Giotto n'est rien d'autre qu'une matérialisation de ce qu'en son temps, Grégoire le Grand exigeait de l'art. Sur cette base, la plupart des artistes ont pu vivre dans une paix relative avec la religion, et ils ont même parfois pu honnêtement s'imaginer qu'ils étaient vraiment à son service. Mais l'esprit qui habite la plupart des œuvres et

---

56 Dvořàk, *Geschichte der italienischen Kunst* [Histoire de l'art italien] Munich, Piper, 1928, t. I, p. 93

57 Benozzo Gozzoli, (~1421-1497) peintre majeur de l'école florentine. NdT.

58 Bernard Berenson, *Les peintres florentins de la Renaissance*, in *Les peintres italiens de la Renaissance*, trad. Louis Gillet, Paris, Klincksieck, 2017, p. 122.

tout particulièrement les plus éminentes parle un tout autre langage. L'homme se place toujours de plus en plus au cœur de l'étude, et certes non pas comme créature pécheresse de Dieu, mais comme maître de la terre ; l'homme nu apparaît comme l'objet le plus digne de l'étude pour voir et penser l'homme. Tandis que l'anatomie, la perspective etc. surgissent comme moyens de cette connaissance du monde visible, tandis qu'elles déterminent de plus en plus la position de l'artiste à l'égard du monde et de sa restitution, le thème iconographiquement prescrit devient chez les artistes mineurs un motif simple, un pur prétexte, une occasion d'expérimentation, chez les artistes majeurs le fondement d'une nouvelle image du monde, résolument immanente, dont l'immanence résolue vient à s'exprimer précisément dans sa perfection artistique. Que les thèmes antiques apparaissent de plus en plus – et encore une fois pas forcément de manière consciente – fait de la sphère des mythes chrétiens une simple partie des contes et légendes significatives pour l'humanité ; le fait que la vie terrestre revendique toujours plus énergiquement sa part dans l'immortalité par les œuvres, et que ses exigences soient exaucées (les statues équestres de Colleoni et Gattamelata), [59] montre avec une netteté croissante que l'universalité de la conformation chrétienne de la vie, sa domination totale sur l'art commence à appartenir au passé, même si l'Église pense encore pouvoir se présenter en apparence comme la maîtresse absolue de l'être spirituel. Il ne peut pas nous incomber de décrire cette évolution. Elle est tellement irrésistible que même là où les écoles purement artistiques sont tellement divergentes, comme à Florence et Venise, la tendance consistant à transformer la

[59] Bartolomeo **Colleoni** (~1395-1475), condottiere italien, statufié par Andrea di Michele di Cione dit Le Verrocchio (1435-1488) à Venise. Erasmo da Narni, dit **il Gattamelata** (1370-1443) capitaine-général de la République de Venise. statufié par Donato di Niccolò di Betto Bardi, dit Donatello (~1386-1466), à Padoue. NdT.

thématique religieuse en un prétexte plus ou moins apparent à exprimer de tout autres contenus psychologiques devient de la même manière dominante. Ce fut naturellement un préjugé de nombreux historiens de l'art du 19ème siècle que de concevoir ce mouvement comme orienté sur l'art « pur ». Il n'y a « absence de contenu » que si l'on identifie *contenu* à *contenu religieux*. Mais la *Flagellation du Christ* (Urbino) de Piero della Francesca [60] exprime son scepticisme historique avec une netteté proche de celle d'un Anatole France, et ce qu'on appelle *les trois philosophes* de Giorgione [61] (Vienne) expriment, selon l'interprétation pleine d'esprit de Buonaiuti, la victoire de la nouvelle approche par les sciences de la nature sur la scolastique et ses critiques arabes. [62] Tout ceci ne concerne naturellement pas seulement que l'Italie. Nous ne voulons pas parler ici du personnage du Christ [63] du retable d'Issenheim, car on y trouve déjà de forts pressentiments de la crise mondiale à venir de la relation de l'art et de la religion. Pensons seulement au Christ mort du réaliste éclairé Holbein (Bâle). Dostoïevski, dans son roman *l'Idiot*, fait dire à son Prince Muichkine, profondément ébranlé : « Mais ce tableau pourrait faire perdre la foi à d'aucuns. » [64] Il n'est pas difficile de deviner la raison pour laquelle cette image si simple, qui ne représente de manière factuelle et réaliste que le cadavre du Christ mort suscite un tel ébranlement chez le Prince Muichkine, profondément religieux : c'est que précisément la simple objectivité d'Holbein fait de la mort quelque chose

---

60 **Piero della Francesca** (~1416-1492). NdT.

61 Giorgio Barbarelli da Castelfranco dit **Giorgione** (1477-1510), NdT.

62 Ernesto Buonaiuti, *Storia del cristianesimo* II, *Evo medio,* op.cit., p. 358.

63 *Retable d'Issenheim* (près de Colmar), œuvre du peintre Matthias Grünewald. Musée Unterlinden, Colmar. NdT.

64 *Le corps du Christ mort au tombeau*, (1521) œuvre de Hans **Holbein** le Jeune (1497-1543). Kunstmuseum de Bâle, en Suisse. Dostoïevski, *L'Idiot*, Paris, Le livre de Poche, 1987, Trad. G. & G. Arout, t. I, 2ème partie, IV, p. 355. NdT.

d'ici-bas, d'immanent, quelque chose de brutalement définitif, qui par la simple existence picturalement représentée du cadavre, au travers des yeux du spectateur, réfute tout virage transcendant, toute résurrection.

Le tableau d'Holbein est un cas limite, assurément très caractéristique, de l'universalité de cette nouvelle position idéologique, qui de manières individuellement les plus diverses englobe l'ensemble du monde extérieur et intérieur. La pénétration déjà mentionnée, toujours plus forte, de la thématique antique dans la sphère des sujets de l'art signifie une nouvelle conception de l'histoire universelle du genre humain, un dépassement de cette conception chrétienne qui dans l'histoire – allant du péché originel jusqu'au jugement dernier – subordonnait tout à la rédemption dans l'au-delà de l'âme singulière des personnalités individuelles. Si par exemple Raphaël dans les *Stanze* a placé côte à côte *La Dispute du Saint-Sacrement, L'École d'Athènes, Le Parnasse,* comme représentations symboliques des moments les plus importants dans la vie spirituelle du genre humain, la religion conserve certes sa place « protocolaire » à côté de la philosophie et de l'art, mais si l'on regarde bien la peinture, on peut facilement voir que cette place est purement « protocolaire » ; la dynamique interne beaucoup plus forte des deux autres représentations, tout particulièrement celle de *L'École d'Athènes,* montre nettement où se trouve déjà l'accent principal de la commande sociale que remplit l'artiste. Tolnay [65] attire à juste titre l'attention sur le fait que dans la première période de Michel-Ange, le païen et le chrétien ne se trouvent pas seulement côte à côte, mais qu'imperceptiblement, ils passent l'un dans l'autre : « pendant la première période, la phase antique, les personnages chrétiens et païens-antiques

[65] Charles de **Tolnay**, né Károly von Tolnai (1899-1981), historien de l'art hongrois, expert de Michel-Ange.

sont interchangeables : une madone devient une sybille, et un putto antique un enfant-Jésus. Le jugement dernier part de la représentation de la chute de Phaéton, le Christ juge est un Apollon. » [66] On ne doit pas oublier que cette contiguïté et cette compénétration de l'antiquité et du christianisme caractérise l'ensemble de l'œuvre de Michel-Ange ; les prophètes et les sybilles ont, dans la composition des peintures du plafond de la Chapelle Sixtine, des fonctions spirituelles et picturales équivalentes, coordonnées entre elles, complémentaires entre elles. Chez Michel-Ange culmine l'impulsion qui a conduit à la renaissance, qui a placé toujours plus résolument l'homme au cœur de tous les intérêts humains. Michel-Ange, qui a artistiquement perfectionné l'étude du nu humain, l'a conduite en même temps bien au-delà de l'expérimentation – parfois à demi-scientifique – du Quattrocento ; l'achèvement esthétique vire à l'idéologie. Berenson en dit à juste titre : « Michel-Ange enfin achève ce que Masaccio [67] avait ébauché : le type de l'homme fait pout dominer la terre et qui sait ?, peut-être les cieux. » [68] L'immanence terrestre d'un monde figuré de la sorte n'exclut naturellement pas que ces hommes soient remplis d'une profonde aspiration à la rédemption, d'une tragique aspiration à l'infini. Abstraction faite de ce que la dernière période de l'artiste entre déjà dans cette crise dont nous allons devoir nous occuper tout de suite, des tentatives subjectives de ce genre, faisant partie de la spécificité rendue visible du sujet représenté, tournées vers la transcendance, ne comportent en soi encore rien de transcendant : cela peut faire partie de la

---

66 Charles de Tolnay. *Werk und Weltbild des Michelangelo*, Zürich, Rheinverlag, 1949, p. 63. Phaéton : Fils du Soleil et de Clymène. Il voulut conduire le char de son père mais, ne sachant le diriger, il embrasa la terre et fut foudroyé par Zeus. NdT.

67 Tommaso di Giovanni Cassai, dit **Masaccio** (1401-~1428), peintre florentin, pionnier de la Renaissance. NdT.

68 Bernard Berenson, *Les peintres florentins de la Renaissance*, op.cit. p. 171.

caractéristique parfaite d'une étape de développement du genre humain que non seulement elles y surviennent, mais aussi qu'elles aient même un caractère typique crucial. Nous pouvions observer cela au niveau idyllique chez Fra Angelico, nous le percevons dans le titanisme de Michel-Ange. Simmel a bien compris pour l'essentiel cette contradiction des personnages, du monde de Michel-Ange quand il dit : « Leur aspiration est incluse dans leur être comme une part de lui-même, de même que leur être est inclus dans leur aspiration et cela ressortit à la partie difficilement mesurable de leur existence. Mais de même que cet être est absolument d'ici-bas, nourri aux sources d'énergie de toutes les dimensions de ce monde, leur désir se porte bien sûr vers un absolu, un infini, un inaccessible – mais sans médiation et non à proprement parler vers une transcendance ; c'est un possible terrestre, bien que jamais réel, qu'elles dirigent leur regard intérieur, vers une perfection qui ne relève pas de la religion, mais qui est celle de leur propre donné être, vers une libération qui ne vient pas d'un dieu quelconque et qui, d'après son orientation, ne peut pas en venir, mais qui est un destin émanant des puissances de la vie. » Son aspiration est de « trouver l'accomplissement libérateur de la vie dans la vie même. » [69]

Nous avons jusqu'ici mentionné à maintes reprises la grande crise de la civilisation occidentale, que l'on a coutume de désigner en général par les termes de *réforme* et de *contre-réforme*. La force décisive qui a conduit à l'explosion de cette crise est la croissance des tendances économiques capitalistes qui sapaient le féodalisme et qui ont contraint à une profonde restructuration économique et de ce fait aussi idéologique de la société européenne. Que ces forces n'aient à l'époque pas été assez puissantes pour réaliser un virage total vers le capitalisme,

[69] Georg Simmel (1858-1918), *Michel-Ange*, in *Michel-Ange et Rodin*, Trad. Sabine Cornille & Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages, 1996, p. 51-52 & 71.

a dans un premier temps approfondi la crise, dans la mesure où elles lui imprimaient tout d'abord le fort accent subjectivement efficace d'une absence de perspective ; objectivement, ces rapports de force entre classes sociales ont conduit à la solution de compromis que fut la monarchie absolue, dans laquelle un équilibre provisoire d'apparence stable, mais en réalité extrêmement précaire s'était établi entre une bourgeoisie en plein essor constant et des classes féodales déclinantes. Pour nous, c'est naturellement l'aspect idéologique de la crise qui est au premier plan de notre intérêt, et pas dans sa totalité, mais uniquement dans la mesure où elle concerne le rapport entre la religion et l'art. Le père Brockmöller dit sur le présent : « Il y a bien encore du christianisme dans ce monde de l'Occident, mais il n'est plus formé par le christianisme. » [70] Quelques partisans de Karl Barth et d'autre piétistes qui, à la conférence de Nyborg (janvier 1959), [71] parlaient carrément de la fin de l'ère constantinienne de la religion. Le professeur Burgelin (Paris), expliqua : « Le fait nouveau est donc que désormais l'Église chrétienne est mise en question en tant que fondement de l'ordre social. En ce sens, l'ère constantinienne est close. » Nous n'avons aucune possibilité d'entrer dans les détails de ses déclarations ; nous soulignons seulement qu'il met tout particulièrement en avant que les hommes se sont libérés du règne de la transcendance, qu'ils s'appuient sur l'immanence de l'histoire qu'ils sont appelés eux-mêmes à interpréter. [72] Il

---

[70] Klemens Brockmöller, s.j., (1904-1985) *Christentum am Morgen des Atomzeitalters,* [Le christianisme à l'aube de l'ère atomique], Frankfurt, Knecht, 1954, p. 80

[71] La Conférence des Églises européennes (orthodoxes, protestantes, anglicanes et vieille-catholique) a été fondée en 1959 pour promouvoir la réconciliation, le dialogue et l'amitié entre les Églises d'Europe à l'époque de la guerre froide. La première assemblée a eu lieu à Nyborg, Danemark. NdT.

[72] Pierre Burgelin (1905-1985), *La fin de l'ère constantinienne* in *Foi et Vie*, janvier 1959, p. 14.

est clair que ces formulations, bien qu'elles indiquent de manière juste la différence, sont purement idéologiques. Même la forme de la société médiévale n'était pas déterminée par le christianisme, mais par l'économie féodale ; mais celle-ci était structurée de telle sorte, et l'Église catholique était parvenue à une parfaite adaptation à elle telle que dans les faits, comme nous l'avons vu, l'ensemble des phénomènes idéologiques, oppositionnels y compris, apparaissaient sous des formes chrétiennes ; que toute le réalité sociale (État, société, etc.) dans son essence s'exprimait chrétiennement ; que l'image que les hommes avaient du monde (de la nature comme de la société) paraissait être en parfaite harmonie avec celle de l'Église. Nous avons déjà examiné l'influence du mode de production capitaliste émergeant dans le cadre du féodalisme, la pression de plus en plus forte exercée, par suite de ce développement, par la bourgeoisie sur l'idéologie de l'Église en art. La crise est née lorsque ces changements pour ainsi dire capillaires se sont transformés en une qualité nouvelle. Ceci s'est produit d'un côté dans les sciences de la nature, surtout en astronomie par l'action de Copernic, Kepler, et Galilée ; [73] cela fit s'écrouler l'image du monde géocentrique reconnue par l'Église. D'un autre côté, la pratique politique produit des relations humaines, des modes de comportement des hommes dans ces relations et par rapport à elles, qui ébranlent tout aussi fortement l'image chrétienne du monde ; l'influence durable séculaire, tant extensive qu'intensive, de Machiavel repose largement sur le fait que dans ses œuvres, les traits les plus essentiels de cette nouvelle situation du monde, de cette rupture radicale avec le Moyen-âge se trouvent conceptualisés.

Il est facile à comprendre que la réaction immédiate de larges couches sociales à la situation de crise née de la sorte et qui ne

[73] Nicolas **Copernic** (1473-1543), Johannes **Kepler** (1571-1630), Galileo **Galilei** (1564-1642), fondateurs de l'astronomie moderne héliocentrique. NdT.

montre aucune perspective claire ait été un regain de religiosité. Le premier contrecoup, le premier ébranlement a donc été, du côté religieux, provoqué par la réforme, et l'Église catholique, après avoir échoué à étouffer dans l'œuf les nouveaux mouvements par les moyens médiévaux « éprouvés », a naturellement dû chercher à élaborer une nouvelle forme compétitive de religiosité. Sur l'intelligentsia de la fin de l'époque de la Renaissance qui avait espéré, au moyen de Lumières pacifiques, parvenir à une réforme graduelle de la société et de la vie spirituelle, – Érasme de Rotterdam [74] est la figure typique de cette transition – l'éclatement de la crise eut un effet d'ébranlement de tous les fondements de la vie et de la vision du monde. Après la mise à sac de Rome [75], Castiglione écrit à Vittoria Colonna combien il est effroyable de « prendre conscience que nous ne savons rien, et que le plus souvent, ce qui nous paraît vrai est faux, et qu'au contraire, ce qui nous paraît faux est vrai. » [76] C'est ainsi que se produit, dans une grande part de l'intelligentsia qui fait autorité à cette époque, une grande crise que l'on peut nettement percevoir dans les dernières œuvres de Michel-Ange. Il est caractéristique que les observations historiques de cette période au 19ème siècle ait pendant longtemps rejeté complètement ce « chaos », cette « décadence » qui relayait dans une dissonance aussi stridente les bonnes mœurs et l'harmonie de la Renaissance. C'est encore sur ce point de vue que se place un historien aussi

---

74 Desiderius **Erasmus** Roterodamus (~1468-1536) chanoine régulier de Saint Augustin, philosophe humaniste et théologien néerlandais. NdT.

75 Événement de la septième guerre d'Italie, prise et saccage de Rome (règne du pape Clément VII) par l'armée de Charles Quint, le 7 mai 1527. NdT.

76 Baldassare **Castiglione** (1478-1529), écrivain et diplomate italien. NdT.
Vittoria **Colonna** (1490-1547), femme de lettres italienne. NdT
Lettre du 25 août 1527, in Baldassare Castiglione, *Lettere famigliari e diplomatiche.* Turin, Einaudi, 2016. Trad. de l'italien par nos soins.

important que Jakob Burckhardt. [77] Après des tentatives sérieuses de comprendre scientifiquement cette période de transition, il se produit aujourd'hui, chez ces idéologues qui visent, dans la crise actuelle latente de la société et de l'idéologie bourgeoises, à organiser pour l'intelligentsia une existence spirituelle « non-conformiste » agréable, aménagée avec tout le confort, l'extrême inverse : une apologie de la crise comme seule *condition humaine* * digne de l'homme et adaptée à l'époque. Le petit livre de Hocke *Die Welt als Labyrinth* [78] peut être cité comme exemple typique de cette orientation influente aujourd'hui. Dès le titre, on peut nettement voir la tendance à la déformation, car *labyrinthe* signifie ici : le monde comme imbroglio sans issue, tandis que, tant dans le mythe sous-jacent de Thésée et Ariane que dans ses interprétations de cette période – négligées par Hocke –, seul l'ensemble de l'imbroglio et de la sortie, à savoir le fil d'Ariane, fournit le sens et le contenu de la légende, de son usage symbolique ; c'est ainsi par exemple que Zwingli utilise justement cette comparaison dans un poème pour glorifier le rôle décisif de la raison pour trouver la rédemption. [79] Dans l'image que Hocke a du monde disparaît le fait qu'avait lieu alors le plus grand élan des sciences naturelles, de la philosophie à la conquête de l'immanence, de l'art réaliste etc. Cette approche unilatérale est dominante dans les études contemporaines de cette période de transition. Sedlmayr qui, idéologiquement et esthétiquement juge cette période comme l'art moderne qui lui ferait prétendument suite de manière totalement opposée à Hocke en arrive cependant dans ses exposés à des résultats très

---

77 **Jakob Burckhardt** (1818-1897), historien suisse de l'art et de la culture. NdT.

78 Gustav René Hocke (1908-1985), journaliste et écrivain allemand, *Die Welt als Labyrinth* [Le monde comme labyrinthe] Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1957. NdT.

79 Farner, *Zwingli,* op. cit., tome II, p. 192.

semblables, ainsi pour, Brueghel, Goya, Daumier etc. [80] pour lesquels il néglige aussi complétement leur réalisme. Que Sedlmayr déduise la crise de l'art de la perte de la seule religiosité possible et parte de principes tels que « l'homme n'est totalement homme que s'il est porteur de l'esprit divin. » ou « Si Dieu n'existe pas, il n'y a pas non plus d'ordre du monde immanent » [81] permet tout aussi peu de faire apparaître une opposition de principe à Hocke que pour l'appréciation esthétique de l'art moderne. Sont importantes la capacité et la volonté de percevoir le combat de tendances véritablement antagonistes dans l'art et la civilisation. Un chercheur sérieux comme Dvořák, qui fut l'un des premiers à découvrir aussi des éléments artistiquement positifs dans l'art de la période de crise aiguë du maniérisme, voit en revanche clairement deux tendances. L'important n'est pas ici qu'à la manière des « sciences de l'esprit », il appelle l'une d'elles inductive et l'autre déductive, il ne néglige en tout cas pas les tendances réalistes puissantes de cette période et mentionne par exemple Brueghel et Rabelais, Shakespeare et Grimmelshausen. [82]

Seule une reconnaissance de la contemporanéité des deux tendances, souvent de leur passage l'une dans l'autre, parfois jusqu'à leur rencontre dans une seule personnalité (Pascal comme savant naturaliste et comme philosophe) peut conduire à une compréhension concrète de cette crise. L'exemple de Pascal montre justement combien les nouvelles tendances dans la nouvelle image du monde créée par les sciences de la nature déterminent fortement ce qu'il y a de spécifique dans la

---

[80] Pieter Brueghel, dit l'Ancien (~1525-1569), Francisco de Goya (1746-1828), Honoré Daumier (1808-1879). NdT.

[81] Hans Sedlmayr (1896-1984), historien de l'art autrichien. *Verlust der Mitte* [La perte du juste milieu] Salzbourg, Otto Müller, 1948, pp. 172 & 174.

[82] Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* [Histoire de l'art, histoire de l'esprit] Munich, Piper Verlag, 1924, p. 271. Hans Jakob Christoffel von **Grimmelshausen** (1622-1676), écrivain allemand. NdT.

nouvelle religiosité : l'abandon de Dieu, c'est-à-dire l'essence de la nature déterminée par les lois immanentes de la nature est la base de l'attitude religieuse de Pascal, à l'opposé des penseurs médiévaux, qui partaient de l'omniprésence de Dieu. Ce n'est que sur cette base que la religiosité de cette époque est compréhensible. Brockmöller part aussi de cette opposition ; l'attitude des moines et des saints du Moyen-âge était de « s'éloigner du monde pour trouver Dieu », tandis que chez Loyola, [83] le représentant le plus caractéristique de la nouvelle attitude religieuse, il s'agit de se tourner vers le monde, de conquérir (reconquérir) le monde pour Dieu. [84] C'est également juste pour ce qui concerne l'activité pratique d'organisation de Loyola, et cette orientation vers le monde vaut précisément pour sa reconquête ; car les ordres monastiques de la période précédente travaillaient eux-aussi dans le monde, mais celui-ci était conçu comme dominé par le christianisme, ce qui fait que leur activité avait une tout autre tonalité affective. Aussi conflictuels qu'aient donc pu être les rapports de Pascal et des Jésuites entre eux, ils n'ont donné que des réponses – certes opposées – qu'à une seule question, soulevée par la même situation mondiale ; ce sont des frères ennemis, mais ce sont pourtant des frères. Cette proche parenté s'exprime aussi dans l'importance extrême que prend chez les deux la subjectivité. L'objectivisme thomiste a pu rester valable comme philosophie officielle de l'Église ; la religiosité réelle a dû sans cesse réélaborer son Dieu. Sa domination sur le monde étant devenue problématique, la relation purement subjective a pris un poids sans précédent. (Les exercices spirituels de Loyola visent à exacerber au maximum la subjectivité, afin de la mettre ensuite, sous une stricte discipline,

---

83 Ignace de **Loyola** (1491-1556), fondateur de la Compagnie de Jésus. NdT.

84 Brockmöller, op. cit., p. 81.

au service de la conquête du monde.) Góngora qui fut sans doute le poète le plus estimé de cette époque écrit :

L'art a taillé des idoles dans le bois,
Mais l'adoration a fait des idoles des dieux. [85]

Tout à fait dans ce même esprit, le poète catholique Reinhold Schneider décrit une rencontre fictive de Sainte-Thérèse d'Avila avec Don Quichotte. [86] (Remarquons au passage que de telles rapprochements sont relativement répandus en littérature. Chez Unamuno, [87] on met à maintes reprises Loyola et Don Quichotte en relation spirituelle. Dvořák lui-aussi insiste sur la fait que Greco [88] est le contemporain de Cervantès.) Schneider résume la quintessence de la rencontre symbolique ainsi : « car dans les yeux sombres, humides, du chevalier hâve brille comme dans les yeux de la Sainte une lueur qui n'attend que d'être éveillée pour s'enflammer ; tout ce qu'il fait est un credo en cette folie céleste que la Sainte admire tant. Lui aussi a découvert la source de la vie dans l'extase, et se prosterne devant elle avec le frisson de la foi. Tous les deux sont d'accord sur le fait que seul est vrai ce qui se passe au plus profond de l'homme et que le monde extérieur doit se soumettre avec détermination à cette vérité, en dépit de toutes les résistances. » Et à la fin, il y a ces derniers mots qui ne sont pas destinés à des auditeurs étrangers : « la victoire est bien certaine, mais elle ne paye pas ; il n'y a pas de victoire ni d'espoir sur terre qui suffirait à calmer les tristesses de l'âme. » La subjectivité moderne spécifique est née de cette première crise du monde moderne.

---

85 Luis de **Góngora** y Argote, (1561-1627) poète baroque espagnol. NdT.

86 **Reinhold Schneider** (1903-1958). Thérèse d'Ávila, religieuse espagnole, (1515-1582). NdT.

87 Miguel de **Unamuno** (1864-1936), écrivain espagnol. NdT.

88 Domínikos Theotokópoulos, dit El **Greco** (1541-1614).

Chez un écrivain comme Schneider, le chevalier à la triste figure et la sainte extatique, avec son activité pratique fébrile, peuvent apparaître, comparés l'un à l'autre, comme des personnages similaires et équivalents, de son œuvre. Dans l'objectivité de la culture, font assurément partie de la figure de Don Quichotte l'appréciation qu'en donne Cervantès, les aventures cruellement humoristiques dans lesquelles l'écrivain oppose les rêves du chevalier à la réalité et dont il montre ainsi la substance réelle. Quand donc Hocke met en avant comme marque de cette époque son intériorité, l'« amour de Dieu tragiquement malheureux », [89] cette affirmation est une pure demi-vérité, « seulement » parce que sa simple opposition à la réalité, le caractère contradictoire tragicomique, voire souvent uniquement comique, fait défaut dans ce rapport, parce que Hocke s'accommode intérieurement, sans aucune critique, de tous les mouvements de cette subjectivité devenue sans objet. C'est pourquoi il ne peut pas différencier les personnages véritablement grands de la période de crise de ceux qui en profitent pour des divertissements d'autosatisfaction. Un clown de l'expérimentation vide de sens comme Arcimboldo [90] ne lui semble pas avoir une importance moindre qu'une grande figure tragique comme Le Tintoret. [91]

C'est justement chez ce dernier qu'apparaissent picturalement, au plus haut degré de leurs contradictions, les tensions qui saturent l'époque. Il est d'un côté intéressant que ce soit Burckhardt qui, plus que d'autres, soit choqué par les éléments prétendument naturalistes qui devraient contrebalancer la majesté et le sublime des thèmes représentés. [92] Cette tendance,

---

89 G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth,* op. cit., p. 215.

90 Giuseppe **Arcimboldo** (1527-1593), peintre maniériste, auteur de nombreux portraits suggérés par des végétaux. NdT.

91 Jacopo Robusti dit **Tintoretto** (1518-1594), peintre de la Renaissance. NdT.

92 J. Burckhardt. *Le Cicérone*. Paris, Klincksieck, 2018. p. 993-995.

qui constitue sans aucun doute l'une des composantes de cet art, est non seulement mal comprise par Burckhardt quant à son sens esthétique, puisque on ne peut jamais parler de « naturalisme » chez Le Tintoret, mais aussi méconnue quant à sa signification spirituelle. Berenson voit beaucoup plus clairement quelle est la véritable teneur de cette tendance. Il dit au sujet de *la Crucifixion* (Scuola San Rocco) : « ... le Christ est crucifié, mais la vie continue autour de lui. Pour la plupart des spectateurs, ce qui se passe là n'est rien qu'une exécution ordinaire. Pour quelques-uns, c'est même une corvée ennuyeuse. » [93] Le Tintoret ne fait que reprendre une interprétation de l'histoire biblique dont nous avons déjà, dans d'autres passages, perçu les grandioses avancées chez Brueghel et même déjà chez Piero della Francesca : à savoir l'expression d'une conviction selon laquelle les événements du mythe chrétien ne possèdent absolument pas cette signification centrale dans l'histoire universelle que l'église leur prête, mais qu'ils représentent plutôt des épisodes significatifs, au plan de l'intimité humaine, de l'histoire des joies et des peines du développement et des vicissitudes du genre humain et qui ne peuvent prétendre à aucune priorité de principe sur d'autres faits. Mais d'autre part, par la teneur émotionnelle de sa peinture et de ce fait aussi par sa composition, Le Tintoret s'écarte qualitativement de ses prédécesseurs. Chez ceux-ci, c'est la manière d'être représenté qui constitue la teneur essentielle du tableau et qui donc détermine la ligne directrice de la composition, tandis que chez Le Tintoret, il s'agit d'une de ces éléments de tension où s'exprime une prise de position face à la crise de l'époque. Car à la déchristianisation du monde des tragédies qui les environne correspond une intensification extrême de la subjectivité religieuse exprimée chez les

[93] Berenson. *Les peintres vénitiens de la Renaissance*. in *Les peintres italiens de la Renaissance*, op. cit., p. 84.

personnages principaux. Dvořák attire d'ailleurs à juste titre 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 même dans les années décisives de son évolution pour la République de Venise, mais surtout pour des confréries religieuses, si bien qu'il a commencé « dans une certaine mesure comme le peintre préféré des petites gens » et qu'il a exprimé leurs sentiments face à la crise. [94] De cette situation, Dvořák tire surtout, assurément, des conclusions concernant les thèmes, mais nous croyons néanmoins qu'elles peuvent aller plus loin et s'étendre aussi à la teneur émotionnelle centrale et à la contradiction dialectique du mode de composition.

Il s'agit de l'antagonisme extrême, maintenu de manière conséquente et de ce fait esthétiquement très fécond entre un subjectivisme absolu quant à la teneur des sentiments exprimés et un élan irrésistible vers une objectivité authentique dans la matérialité picturale des tableaux. Idéologiquement, 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 « l'abandon de Dieu » du monde tel qu'il existe réellement. Picturalement cette contradiction se manifeste dans la tentative de réunir organiquement la haute culture résultant de l'étude des mouvements humains, de leur extrême tension pathétique – et donc l'héritage du vieux Michel-Ange – avec les moyens d'un mode de composition qui repose sur l'harmonie de la couleur, des valeurs, du rapport ombre-lumière. Chez le vieux Michel-Ange, il s'agissait de l'exacerbation extrême des contradictions idéologiques de son temps dans le cadre d'un objectivisme esthétique qui semble se détruire lui-même, mais qui, malgré la densité des problèmes

94 Dvořák, *La peinture italienne*. Vol. 2 p. 146.

qu'il contient, reste cependant toujours un objectivisme. Le Tintoret met donc en œuvre dans ce monde dynamique 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 idéologique suivante, qui s'approfondit chez lui : la transposition de la thématique biblique en un quotidien contemporain – ce par quoi ils perdent complètement leur caractère mythique qui pointe vers l'au-delà et ne peuvent exclusivement avoir d'effet que par leur significativité pour l'humanité – s'allie ici à la tendance qui consiste à intégrer dans 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 présupposent donc toujours un monde extrême d'une subjectivité qui a perdu sa propre réalité et qui se voit aussitôt transformée en une objectivité qui la nie. C'est pourquoi tout chez lui acquiert une matérialité concrète et vraiment picturale et s'anime d'une emphase subjective portée à la limite de l'éclatement. L'espace lui-même chez Le Tintoret participe, malgré toute son authenticité réaliste, à la houle du pathétique intérieur, c'est même lui qui, par la composition des personnages, en est le principal vecteur. C'est ainsi que, comme le remarque justement Dvořák, Le Tintoret est, par la base plébéienne de son art, détourné 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 même la possibilité apparente de remplir la commande sociale confiée à l'art du Moyen-âge par Grégoire le Grand est réduite à néant : la représentation est si éloignée de la simplicité et de la clarté immédiate du contenu de l'art du Moyen-âge que cette commande sociale – même si Le Tintoret, personnellement, avait voulu la faire sienne – ne pouvait plus y rester valable. Le noyau humain durable 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 l'ébranlement le plus profond de cette idéologie comme fondement intime de la vie.

Avec tout cela, comme Dvořák l'a aussi justement remarqué, Le Tintoret est un précurseur de l'art de Rembrandt. [95] Certes avec la différence importante que l'activité de ce dernier se produit déjà en un temps d'après la crise décrite ici. Les exposés les plus récents de cette crise ne négligent pas seulement avec partialité les tendances réalistes qui sont à l'œuvre dans les nouvelles problématiques et qui restent tournées, même si c'est souvent sous des formes paradoxales, vers un ici-bas contraint, mais de plus ils veulent dépouiller la crise tout entière de 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 cela contient une demi-vérité dans la mesure où ces tendances les plus modernes conduisent une fois encore à faire éclater la fermeture sur elle-même immanente des œuvres individuelles et à subordonner la création esthétique à un besoin religieux désormais totalement creux et extrêmement problématique. Pour mettre en ordre cette situation confuse, il est indispensable de placer au cœur de nos considérations les éléments ignorés des théoriciens et historiens modernes, à savoir d'un côté le réalisme sans cesse croissant et qui jusqu'ici renaît à chaque crise et de l'autre le caractère concret et spécifiquement sociohistorique de chaque crise de cette sorte. Cela ne fait naturellement pas disparaître les traits historiquement ou esthétiquement analogues de

[95] **Rembrandt** Harmenszoon van Rijn (1606-1669). NdT.

certaines crises, ils ne font que prendre 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 éléments décisifs du bouleversement social et nous avons montré qu'en général, la genèse et le renforcement temporaire de la monarchie absolue ont créé les conditions – un équilibre éphémère des classes et couches sociales féodales et capitalistes – qui préparaient la fin de la crise aiguë, alors que la consolidation de l'être social faisait naître de l'ordre et de la perspective jusque dans le domaine de l'idéologie.

En histoire de l'art, c'est dans l'œuvre de Rubens [96] que ce changement se reflète le plus clairement. 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 à la cour. [97] 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 socialement pu surmonter la crise ne signifie en aucun cas un retour à la peinture au sens du Moyen-âge, à savoir une relation artistique et spirituelle de l'art

---

96 Pieter Paul **Rubens** (1577-1640). NdT.

97 Il est donc simplement logique que J. Burckhardt dans ses dernières années montre un vif intérêt pur Rubens ; il définit à cette occasion les contours d'une « esthétique de la peinture baroque, dont les péchés de nombreux autres seront pardonnés par Burckhardt au nom du seul Rubens. » Wilhelm Wätzold : *Deutsche Kunsthistoriker* [Les historiens allemands de l'art], Leipzig, E. A. Seemann, 1924, tome II, p. 203. Les « péchés » sont ici, comme nous l'avons vu, les problèmes psychologico-artistiques de la crise. Le fait que Rubens ne reconnaisse comme valable que la solution monarchique courtisane de la crise montre son antipathie à l'égard de Rembrandt dont il rejette – comme auparavant chez Le Tintoret – le côté plébéien.

à la religion. La commande sociale qui lui est passée, 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 les grandes pompes. Ce qui a un contenu immédiatement religieux est totalement soumis à ces exigences et les remplit avec une verve picturale grandiose. Ainsi le fait religieux n'apparaît ici que comme un phénomène de la vie parmi d'autres et il ne peut lui revenir 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 teneur émotionnelle est certes radicalement différente de celle des tableaux du temps de 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. Mentionnons seulement brièvement que ces mêmes tendances fondamentales de la monarchie absolue sont également sous-jacentes au grand réalisme de Vélasquez – qui est d'un genre artistique totalement différent. Sans considérer de plus près ce qui est spécialement commun et ce qui diffère fortement aux plans historique et artistique, on peut pourtant dire que la thématique religieuse semble ici encore plus sporadique que chez Rubens et que sa représentation a, malgré des nuances émotionnelles totalement autres, un caractère au moins tout aussi terrestre immanent. (Puisque nous traitons ici du problème art-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 ici, c'est en raison du combat national de libération, du fait de sa base sociale où, malgré les reliquats nobiliaires, féodaux et patriciens, les contours généraux de la société bourgeoise ultérieure commencent déjà à se faire jour. Le rôle idéologique

dirigeant du protestantisme dans cette révolution, en opposition au catholicisme régnant dans la plupart des monarchies absolues typiques, favorise aussi la libération de l'art de toute attache religieuse. Les nouvelles formes de la vie bourgeoise déterminent la commande sociale de cet art ; déjà, au plan thématique, y dominent les événements et les objets de la quotidienneté bourgeoise, l'intérieur, le paysage, la nature morte, le portrait de groupe etc., ce qui correspond exactement à la position qui nous est bien connue des hommes de la Réforme vis-à-vis de l'art. C'est pourquoi la recherche d'un art religieux ne peut trouver aucun point d'ancrage dans la majorité écrasante des grandes œuvres et des grands maîtres (que l'on pense à Frans Hals, Ruisdael, Vermeer, etc...). [98] Rembrandt semble être la seule exception – assurément de la plus haute importance – où l'on pourrait penser à une renaissance de l'art religieux. Ceci est tout à fait compréhensible à l'époque moderne dont nous pas analyserons encore en détail la confusion, l'imprécision, en ce qui concerne la nature de la religion. Ici où il s'agit seulement du rapport général entre l'art et la religion, il nous suffit de rappeler la relation étroite de Rembrandt à l'évolution décrite jusqu'ici pour montrer que sa création s'y insère organiquement, bien qu'elle doive ses traits décisifs à la période où la crise aiguë est déjà surmontée. Simmel par exemple, qui voudrait à tout prix découvrir dans son art une religiosité moderne originale doit pourtant constater au sujet du monde qu'il figure [99] : « les hommes ne sont plus dans un monde objectivement pieux, mais ils sont des sujets pieux dans un monde objectivement

[98] **Franz Hals** (~1582-1666), Jacob van **Ruisdael** (1628-1682), Joannis **Vermeer** (1632-1675). NdT.

[99] Simmel : *Rembrandt*. Leipzig, K. Wolf, 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 ». ibidem p. 171.

indifférent » Mais ce que Simmel appelle ici piété, doit, en tant que sentiment subjectif, n'avoir aucun lien à la religiosité, ne se rapportant ni à son contenu ni 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, quel que soit l'événement intérieur ou extérieur à l'occasion duquel tout cela se révèle». [100] Comme nous le verrons plus tard en détail, il est certes très répandu dans la phase tardive de la vie bourgeoise, de désigner comme religieux des sentiments qui ne paraissent issus ni de la pratique du quotidien, ni du monde culturel de l'œuvre. Il est vrai qu'un grand nombre de ces sentiments peuvent être en relation avec les besoins religieux ; leur multiplicité, leur rapport avec pratiquement tous les domaines de l'activité humaine sont un symptôme du fait qu'ils ne renvoient à aucun monde objectif quelque peu défini qui, même comme représentation subjective pourrait leur donner un accomplissement adéquat. Nous reviendrons en détail sur cet ensemble de points dans les dernières sections.

En ce qui concerne la teneur émotionnelle de l'art de Rembrandt et la vie intérieure de ses personnages, il est toujours possible de ressentir, de comprendre pleinement, tout en restant toujours au sein de l'immanence, l'éventail absolument énorme des sentiments qu'évoquent, comme le leur propre, leurs gestes, leurs expressions du visage, la composition des tableaux. Même avec une thématique biblique, son caractère de folklore ancré dans le peuple joue le rôle décisif. Ce que Romain Rolland souligne au sujet des oratorios de Hændel, [101] beaucoup plus tardifs, mais nés également en terre protestante, vaut de ce point de vue aussi pour Rembrandt:

---

[100] Ibidem, p. 148.

[101] Georg Friedrich Hændel (1685-1759) NdT.

« Ce n'est pas dans une pensée religieuse que Hændel a fait choix, pour une partie d'entre eux, de sujets bibliques, mais… parce que les histoires des héros bibliques étaient entrées dans le sang du peuple, à qui il voulait parler ; elles étaient connues de tous, au lieu que les fables antiques et romantiques ne pouvaient intéresser qu'une société de dilettantes raffinés et corrompus. » [102] Que l'on n'oublie à ce propos pas qu'en Hollande, tout comme plus tard en Angleterre, le combat national et social de libération a été mené sous la bannière du protestantisme, contre une tyrannie fondée sur le catholicisme. La Bible en tant que livre du peuple devenait ici le bréviaire du soulèvement, de la libération. Naturellement, cela ne contredit pas le fait que la vie intime des hommes de cette époque était tout imprégnée de pensées et de sentiments religieux. Comme ces forces s'insèrent cependant dans une réalité qui, loin d'être pénétrée par le divin, est gouvernée par ses propres lois toutes terrestres, il en résulte immanquablement pour le grand art la tendance suivante : l'accent se déplace sur le combat en lui-même, (l'âme humaine contre un monde extérieur objectif et étranger), sur les conflits purement spirituels chez l'homme et entre les hommes. Le fait que ces sentiments soient chargés d'une intériorité religieuse intense au plus haut point, mais qui reste toujours subjective, se déplace alors par nécessité esthétique dans la direction suivante : conférer aux événements significatifs de la tradition religieuse (biblique) une tonalité artistiquement immanente, humainement terrestre, c'est-à-dire à transformer des situations qui en soi pourraient être tournées vers la transcendance en conflits, tragédies, idylles, élégies etc. purement intérieures à l'homme. C'est peut-être chez Rembrandt que, pour la première fois, cela se manifeste avec une puissance foudroyante. Mais il ne fait que parachever cette évolution dont nous avons tenté de montrer clairement

[102] Romain Rolland : *Hændel*. Paris, Félix Alcan,1910, p. 166-167.

l'orientation spirituelle et artistique dans notre analyse de la crise et de ses traits les plus généraux. Nous appuyant sur les observations de Dvořák, 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 dramatique interne qui dans ce domaine, c'est-à-dire dans une peinture typiquement orientée vers le monde terrestre d'ici-bas, différencie Rembrandt de ses contemporains et Riegl souligne énergiquement à maintes reprises que le principe de composition qui se dégage de cette orientation, la subordination en opposition à la coordination, domine dans les tableaux de Rembrandt à thématique religieuse. À cet égard « l'antique problème baroque de Michel-Ange » est repris par Rembrandt, mais en raison d'une commande sociale totalement neuve, avec des moyens d'expression tout différents, tant pour l'intériorité que l'extériorité. [103]

Une analyse détaillée de cette composition picturale dramatique exploserait le cadre de notre travail. Remarquons seulement en conclusion que Rembrandt, s'il n'a eu pendant longtemps en peinture que fort 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 justement ce motif de tension dramatique interne, poussé vers l'immanence par la pesanteur des conflits. Pensons à l'atmosphère lourde et tendue des messes de Bach (Jésus ou Barrabas, le drame de conscience de Pierre etc.), au personnage de Samson chez Hændel, dont le personnage voit sa silhouette si finement esquissée par la tonalité dramatique de la musique etc. Mais la terre nourricière de ce sentiment pathétique est toujours une subjectivité figurée. Seule la littérature peut intégrer des contradictions intérieures de ce genre dans « une

[103] Aloïs Riegl (1858-1905), historien de l'art autrichien : *Le portrait de groupe hollandais*, Paris, Hazan, 2008, p. 351.

totalité des objets » – même si elle est profondément problématique ; c'est le cas de Milton. [104] Mais si l'on compare ses poèmes à ceux de Dante, on peut voir, comme aussi en littérature, que par suite du retrait de la transcendance de la vie habituelle des hommes, il se produit obligatoirement une suraccentuation de l'intériorité aux dépens de l'objectivité du monde, ce qui obligatoirement affaiblit la relation réciproque entre la subjectivité et son champ d'action extérieur et d'en faire un comportement principalement lyrique. (Ce serait maintenant le moment de parler – dans une certaine mesure entre Dante et Milton – de l'importance de Shakespeare dans l'histoire universelle. 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 indication). La musique et l'art figuratif peuvent en revanche, chacun à sa manière, parvenir à des solutions équilibrées ; la musique, parce que la tension dramatique d'ici-bas s'y rétracte dans la substance pure du sentiment ; la peinture, dans la mesure où elle fait apparaître la subjectivité intime la plus subtile comme composante organique d'une réalité visible totalement indépendante d'elle et où elle lui assigne de cette manière la place qui lui revient objectivement dans un monde purement d'ici-bas, « abandonné de Dieu ». La grandeur de Rembrandt dans l'histoire universelle tient à ce qu'il a réussi à réaliser – pour reprendre l'expression favorite 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.

[104] John **Milton** (1608 - 1674), poète et un pamphlétaire anglais. NdT.

Ainsi est né un grand art qui n'a plus rien à voir avec la commande sociale formulée par Grégoire le Grand. Nous avons décrit dans ses déterminations et ses étapes essentielles le combat interne victorieux de libération de l'art face à cette contrainte. Mais pour ne pas donner une image partiale, il faut pourtant ajouter que dans la période qui va au moins jusqu'à Raphaël, l'art figuratif, malgré une émancipation toujours grandissante des contenus transcendants religieux, a pu continuer à fonctionner comme *Biblia pauperum*, [105] au sens de Grégoire. L'objectivité des scènes représentées, la clarté de la composition ont fait que même les tableaux du Pérugin [106] ou de Piero della Francesca ont pu d'une manière ou d'une autre remplir leur fonction de prière et d'édification. Ce n'est qu'avec la crise que cette liaison commence à cesser. Et il serait une nouvelle fois partial de penser que cette rupture est tout à fait sans problème. L'efficacité sociale de l'art figuratif en Europe de l'Ouest médiévale signifie pour celui-ci une situation favorable unique en son genre 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 rend celles-ci encore plus favorables à la peinture. Le champ d'action pour un libre développement de l'esthétique que lui ouvrait une commande sociale exigeant clarté et compréhension générale, a été le fondement de cet art unique par suite justement du combat ininterrompu entre l'ici-bas et l'au-delà. Avec la cessation de ce combat qui, comme nous l'avons vu, a entraîné cette tension explosive entre des forces opposées, les arts figuratifs perdent leur socialement éminent pendant plusieurs siècles. Berenson a justement qualifié l'aspect social de cette situation en disant: « la peinture au XVI^{ème} siècle tenait dans la vie de Venise une place

[105] *Biblia pauperum* : Bible des pauvres. NdT.
[106] Pietro di Cristoforo Vannucci, dit Il **Perugin**o (~1148-1523). NdT.

équivalente à celle que la musique occupe dans la nôtre » [107]. Mais ceci n'est pas seulement vrai pour Venise ni pour notre quotidien. Il ne s'agit pas là 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, autant que les peintres du Moyen-âge entre Cimabue et Michel-Ange, au cœur spirituel de l'évolution culturelle ; si l'on fait abstraction de Dante, c'est précisément à partir de là que se reflètent les grands tournants spirituels. Le nécessaire déclin de la commande sociale au sens de Grégoire le Grand ne vide certes en aucune façon la peinture de tout contenu, comme beaucoup le pensent ; il n'est pas nécessaire de renvoyer à des figures comme Delacroix ; ni Courbet, ni Leibl, ni les grands impressionnistes ou Van Gogh [108] n'étaient 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 cependant par réunir de manière organiquement picturale la prise de position générale face aux grandes questions de chaque culture et la compréhensibilité évidente immédiate. La question du nouveau contenu objectif de la peinture figurative est, après l'extinction de l'ancienne commande 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 qu'il ne conçoit pas du tout comme une perte. Aujourd'hui encore, Karl Barth dit, tout à fait dans le sens des hommes de la Réforme, au sujet de l'art prétendument religieux qu'il « est certainement animé des

---

[107] Berenson : *Les Peintres Vénitiens*. in *Les peintres italiens de la Renaissance*, op. cit., p. 59.

[108] Eugène **Delacroix** (1798-1863), Gustave **Courbet** (1819-1877), Wilhelm **Leibl** (1844-1900). Vincent **van Gogh** (1853-1890). NdT.

meilleures intentions du monde, mais impuissant. » [109] 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 demandait à un ecclésiastique français, de retour de Rome, ce qu'il pensait des églises d'Italie. Il n'y a, dit-il, dans ces églises que des objets d'art, et pas un objet religieux... C'étaient des musées pour lui. Il était déçu. » Et il s'indigne de ce que les catholiques se satisfont de cette situation humiliante. « les Beaux-Arts sont pour le monde, et l'objet religieux est pour Dieu. » [110] Cette situation ne résulte naturellement pas de mésusages ni d'une légèreté. Sinon, il suffirait de ne mobiliser que de véritables artistes et la question pourrait être facilement résolue. On sait bien 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 » [111] au surréalisme. Mais tout cela a dû rester un dada d'originaux et n'a pu ni jouer un rôle quelconque dans l'évolution de l'art, ni 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 toujours conserver un symbolisme

---

[109] K. Barth : *Esquisse d'une dogmatique*, Genève, Labor & Fides, 2019, p. 31. Et de manière aussi tranchée ailleurs : « i1 n'y a pas d'imagerie théologique ». *L'humanité de Dieu*. Genève, Labor & Fides, 1956, p. 41.

[110] Maurice Denis (1870-1943) : *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré*. Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1922, p. 244-245.

[111] *Jugendstil* : équivalent en Allemagne de l'Art nouveau. NdT.

hiératique, pour ainsi dire idéographique. [112] On voit combien a totalement disparu de ces exigences l'ancienne élasticité de la commande sociale passée jadis par l'Église à l'art, bien que Maritain souligne expressément qu'elles ne contiennent aucune prescription en ce qui concerne le style, etc. ; elles représentent tout autant une utopie réactionnaire qu'en son temps les vues du vieux Platon. Qu'on ne puisse les matérialiser que par des stéréotypes industrialisés n'est pas dû à l'échec artistique des individus, mais au contraire à ce que, dans cette commande sociale, toute relation entre religion, art et sentiment populaire s'est complètement éteinte. Il ne s'agit en l'occurrence guère de savoir si ce sont des artistes doués ou des maladroits, des hommes de l'avant-garde ou des peintres académiques qui participent à l'art sacré actuel. Matisse par exemple a peint une chapelle et l'a pourvue de vitraux. Picasso a dit lors d'une visite que tout lui plaisait bien mais qu'il n'y manquait qu'une salle de bains. [113]

Nous avons déjà, à l'occasion du roman de Handel-Mazetti, mentionné en ce qui concerne l'époque de la Contre-réforme, combien la religiosité, encore ressentie comme vivante, était complétement aveugle à l'art. Certes, il ne s'agissait alors que de la foi à demi-magique d'une simple paysanne tandis que les couches 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, il y a naturellement des cas d'une union chez une même personne de la foi et du goût artistique. Mais une figure – en elle-même très excentrique – comme celle de Léon Bloy, écrivain bien connu, catholique fanatique, est davantage caractéristique du

[112] Jacques Maritain (1882-1973) : *Art et Scolastique*, Paris, Librairie de l'art catholique, 1920. pp. 144, 145, 149.

[113] Chapelle du Rosaire de Vence. Propos rapportés d'après la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25 mars 1960.

rapport de principe entre la religiosité actuelle et l'art. Maritain cite son point de vue général : « L'Art » écrivait Léon Bloy dans une page devenue célèbre « est un parasite aborigène de la peau du premier Serpent. Il tient de cette extraction son immense orgueil et sa suggestive puissance. Il se suffit à lui-même comme un Dieu... Il est aussi réfractaire à l'adoration qu'à l'obéissance et la volonté d'aucun homme ne l'incline vers aucun autel.... Il peut se rencontrer d'exceptionnels infortunés qui soient, en même temps, des artistes et des chrétiens, … mais il ne saurait y avoir un art chrétien. » [114] Cette conception fondamentale, Bloy la transpose toujours dans des critiques concrètes. C'est ainsi qu'il écrit sur Dante : « J'ai essayé autrefois de lire Dante… L'ennui m'a terrassé, un ennui à n'en jamais revenir… Il faut être un enfant pour sentir une terreur quelconque à la lecture de son *Enfer*… Quant à son *Purgatoire* et à son *Paradis*, ceux-là seuls qui ont étudié l'histoire de l'Art à l'école de Péladan peuvent ignorer que Dante partage avec Raphaël engendré de lui la gloire d'avoir préparé la Bondieuserie sulpicienne. Les plus célèbres chants de *la Divine Comédie* mis en regard des visions les moins connues d'Anne-Catherine Emmerich ou de Marie d'Agreda ou de cinquante autres font pitié. » [115] Cette manière de s'exprimer est naturellement très exaltée, excentrique. Mais elle est aussi, par son intransigeance sans retenue, tout autant caractéristique 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. Le contenu, l'attitude profonde de Bloy qui s'exprime ici, nous semblent être de ce fait plus représentatifs de la situation actuelle que des compromis, par

---

[114] L. Bloy : *Un brelan d'excommuniés,* Paris, Albert Savine, 1889, pp. 75-76.

[115] *Journal* de Léon Bloy, 28 décembre 1899. Anna-Katharina Emmerick (1774-1824) religieuse catholique allemande mystique de l'ordre des augustines. Marie d'Agreda (1602-1665) religieuse mystique espagnole.

ailleurs d'un grand intérêt esthétique, à la manière d'un Claudel ou d'un Péguy, d'un Mauriac ou d'un Graham Greene. [116]

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 la prochaine section, on voit s'imposer avec de plus en plus de force grande et justement dans l'art le plus nouveau et sur son aile la plus extrême et la plus avant-gardiste, la domination du principe stylistique fondamental de l'art lié à la religion, de l'allégorie et en conséquence la rupture avec les traditions de l'évolution de l'art en Occident en matière d'objectivité de la figuration. Ce phénomène – quelle que soit l'appréciation esthétique que l'on porte sur les productions de telles tendances – est si important pour notre problème que nous le traiterons en détail dans la prochaine section, en liaison avec l'essence de l'allégorie et les étapes les plus importantes de son fondement idéologique. Seul un tel examen des caractères esthétiques et idéologiques de l'allégorie pourra nous permettre, dans les deux dernières sections, d'élucider l'ensemble des déterminations de ce phénomène. Les questions de principe qui surgissent ici appartiennent donc au domaine des considérations qui vont suivre. Pour anticiper et pour reprendre assurément des choses déjà souvent signalées, remarquons seulement ceci : tout besoin religieux est en rapport intime et indestructible avec la personne individuelle de l'homme. L'écrivain italien bien connu, Cesare Pavese, note avec finesse dans son journal : « La religion consiste à croire que *tout ce qui arrive est extraordinairement important*. C'est précisément à cause de cette raison, qu'elle ne pourra jamais disparaître du

[116] Paul **Claudel** (1868-1965) Charles **Péguy** (1873-1914), François **Mauriac** (1885-1970), Henry **Graham Greene** (1904-1991). NdT.

monde. » [117] 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, il fait dans un autre passage du même journal d'excellentes constatations qui conviennent tout à fait pour donner un premier aperçu provisoire – on pourrait dire pour donner le ton – de l'ensemble complexe de problèmes à traiter maintenant. Pavese écrit: « il est clair que nous ne réussirons jamais à *nous planter* dans le monde (un travail, une normalité)..., que nous ne nous éprendrons jamais d'une de ces idées pour lesquelles on accepte de mourir... » [118] Ces dernières remarques révèlent la dynamique de la relation entre individualité et recherche d'un au-delà : toute entrave subjective ou objective à l'épanouissement humain et terrestre de l'individu peut susciter un désir de réalisation dans l'au-delà et elle le fait même souvent dans un très grand nombre 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 est faite pour cette vie sont – abstraction faite naturellement de la science et de l'art – les moyens principaux de porter l'homme au-dessus de son individualité immédiatement donnée d'une manière qui ne détruit pas ses fondements humains, mais le rapproche – par-delà son appartenance à diverses communautés d'hommes – d'un point de vue humain universel et forme en lui une corrélation 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 au moins s'y engager, ou bien chez l'homme, son individualité immédiate se fige en une substance désormais invariable, ou bien il doit se placer intérieurement face à un au-delà où les accomplissements refusés ici semblent trouver une

[117] Cesare Pavese : *Le métier de vivre*, trad. Michel Arnaud, Martin Rueff, Paris, Folio Gallimard, 2021, p. 190 (15/10/1938).

[118] Ibidem, p. 153 (23/03/1938).

réalisation. (Les deux possibilités ne s'excluent aucunement ; 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 sections suivantes.

2. Allégorie et symbole.

Goethe écrivait en 1803 à Schelling sur sa relation à un jeune artiste : « Si vous pouvez lui faire comprendre la différence entre allégorie et symbole, vous serez son bienfaiteur, car tant de choses tournent autour de cet axe. » [119] Ce n'est certainement pas un hasard si Goethe place cette question au cœur de ses considérations sur l'art ; cependant, bien que l'opposition de l'allégorie et du symbole constitue une question cruciale très ancienne de la pratique artistique, ce n'est qu'à cette époque que l'on est arrivé à aborder sérieusement la clarification théorique du problème. Chez Winckelmann, [120] qui a écrit son propre essai sur l'allégorie, son concept est encore resté extrêmement vague. Il est la plupart du temps identifié à ce que plus tard on a eu coutume d'appeler *contenu iconographique*, et même là où Winckelmann voit poindre l'intuition de la corrélation de l'allégorie avec la religion, où il sent qu'en tant que forme naturelle d'expression, elle appartient déjà au passé, il la situe dans l'antiquité et se prive ainsi de la possibilité de distinguer l'allégorie du symbole comme principes opposés. C'est pourquoi il déduit aussi de cette constatation non pas une rupture du présent avec l'allégorie, mais plutôt que l'on doive dans cette perspective faire des

[119] Lettre de Goethe à Schelling du 29 novembre 1803 à propos de Martin Wagner (peintre et sculpteur, 1777-1858).

[120] Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) archéologue, antiquaire et historien de l'art prussien. *Essai sur l'allégorie, principalement à l'usage des artistes*, Paris, Janssen, an VII de la République. NdT.

emprunts au passé. [121] En raison de l'orientation fondamentale de Winckelmann, il est donc naturel qu'il soulève le problème de l'allégorie uniquement comme un des problèmes des arts figuratifs ; Homère et d'autres poètes ne jouent chez lui un rôle que pour le contenu des allégories. Tout cela n'a été mentionné que pour bien mettre en lumière ce qui est fondamentalement nouveau dans la problématique de Goethe. Il a été le premier à voir dans l'allégorie un problème de l'art en général (et donc aussi de la littérature) ; il est le premier – abstraction faite de quelques rares exceptions, oubliées, dans l'histoire de la théorie – à avoir placé l'opposition de principe entre allégorie et symbole au cœur de ses considérations.

Nous avons déjà mentionné auparavant l'importance de Goethe, comme théoricien de l'art, dans la découverte de la particularité comme catégorie décisive de l'esthétique. Pour le poids qu'il attribue à l'opposition de l'allégorie et du symbole, il est donc au plus haut point significatif que son exposé théorique ramène au rapport entre universalité et particularité. Cette importance du problème augmente encore du fait que Goethe le reprend à son compte lorsqu'il cherche à définir la relation entre le mode de création de Schiller et le sien propre. Les conclusions théoriques de cette comparaison résonnent comme suit : « Il y a une grande différence entre un poète qui cherche le particulier pour aller vers l'universel et celui qui regarde ce qu'il y a d'universel dans le particulier. La première démarche produit l'allégorie où le particulier sert seulement d'exemple, d'illustration de l'universel ; par contre la seconde est en fait la nature même de la poésie, elle énonce un particulier sans penser à l'universel ou même y renvoyer. Celui qui saisit ce particulier dans ce qu'il a de vivant recueille en même temps l'universel

[121] Carl Justi (1832-1912) : *Winckelmann und seine Zeitgenossen* [W. & ses contemporains], Leipzig, F.C.W. Vogel, 1898, vol. III, p. 236.

sans s'en rendre compte ou simplement après coup. » [122] Ainsi, les considérations de Goethe sur cet ensemble complexe de problèmes surgissent toujours à des occasions d'importance cruciale. La définition du symbole dans un autre contexte où la polémique acérée est ouvertement dirigée contre le romantisme montre l'intention de souligner tout spécialement le caractère réaliste du mode de figuration symbolique : « Dans le véritable symbolisme, le particulier représente l'universel, non comme rêve ou comme ombre, mais comme révélation vivante et instantanée de l'insondable » [123] Ces formulations polémiques font donc apparaître clairement les principes de Goethe sur ces définitions de l'opposition entre allégorie et symbole.

Mais à une autre occasion, Goethe a aussi exprimé clairement au plan théorique général la solution du problème : « L'allégorie transforme le phénomène en concept, le concept en image, mais de façon telle que dans l'image le concept reste toujours limité et total et reconnaissable par elle… Le symbole transforme le phénomène en idée, l'idée en image, de sorte que dans l'image, l'idée reste infiniment agissante et inaccessible ; et elle resterait inexprimable, même si elle était exprimée dans toutes les langues » [124] La nouveauté fondamentale, au plan de la théorie esthétique, de cette définition de cette opposition par Goethe réside surtout dans le fait qu'il met au clair – dans la nature des choses, même si ce n'est pas dans la terminologie – la tendance désanthropomorphisante incontournable de l'allégorie, et l'oppose précisément par là à la position par principe anthropomorphisante du symbolisme. (Il a été question en détail, dans d'autres contextes, du sens esthétique

---

[122] Johann Wolfgang von Goethe, *Maximes et réflexions*, traduction de Pierre Deshusses, Rivages, Paris 2001, [751] pp. 85-86, modifiée pour *Allgemein* : *universel* plutôt que *général*.

[123] Goethe, *Maximes et Réflexions*, [752] op. cit., p. 86.

[124] Ibidem, [750] [749], p. 85.

de l'inexprimabilité. La terminologie de Goethe est en l'occurrence largement influencée par la philosophie classique allemande, mais assurément, comme toujours, là-aussi, d'une manière extrêmement personnelle, autonome. C'est pourquoi il est si important que l'élément idéel soit affirmé pour l'allégorie comme concept, pour le symbole comme idée. Goethe ne néglige pas non plus de mettre clairement en relief les différences entre elles des deux déterminations. Le concept reste en effet toujours clairement délimité, et en tant que tel, il doit être conservé dans l'allégorie ; c'est-à-dire qu'il détermine une fois pour toutes et de manière univoque – comme définition, pourrait-on dire – le contenu et l'ampleur de l'objet qu'il désigne. C'est là l'essence de toute approche désanthropomorphisante de la réalité objective qui certes, au cours de la recherche scientifique, peut être soumise aux modifications les plus variées, peut connaître de grands enrichissements, de grandes extensions, de grandes limitations etc., mais qui pourtant, dans ce processus avancé de transformation qui est le sien, ressurgit toujours comme concept : comme un reflet fixé de manière univoque, désanthropomorphisant, abstrayant, de la réalité objective. Et en fait, nous voyons que quand Goethe décrit cette transformation du concept en une image (ou plus précisément la « mise en équivalence » de l'image avec le concept), il met justement l'accent sur cette fixité interne du concept – qui reste indépendante de l'homme. Mais ainsi, la dualité entre la perception sensible et la teneur idéelle se trouve perpétuée d'une double manière : premièrement, l'immédiateté sensible est dépassée dans le concept, deuxièmement, le concept se transforme en une image (avec la spécificité structurelle décrite ci-dessus). Mais ces deux actes ne comportent rien d'une préservation, rien d'une poursuite du développement de cette teneur qui était vivante, éventuellement dissimulée, dans le phénomène sensible, dans

sa teneur immanente sensible. C'est pourquoi l'image de l'allégorie ne signifie en aucune façon un retour au point de départ, au monde des phénomènes ; elle va bien au-delà, dans une sphère de la pensée transcendante par rapport à elle, même si l'image a été créée pour rendre visible son contenu, tout comme le concept l'avait fait déjà. La mise en image du concept ne signifie pas ici un dépassement, mais une perpétuation de la faille entre reflet humain sensible et reflet désanthropomorphisant conceptuel de la réalité, sauf que cette faille, par suite justement de l'apparence sensible de l'image, prend le caractère de l'opposition entre monde d'ici-bas et au-delà, entre un monde humain immanent et ce monde transcendant qui lui fait face.

Si donc dans le symbolisme, l'idée figure comme principe de médiation entre le phénomène et l'image, il faut alors que l'attention se tourne vers la différence, dans la philosophie classique allemande, entre concept et idée. Chez Kant déjà, la tonalité que veut prendre l'idée est d'être une synthèse de la totalité, face au concept une volonté de totalité et de mobilité dialectique, d'élasticité ; cette tendance s'accroît encore chez Schelling et Hegel. Dans la *Critique de la faculté de juger,* que Goethe a étudiée à fond, Kant définit l'idée esthétique comme une « représentation de l'imagination » à laquelle aucun concept défini ne peut être adéquat, et « que par conséquent aucun langage n'atteint complètement ni ne peut rendre compréhensible. » [125] Les influences de Schelling et de Hegel, mais surtout les propres tendances de sa pensée ont conduit à ce que l'Idée chez Goethe prenne un caractère plus objectif que celui qu'elle avait chez Kant. Le rôle de médiation de l'idée entre apparence et image a de ce fait des caractéristiques radicalement différentes de celles du concept : non seulement,

[125] Kant, *Critique de la faculté de juger*, Trad. Alain Renaut, Paris GF-Flammarion, 2000, § 49, p. 300.

lors de la configuration en image, elle intègre le contenu de l'apparence, mais aussi précisément sa richesse interne en relations et déterminations, et confère à l'image les signes essentiels de l'idée au sens indiqué ci-dessus. Quand Goethe parle, là-aussi, d'une « inexprimabilité » de la figuration symbolique, ceci, comme nous le savons, n'a rien à voir avec les rêves et les ombres évoquées dans la polémique antérieure. L'approche par Goethe de l'objectivité de l'idée est au fond une formule philosophique de l'infinité extensive et intensive des objets réels, dont il en résulte nécessairement une inépuisabilité pour l'expression verbale analytique. C'est ainsi qu'il dit expressément sur l'art : « Impossible de séparer la nature de l'idée sans détruire du même coup l'art et la vie. » [126] L'image que l'idée développe dans le symbolisme à partir du phénomène suit, selon l'exigence de Goethe, une « empirie douce » qui dans la réalité même découvre l'universel et, en le retransformant en un particulier, en permet la vision comme propriété évidente sensible des objets eux-mêmes. Il est donc clair que le symbolisme de Goethe est ici essentiellement un concept opposé à l'allégorie avec laquelle il établit de très nettes démarcations ; abstraction faite de cette polémique, il coïncide avec ce que nos considérations ont toujours et encore défini comme art réaliste.

Nous avons vu que Goethe, dans de nombreux cas, a formulé cette stricte séparation entre allégorie et symbole comme argument polémique contre des tendances concrètes de son époque. Ceci n'est naturellement pas contredit par le fait que le problème lui-même est d'origine très ancienne. Nous avons, lors du traitement de la genèse de l'art, des propriétés de ses toutes premières objectivations, parlé du caractère allégorique de l'ornementation. La dualité entre la forme et le contenu de

[126] Goethe, *Maximes et réflexions,* [890], op. cit., p. 99.

l'allégorie y apparaît de manière encore plus tranchée que dans l'évolution ultérieure, sans assurément détruire son unité esthétique sans pareille, et même en rapport très intime avec sa spécificité propre. Les formes ornementales – considérées, d'un point de vue esthétique, sous l'aspect de l'immédiateté particulière – correspondent en effet à un contenu purement fortuit, permutable à loisir, justement parce qu'il leur est totalement transcendant. Ce caractère fortuit, comme il a été dit en son temps, ne doit assurément pas être compris au sens actuel. L'inépuisabilité formelle d'une ornementation comme celle-là est très étroitement liée à cette teneur « arbitraire » ; nous avons pu observer que son dépérissement, rendu nécessaire par l'évolution socio-historique, a conduit à un dessèchement, à une vacuité des formes ornementales elles-mêmes. La connexion, que nous avons aujourd'hui totalement perdue, désormais concrètement incompréhensible, entre contenu totalement transcendant et forme purement ornementale doit donc avoir constitué la force motrice interne de sa fécondité et de sa capacité d'expression, bien que, comme on l'a également montré en son temps, la permutabilité de ces contenus transcendants puissent être aussi ethnographiquement prouvés à des stades antérieurs de développement. Pour nos considérations, cet aspect historique de la question est moins important que l'aspect esthétique : à savoir la validité autonome durable des formes ornementales totalement dénuées de contenu immanent, qui ont pris un contenu autonome abstrait, « sans-contenu », uniquement par leur nature géométrique, par leur combinatoire géométrique, et qui sur cette base conservent une possibilité d'impact devenue indépendante de la transcendance.

Ce dernier point doit tout particulièrement être souligné, car c'est exclusivement par-là que l'allégorie s'assure une place au sein du domaine de l'esthétique. Dans la période magique, et

plus tard aussi sous des influences magiques ou religieuses, on a en effet massivement confectionné des objets dont l'importance repose sur le fait qu'ils sont les vecteurs, les déclencheurs de forces que l'on s'imagine transcendantes, et surtout des médiations entre celles-ci et les hommes qui y croient. Avec la disparition de cette croyance, ils perdent obligatoirement tout sens et figurent tout simplement pour ce qu'ils sont objectivement comme objets réels – un morceau de bois, une pierre, etc. Aussi problématique que puisse donc être chaque figuration allégorique du point de vue de l'esthétique, ses problèmes surviennent cependant dans le domaine de l'esthétique. Sans aller plus loin, c'est tout à fait clair pour l'ornementation géométrique. La situation est plus complexe lorsque l'objet dont l'usage vise la transcendance possède déjà un caractère mimétique. Il est en l'occurrence remarquable au plus haut point que la mimèsis primitive se comporte de manière étonnamment neutre à l'égard de la transcendance qui lui est attachée. Il est en effet extrêmement vraisemblable que la mimèsis de haut niveau des peintures rupestres paléolithiques soit née au service de buts magiques. Ces images possèdent cependant un contenu objectif concret et unique en son genre qui perdure au plan purement esthétique, et il est parfaitement indifférent pour leur impact que la reproduction véridique de la réalité qui s'y concentre soit – d'un point de vue génétique – une fin en soi ou l'instrument d'une influence magique de certaines « forces ». Nous pensons que cette neutralité est corrélée à ce que nous avons exposé lors des commentaires de ces images : elles sont certes d'une vérité extraordinairement évocatrice dans leur apparence objective, mais en même temps – tout comme l'ornementation qui découle de principes totalement opposés – elles sont pourtant hors du monde. Ce n'est qu'avec l'apparition de la prétention de l'art à créer un monde, de sa force pour le réaliser, que le

problème de l'allégorie devient vraiment actuel. Car ce n'est qu'à cette étape que la divergence interne entre le « monde » circulaire immanent, autonome, de chaque œuvre d'art et sa teneur transcendante peut se développer en une contradiction esthétique.

Le cœur de cette contradiction se fonde sur l'essence de l'approche esthétique de l'objectivité. Nous avons en son temps exposé en détail comment et pourquoi celle-ci a le caractère d'un reflet de la réalité (et pas celui de la réalité elle-même), et donc le caractère d'un pour-nous, qui prend assurément l'apparence d'un en-soi. Ceci a pour conséquence que cet être-en-soi de l'objectivité esthétique dépend de ce qu'elle est à même, et dans quelle mesure, de remplir ses fonctions en tant que pour nous. Ce que, dans nos considérations antérieures, nous avons défini comme « monde » de chaque œuvre d'art est précisément la constitution, dans le reflet esthétique, de l'objectivité représentée en un en-soi de ce genre, c'est-à-dire en une structure où un ensemble complexe (une totalité) d'objets apparaissant de manière sensible comporte en soi directement son propre sens, sa propre signification, où l'apparence sensible est l'expression directe de son essence. La mondanéité des œuvres d'art repose donc sur cette structure catégorielle qui est la sienne, sur le fait que chaque objet singulier est configuré afin de bien montrer sa propre essence, l'essence de sa relation au monde extérieur en soi, comme forme de soi-même directement apparente. Cette mondanéité se construit sur l'affirmation conséquente de l'essence esthétique des catégories ; que l'œuvre soit dans les faits constituée d'un ensemble complexe d'objets réunis, ou d'un objet singulier, cela ne joue aucun rôle. Un portrait de Rembrandt est un « monde », au sens esthétique ; les animaux des peintures rupestres, en soi merveilleusement fidèles à la nature, sont hors du monde. C'est pourquoi le dilemme du sens

immanent ou transcendant ne les concerne pas, n'affecte pas leur essence ; un objet singulier ou sa meilleure reproduction imaginable restent totalement indifférents à leur usage au service d'objectifs transcendants ; il est ce qu'il est (c'est-à-dire ce qu'il reflète) et cette fonction qui est la sienne ne modifie sous aucun aspect son objectivité qui est la sienne, si celle-ci existe ; qu'une amulette « miraculeuse » soit ou non artistiquement représentée n'a aucune influence sur son « pouvoir magique », et d'un autre côté, sa nature esthétique, au cas où elle existe, n'a rien à voir au fait que, par suite d'une « consécration », elle soit appropriée à ce tels buts.

Ce n'est que là où la figuration d'un « monde » constitue l'essence des productions esthétiques que ce problème peut réellement être posé. Mais seulement si l'emploi pour des buts transcendants influence de manière décisive la commande sociale ayant présidé à leur genèse et ainsi à leur structure interne, etc. Ce n'est en effet qu'alors que la contradiction qui prévaut ici vient au premier plan : la mondanéité de l'œuvre d'art exige l'immanence parfaite de sa signification ; si le moindre détail semble renvoyer au-delà de ce cercle magique, alors ce « monde » cesse d'être un monde, il reste une multiplicité désordonnée ou mécaniquement rassemblée d'objets juxtaposés hétérogènes entre eux. La vérité vivante de la singularité, la finesse de l'écriture artistique etc. ne peuvent pas guérir un tel défaut de fond ; même l'addition de singularités vivantes produit dans de tels cas un ensemble mort. Dans cette mesure, il ne semble pas que, dans l'alternative de l'immanence ou de la transcendance, se constitue pour l'esthétique une quelconque contradiction dynamique et féconde, mais seulement un *ou bien… ou bien* rigide de la qualité esthétique en général.

La réalité de l'évolution de l'art est néanmoins, même dans ce cas, plus « rusée » que la théorie abstraite. Lors du traitement

de l'ornementation hors du monde, nous avons mentionné la catégorie esthétique du décoratif qui, surtout en peinture, n'est pas seulement une détermination très générale de toutes les œuvres, mais représente aussi, précisément pour notre dilemme, le principe médiateur. Le décoratif fait partie de la totalité concrète des déterminations de toute œuvre individuelle. Il définit l'ordre bidimensionnel et la liaison de tous les éléments d'une œuvre, renforce et fixe le « monde » figuré – l'en-soi devenu pour-nous – précisément dans cet être-pour-nous, maîtrise les tendances qui à elles-seules pourraient par leur action éventuellement conduire le caractère de réalité de l'œuvre à une extravagance, et les maintient dans la sphère de l'esthétique. Par suite de son affinité formelle avec l'ornementation, affinité faisant l'objet d'une large médiation, mais profonde, le principe décoratif peut, même pour des figurations mimétiques, atteindre une efficacité – relativement – autonome, et même prendre dans certaines conditions dans la structure de l'œuvre une prépondérance esthétique ; c'est-à-dire qu'il est possible que la composition bidimensionnelle n'agit pas seulement comme facteur d'équilibre, comme harmonisation entre la bidimensionnalité et la tridimensionnalité, mais aussi comme force ordonnatrice en dernière instance de toute l'œuvre. Ce n'est naturellement là qu'une situation limite, car dans le cas de sa victoire totale, le caractère mimétique de l'œuvre serait anéanti, rétrogradé en une ornementation abstraite. Dans la réalité de l'évolution artistique, ce processus se déroule toujours comme celui d'une simple approche plus ou moins accentuée de cette extrémité. La tridimensionnalité se réduit à une allusion pour ainsi dire purement idéelle de l'espace et des corps qui s'y trouvent ; les personnages et les objets mimétiquement figurés deviennent de simples symboles de leur existence propre ; ils n'ont, pourrait-on dire, qu'une quasi-corporalité, l'existence d'ombres

colorées d'une corporalité véritable. Leurs relations se réduisent à une contiguïté rythmique bien ordonnée et prennent par-là, involontairement, le caractère d'une cérémonie ; ils ne semblent pas animés par leurs propres impulsions ni accomplir une action, celles-ci deviennent plutôt les éléments figés d'un rite. Et du fait que la cohérence bidimensionnelle d'une multiplicité comme celle-là n'est pas seulement l'un des principes de leur synthèse qui confère au « monde » réel tridimensionnel, spatial et corporel de l'œuvre d'art une unité synthétisante en dernière instance, mais devient aussi l'unique force régissant l'homogénéisation esthétique, le caractère mimétique connaît une modification qualitative : tout ce qui est figuré apparaît alors directement sous la forme d'une simple reproduction tandis que normalement, la mimèsis portant sur la corporalité et la spatialité développées confère aux œuvres un caractère de réalité. Point n'est besoin de souligner tout particulièrement qu'en l'occurrence, il ne s'agit pas d'une « simulation » de la réalité au sens de l'anecdote de Zeuxis [127], mais certainement, la mimèsis authentique va toujours évoquer la représentation et le sentiment d'une réalité. La simple reproduction comme mode d'expression prédominant d'une telle mimèsis réduite à la bidimensionnalité peut certes se volatiliser en un divertissement vide de contenu, en décoratif au sens littéral, et donc en un simple ornement, mais elle peut justement en raison de sa nature développer un contenu *sui generis* ; faire justement de son caractère « hors du monde » la base évocatrice de rêves particuliers, susciter chez le spectateur la vision d'une transcendance.

[127] Selon Pline l'Ancien (*Histoire Naturelle*, XXXVI, 5) : Zeuxis avait si bien représenté des raisins que les oiseaux venaient les picorer. Mis au défi de faire mieux, Parrhasios fit apporter un tableau représentant un rideau. Zeuxis demanda qu'on tire le rideau pour voir le tableau et dut s'avouer vaincu, car Parrhasios avait trompé un artiste, et non des oiseaux. NdT.

Répétons-le : il s'agit là d'un cas limite, qui n'engloberait en aucune façon le véritable domaine du décoratif dans son ensemble, mais c'est pourtant une possibilité de contenu réelle – et extrêmement lourde de conséquences du point de vue de notre problème – dans l'efficience du principe décoratif qui domine l'imagerie. En soi, celle-ci peut être remplie de toutes sortes de contenus émotionnels évocateurs les plus variés. Elle peut prendre un caractère purement ludique, se rapprocher de la vacuité totale de contenu et, tout comme la pure ornementation, ne servir que de décoration à des surfaces architecturales ; mais elle peut prendre aussi cet amusement comme contenu propre, et faire de cette objectivité consciemment atténuée le moyen d'expression de cet amusement ; elle peut enfin utiliser la prédominance décorative de la bidimensionnalité comme expression – laïque ou cléricale – d'une représentation. À cette multiplicité des contenus possibles correspond celle de la mise en forme décorative ; cet éventail s'étend de la bidimensionnalité pure jusqu'à sa grande prépondérance, c'est-à-dire jusqu'à une figuration de l'espace d'apparence extrêmement réelle, dans laquelle cependant l'espace lui-même devient l'organe d'une représentation décorative, et l'expérience que l'observateur a de l'espace ne naît pas de l'évocation de mouvements dramatiques externes ou internes, de l'évolution spontanée d'objectivités ou de relations objectives, mais simplement tient le rôle d'un élément qui anime l'ornementation décorative. (Que l'on pense à des artistes comme Pinturicchio.) [128]

On a également souligné par ailleurs que le principe décoratif comme tendance catégorielle structurante de l'art prend sa forme la plus pure dans les arts figuratifs, et surtout en peinture ; partout ailleurs, il a un caractère plus ou moins mélangé, parfois

[128] Bernardino di Betto, dit **Pinturicchio** (1454-1513), peintre italien, élève du Pérugin. NdT.

même purement métaphorique. On ne peut malgré cela pas nier sa présence et son efficience en littérature. Dans l'histoire de son évolution apparaissent toujours et encore des tendances qui ne se fixent pas pour but de mener radicalement jusqu'à son terme la figuration de l'homme – pas de refléter la dialectique immanente des forces internes des hommes en lutte avec leur destin – mais réduisent au contraire l'être et les relations des hommes à une représentation. Le milieu homogène de la composition littéraire, qualitativement différent de celui des arts figuratifs, confère naturellement à de telles réductions un caractère essentiellement différent. Cela génère d'emblée en littérature des problèmes beaucoup plus aigus. Car l'espace et l'objectivité corporelle en elle, la profondeur dans une relation dialectique réciproque avec la surface, ont ici en un certain sens une existence purement métaphorique. Bien que chacune de ces catégories fait s'exprimer certains principes de figuration des hommes et des destins, leurs oppositions dans le milieu homogène de la langue littéraire sont beaucoup plus antagonistes que dans la visualité colorée de la peinture. Il en résulte que la simplification abstractive des personnages et des destinées en composition littéraire reste obligatoirement une opération visant une universalisation abstractive, et ne peut guère prendre un caractère sensible *sui generis* comme celui que produit la bidimensionnalité en peinture. Aussi le mode de composition orienté selon un schéma *a priori*, la fonction de la symétrie etc. doivent en littérature en tant que système idéel universalisant opérer en opposition à un mode de figuration humainement sensible. Il est clair que dans une telle situation, la tendance naturelle d'un mode de figuration visant le décoratif s'exerce obligatoirement, beaucoup plus fortement qu'en peinture, en direction d'un appauvrissement de la teneur. Malgré toutes ces réserves, il existe cependant un parallélisme dans la mesure où cette simplification de la décoration

représentative des formes d'objectivité peut aussi entraîner en composition littéraire tout un éventail de contenus émotionnels ; elle va des mystères, des *autos sacramentales* jusqu'aux mascarades de cour dont les prolongements peuvent encore être observés dans les mascarades de Goethe. [129] Comme il ne s'agit ici que de questions de principe de l'art en général, nous ne pourrons pas regarder de plus près cet antagonisme dans d'autres domaines. Remarquons seulement, très brièvement, que pour la danse, les limites des principes opposés sont très souvent imperceptibles, disparaissent même complètement, tandis que la musique a tendance à dépasser toutes ces abstractions en une totalité affective concrète.

Abstraction totalement faite de la situation historique génétique, à savoir que le principe de décoration, en règle générale, s'est constitué en art bien plus tôt que celui tourné vers la figuration de sujets autoanimés, et surtout d'hommes, il résulte de la nature des choses que toute religion qui ne veut pas simplement opprimer l'art, mais aussi le subordonner à ses propres objectifs, se raccroche aux propriétés de la création d'allégories en art que nous avons décrites. Le concept de décoration est naturellement plus large et plus global que celui de l'allégorie. Mais là où le mode de figuration décoratif se cristallise en un contenu, est défini pour exprimer un contenu, il apparaît nécessairement quelque chose d'allégorique ou tout au moins quelque chose d'approchant. Ce n'est pas un hasard que la très grande majorité des œuvres d'art (ou productions à prétention artistique) liées au prestige de la cour soient de caractère allégorique. La rencontre décisive pour le destin de l'art reste néanmoins celle de la commande sociale passée à l'art par la

[129] *Mystères* : Au Moyen-âge, genre théâtral à sujet religieux.
Autos sacramentales (actes du St Sacrement) : En Espagne représentations dramatiques à thème religieux données le jour de la Fête Dieu.
Goethe a composé 14 *mascarades* pour les fêtes de la cour de Weimar. NdT.

religion, avec ces éléments de forme du décoratif dans lesquels s'ouvre une place vide entre la force évocatrice sensible, nécessairement réduite, et le manque immédiat de contenu. Cet espace vide semble être rempli par la teneur transcendante prescrite par la religion, car par elle, l'affaiblissement de l'objectivité ne semble plus être un manque, mais au contraire le reflet nécessaire de l'écart qui sépare tout ce qui est terrestre de l'au-delà. Cette rencontre est la base de l'effet esthétique durable d'œuvres d'art allégoriques ; pensons aux meilleures mosaïques de l'art byzantin, à de nombreuses productions orientales, à quelques œuvres de Calderón [130] etc. Dans de telles œuvres, l'intériorité transcendante produite de la sorte irradie les formes décoratives et les remplit de l'éclat d'une transparence onirique. De là l'essence esthétique de certaines réalisations éminentes de l'art allégorique lié à la religion. Certes, là-aussi, la contradiction fondamentale des effets allégoriques s'impose : aussi longtemps en effet que ce contenu transcendant, que l'œuvre allégorique a pour vocation d'exprimer, est à la base de la religiosité générale, l'œuvre exerce son effet à l'aide de cette croyance, et ses qualités artistiques ne produisent qu'un soutien accessoire. Si ce contenu tombe dans l'oubli, ou même n'est soumis qu'à un changement essentiel, alors le récepteur est confronté à quelque chose d'incompréhensible, car les formes de la figuration ne peuvent jamais devenir de réels organes de médiation du contenu transcendant concret. Esthétiquement, la seule chose importante est alors la valeur propre des contextes décoratifs représentés, la question de savoir si ceux-ci sont encore en mesure, de manière autonome, de provoquer une évocation esthétique, même si elle est de type réduit, incomplet. Les cas-limites cités à l'instant ne peuvent pas annuler cette situation fondamentale. En fait – comme nous avons pu le constater, en

[130] Pedro **Calderón** de la Barca (1600-1681), poète et dramaturge espagnol. NdT.

partant de la magie, en passant par Platon, jusqu'aux exigences religieuses ultérieures posées à l'art – une telle commande sociale accentue toujours ce qui est fixé rituellement et théologiquement, et empêche par-là dans la plupart des cas la rénovation continue de l'art par lui-même à partir des nouveaux contenus émotionnels que produit sans cesse la vie socio-historique et qui, dans des circonstances esthétiques normales rénovent sans cesse les contenus et les formes de l'art.

Ce n'est qu'à partir de là que l'on peut voir jusqu'à quel degré les conditions de développement de l'antiquité et du Moyen-âge en Europe de l'ouest ont créé des circonstances spécifiques heureuses, même si elles n'étaient, elles non plus, en rien fortuites. Dans la grande majorité des pays, et surtout en Orient, l'art (de même que la science et la philosophie) est resté sous contrôle religieux, théologique, et s'est en général développé de ce fait dans le sens de l'allégorie. Évidemment, il y a eu partout des conflits d'orientation, des tentatives de rupture en direction d'un reflet mimétique de la réalité au sens esthétique proprement dit. Il suffit de se remémorer en l'occurrence la période d'El Amarna en Égypte ; [131] à côté de cela, il y a naturellement eu aussi en Inde, Chine, etc. des heurts analogues entre les deux principes esthétiques fondamentaux. Ce sera la tâche de l'histoire matérialiste-dialectique mondiale de l'art d'expliquer concrètement ce conflit et sa destinée à partir des changements des bases sociohistoriques de la pratique artistique. Dans ces considérations où il importe exclusivement, dans cette opposition, de découvrir les problèmes esthétiques, cette mention sommaire doit suffire, d'autant plus que les avancées mentionnées ci-dessus vers une mimèsis esthétique vivant une vie immanente n'ont jamais été en mesure d'influencer durablement la ligne fondamentale de l'évolution

[131] **El Amarna** : site archéologique des ruines d'Akhetaton, capitale construite vers -1360 par le pharaon Akhénaton. NdT.

de l'art en Orient. Ce n'est qu'en Occident que l'on peut observer cette tendance constante dans la lutte entre les deux orientations, comme véritable lutte de libération du principe esthétique à l'égard de la suprématie du monde des idées et des sentiments magiques et religieux. L'unicité en son genre, historique, de cette évolution ne signifie cependant en rien que nous ayons à faire à un hasard historique. Bien au contraire. Le fait déjà que cette évolution, comme nous avons pu le constater à maintes reprises jusqu'à maintenant, se déroule parallèlement à la constitution de la science au sens exact, à l'affirmation cohérente du reflet désanthropomorphisant, à la consécration d'une éthique tournée vers l'immanence terrestre, indique que les lois profondément sous-jacentes aux bases sociales des deux évolutions ont pris une importance prépondérante en Occident et nulle part ailleurs. Ce n'est naturellement pas ici le lieu d'analyser en détail, d'une manière scientifiquement fondée, les conditions sociales de cette évolution. Comme aussi auparavant, nous devons nous contenter de la constatation de ce fait, généralement bien connu, que seule la forme gréco-romaine de la décomposition du communisme primitif a conduit à la *polis* basé sur l'économie esclavagiste, que seules ses tendances à la décomposition, combinées aux formes sociales des peuples germaniques, ont fait advenir un féodalisme dont les problèmes internes ont à leur tour culminé dans l'enfantement du capitalisme ; que le capitalisme est cette formation sociale dont les contradictions conduisent au socialisme est également un lieu commun scientifique. Il se produit ainsi en Europe, tout d'abord dans l'aire méditerranéenne, puis aussi dans l'ouest du continent, une évolution sociohistorique spécifique à laquelle il ne se trouve pas d'analogie dans le reste du monde. L'opposition de ces deux lignes de développement constitue la base de la spécificité du développement autonome spontané de la science et de l'art

en Europe de l'ouest, une rencontre de ces formes de reflet qui est maintenant en mesure de réaliser un bouleversement analogue sur tout la terre.

Ce qui en l'occurrence importe esthétiquement, c'est la manière dont l'homme, dont le destin humain sont reflétés, et donc figurés. Chacun sait bien que dans l'antiquité classique de même que sur la voie que l'art médiéval a emprunté jusqu'à la Renaissance, cette étude de l'homme était universellement au cœur des préoccupations ; il n'y a pas non plus de doute sur les conséquences purement esthétiques de cette situation – quelle que soit la manière dont on l'apprécie. Mais que signifie donc cette place faite à l'homme au centre de ce cosmos qui intéresse l'homme ? Où se trouve dans ces efforts la convergence entre la conception du monde et l'esthétique ? Sur ces questions, là-aussi, la réponse est simple : il y a une convergence entre la position de l'homme au centre de l'intérêt de l'homme et l'attitude fondamentale de l'art, l'anthropomorphisation conséquente ; c'est idéologiquement identique à une attitude, inspirée par l'immanence, à l'égard de la réalité, et celle-ci pour sa part présente – dans l'expression artistique – une affinité profonde avec la clôture sur soi, solide dans son contenu, de l'œuvre individuelle, avec sa mondanéité. L'homme au centre n'est pas pour l'art un « programme » rectiligne, unidimensionnel. Pourtant, dans la mesure où il s'agit là de quelque chose de « programmatique », l'objectif est celui-ci : la conquête de la réalité par l'homme, pour l'homme, le monde comme patrie crée par l'homme pour lui-même. Patrie ne signifie cependant jamais ici le bonheur immérité du paradis, obtenu comme cadeau de la grâce. Même là où elle prend un caractère idyllique, et à plus forte raison même là où la patrie perdue apparaît comme un âge d'or, elle signifie une accusation, une stimulation au combat et au travail qui doivent reconquérir pour le présent et le futur ce qui a été perdu. C'est pourquoi

quand des écrivains importants, du chœur d'Antigone à Gorki, disent que l'homme est le plus haut placé de tous les êtres vraiment existants, cela résonne comme une profession de foi profonde. C'est pourquoi cette approbation de l'ici-bas s'étend de l'idylle à la tragédie, et gravit même précisément dans cette dernière son plus haut sommet, sa perfection la plus intime.

Dans le panorama authentique de ce que l'art a créé au cours des millénaires, la tragédie est précisément la forme d'expression de l'affirmation et de la perfection de l'homme par lui-même la plus terrestre, la plus expressive et la plus intense. Si les forces propres les plus profondes de l'homme y sont révélées du côté du destin et de l'intériorité, la mimèsis du monde visible vise avec la même univocité à connaître et à représenter l'homme nu. Les deux sont corrélés au plus profond, et ce n'est pas un hasard si l'art classique de l'Hellade trouve parallèlement son apogée dans les deux : d'un côté sous la forme physique, d'une certaine façon, de l'homme visible en soi, dans son existence libérée de toute détermination extérieure, ne consistant qu'en lui-même, fondé seulement sur lui-même, de l'autre côté dans la tension extrême de toutes ses forces physiques et psychiques, intellectuelles et morales, qui sont mises à l'épreuve dans la lutte contre des adversaires internes et externes, dans des conflits qui découlent des contradictions – produites par l'homme lui-même et constamment reproduites – de la vie sociale, de sorte que cette lutte, même si l'individu y est vaincu, même si sa défaite présente un caractère typique pour l'étape donnée de l'évolution de l'humanité, implique une glorification des capacités authentiques de l'homme sur cette terre. La mise en avant de ces deux sommets de l'immanence esthétique, de cet ici-bas proclamé par l'art, met en lumière des orientations principales de leur unité esthétique idéologique, mais pas des particularités liées au genre. La liaison intime de la tragédie

grecque avec l'épopée homérique montre très clairement cette corrélation, et dans sa conception de l'homme et du destin des hommes, Homère est même parfois encore plus résolument immanent que certaines tragédies. Et quiconque a quelque peu étudié l'évolution de l'art en Italie voit obligatoirement combien la dramatique interne des mouvements humains, la caractérisation des hommes par ceux-ci, la détermination du rang hiérarchique par la place que, dans la totalité de la composition, ils occupent exclusivement par suite de cette donnée, influe fortement, déjà chez Giotto, et à plus forte raison chez Masaccio, sur la représentation de l'homme en soi, complet et parfait dans sa nature terrestre, sur l'homme nu, peu importe si cette nudité est celle de la Vénus de Giorgione [132] ou celle des sculptures de Michel-Ange. On se ferme à la compréhension de cette évolution dans sa globalité, dans son importance dans l'histoire universelle, si on la conçoit comme « purement » esthétique ou même comme artistico-technique. Ces deux mouvements, tant celui de l'antiquité que celui qui va du Moyen-âge à la Renaissance, sont – précisément dans leurs motifs les plus profonds – des confrontations idéologiquement conditionnées avec les problèmes les plus importants de la vie de leur époque. Le fait que celles-ci se déroulent sous la forme d'interprétations toujours renouvelées du monde mythologique dominant de l'époque est aussi une circonstance favorable des deux périodes, de même que la possibilité de le faire à partir de l'art est une circonstance sociale favorable qui n'a été ouverte que par l'évolution historique que nous avons indiquée. Les deux périodes ne peuvent assurément pas être considérées mécaniquement comme équivalentes ; dans la plus récente, comme nous l'avons vu, l'interprétation artistique, c'est-à-dire

[132] Giorgione : *Vénus endormie*, tableau de 1510 exposé à Dresde. La pose du sujet, semblable à celle de la *Vénus d'Urbino*, suggère l'influence du Titien. NdT.

immanente des mythes bibliques, est le résultat d'une guérilla silencieuse, mais obstinée entre l'Église et l'art, même si celle-ci n'a jamais été ouvertement exprimée et même peut-être consciemment conçue en tant que telle, ni par les créateurs, ni par les récepteurs. Mais philosophiquement, le caractère objectif de cette opposition et de ses conséquences idéologiques est important, ainsi que la façon dont il se reflète dans les œuvres, et on peut y lire sans ambiguïté leur caractère toujours d'ici-bas, partant de l'homme terrestre et y débouchant.

Nous voyons comment d'un côté, l'immanence idéologique et l'immanence esthétique de la structure de l'œuvre sont des tendances fortement convergentes, dont les orientations sont déterminées par la nature anthropomorphisante conséquente du reflet esthétique. C'est pourquoi l'activité esthétique, générée ainsi dans son contenu et sa forme, vise à créer un monde de l'homme où, si cette pulsion se fait jour de manière authentique, profonde et de ce fait globale, il est impossible que l'homme puisse être appréhendé de façon subjectiviste dans son rapport au monde extérieur. Cela veut dire que l'art vise à refléter ce rapport dans sa vérité objective, à assigner à ce sujet dans l'ensemble complexe de la figuration, aux souhaits, illusions, idées imaginaires des hommes, cette place, ce rang hiérarchique, qui leur convient objectivement ; les limites historiques de cette objectivité font partie de ces déterminations des œuvres individuelles que nous avons déjà traitées à maintes reprises comme étant leur historicité incontournable. Au-delà, il résulte de l'anthropomorphisation conséquente de l'art que la reproduction du monde qu'il crée ne peut – ni dans l'objet, ni dans la conception – en rester à un subjectivisme individuel. Ce qui jusqu'ici a été défini comme particularité, comme typique, prend ici la forme d'un terme médiateur entre l'art et la vie, et tel en vérité qu'il favorise la floraison de l'art en tant qu'art, en même temps qu'il renforce son enracinement dans les relations

vitales des hommes, qu'il aide l'art dans sa perfection à accomplir une mission pour le développement de l'humanité. Il s'agit en effet de l'un des problèmes cruciaux de l'existence humaine que de transformer l'individualité de toute personne singulière de telle sorte que non seulement elle ne constitue pas un obstacle à l'accomplissement de ses tâches importantes, mais au contraire le favorise. Il ne peut naturellement pas être décrit ici en détail comment la science, l'éthique etc. agissent dans cette direction ; ces fonctions qui sont les leurs seront à l'occasion mentionnées dans d'autres contextes, et nous y reviendrons encore. En ce qui, dans cette perspective, concerne le reflet esthétique de la réalité objective, l'influence sur les hommes des productions ainsi créées, nous avons depuis longtemps déjà mis clairement en évidence que sa transformation de ce qui est directement donné dans la vie a pour but une conversion de l'individualité en un modèle typique (en du particulier), où l'individualité n'est pas abolie, mais dépassée tout en étant conservée. Nos polémiques répétées tant contre le concept classiciste d'« universel humain » que contre tout type d'immédiateté naturaliste, contre une stagnation dans l'individualité, visaient précisément à délimiter radicalement, à la fois d'une universalité abstraite et d'une individualité empirique, cette nature spécifique de l'activité esthétique, le type de « juste milieu » qu'elle crée.

D'un autre côté, sur cette question précisément, l'attitude religieuse proclame son opposition radicale à l'activité esthétique, en tant justement qu'anthropomorphisation nécessairement inconséquente. L'antagonisme découle de l'affirmation religieusement inévitable qu'un reflet anthropomorphisant sous sa forme originelle – donc anthropomorphisante – serait en même temps une énonciation adéquate, et même la seule adéquate sur la réalité objective. (La structure en-soi-pour-nous, souvent traitée, de la production esthétique

est *ipso facto* un renoncement à une telle objectivité.) La contradiction fondamentale s'exacerbe naturellement par rapport au reflet désanthropomorphisant. L'objectivité, l'être objectif signifie en effet précisément une indépendance à l'égard de la conscience humaine, et certes pas simplement dans une abstraction extrême, devenue déjà totalement dénuée de contenu, comme pour la *chose en soi* de Kant, mais au contraire en ce qui concerne l'ensemble des contenus et formes concrètes du monde existant en soi. Le sentiment religieux exprime depuis Pascal la reconnaissance forcée de cet état de fait, d'une manière telle qu'elle définit la réalité objective comme un monde « abandonné de Dieu », et se voit contraint de conférer aux contenus religieux une source purement subjective, une « réalité » reposant seulement sur la subjectivité. Nous nous occuperons en détail dans les sections suivantes des différents aspects des problèmes qui en résultent ; il fallait simplement aborder brièvement ici cet aspect le plus général du caractère contradictoire de la prétention religieuse à l'objectivité, à l'approche de la réalité existante en soi, afin de nous rendre évidente, sous cet aspect aussi, l'affinité de l'allégorie à la religion après que nous avons déjà expliqué les principes esthétiques de leur proximité spirituelle. La prétention à la réalité objective et pas à son reflet anthropomorphisant signifie, vu sous un aspect esthétique, un contenu transcendant existant face aux figurations artistiques, indépendant d'elles. Le caractère inconséquent de l'anthropomorphisation religieuse élargit la faille ainsi créée entre la réalité sensible esthétiquement configurée et cette transcendance du fait que son expression prend obligatoirement un caractère conceptuel, c'est-à-dire désanthropomorphisant ; même si la transcendance est repoussée au-delà de toute forme humaine d'expression (théologie négative), [133] il faut que sa

[133] La théologie négative (ou apophatique) insiste davantage sur ce que Dieu

concrétisation, la mention de la place qu'elle prend dans le cosmos soient de nature conceptuelle, désanthropomorphisante. L'anthropomorphisation religieuse, là où précisément elle atteint son apogée, se change alors forcément en une forme scientifique en apparence, mais pseudo-scientifique dans son contenu ; car des énoncés qui se présentent avec la prétention de définir la réalité, mais qui ne sont vérifiables ni dans les faits ni même dans les principes, sont dans leur nature pseudoscientifiques ou tout au plus – comme dans la vie quotidienne – préscientifiques. Mais quoi qu'il en soit de cette question gnoséologique, dans le cas d'une transposition dans la sphère esthétique, le dernier contenu doit être hétérogène par rapport à celui de la figuration même ; le monde évident sensible de l'œuvre d'art culmine – esthétiquement parlant – dans un néant, dans un trou obscur, dans une universalité abstraite sans expression esthétique. (Nous avons déjà montré à maintes reprises comment l'art ramène l'universel à l'homme et le transforme ainsi en particularité.)

Cela fait partie de la dialectique vivante du système catégoriel esthétique qu'à l'universalité abstraite, dans l'apogée ultime du contenu corresponde obligatoirement une individualité de la base. Car seule la particularité comme « juste milieu » peut, dans l'œuvre individuelle, pour la totalité des objets, réaliser une homogénéisation complète ; s'il ne peut pas se produire une élaboration approfondie de tout le matériau vital dans la particularité qui lui revient, la sublimation dans le typique de chacune des objectivités individuelles va à chaque fois être remplacée par le processus mentionné à l'instant de persistance dans l'individualité. Ce n'est pas une individualité simple, pour ainsi dire spontanée qui apparaît là, une individualité du naturalisme ordinaire, mais plutôt une individualité où la

n'est pas, vu qu'il est inconnaissable, que sur ce qu'il est, soulignant ainsi l'inadéquation des représentations que l'on peut en avoir. NdT.

stagnation à ce niveau se trouve en corrélation directe avec l'universalité abstraite la plus grande, à chaque fois décisive. Pour illustrer la question par un cas simple, pensons à une mascarade de cour. L'anniversaire du souverain est en relation par exemple aux dieux, aux nymphes etc. qui y tiennent un rôle, c'est assurément une universalité plate et vide, sans aucune profondeur, mais elle représente justement de ce fait une transcendance abstraite par rapport à tout personnage ou situation. Les personnages ou situations ne peuvent donc pour se développer dans le typique trouver aucune aide de la part de la teneur propre, « ultime » de l'œuvre, sans parler donc de ce que celle-ci pourrait agir en eux d'emblée comme le point final caché, comme le but encore inexprimé de leur évolution propre. Et nous avons auparavant maintes fois montré que la manifestation du destin (de la dynamique du monde extérieur figuré) ne peut arriver à une expression artistique authentique qu'en révélant les caractéristiques spécifiques internes et les problèmes des sujets figurés.

La prédominance absolue du principe décoratif a précisément pour fonction de créer pour la nécessité qui fait donc défaut dans l'objectivité, dans les relations, dans la croissance etc. du monde artistiquement reflété, un succédané qui présente lui-même un caractère esthétique, bien que – comme il ne figure pas comme correcteur ou régulateur d'une composition, mais comme seul support de la composition – il ne se trouve qu'à la marge de l'esthétique puisqu'il est certes à même de créer un milieu homogène, mais cependant sans pouvoir lui conférer une force de création d'un monde. Il est en l'occurrence clair que ces éléments que nous avons en leur temps définis comme les formes abstraites du reflet esthétique (proportion, symétrie, etc.) doivent également être placés en surtension pour devenir les forces ordonnatrices décidant de tout. Dans l'ornementation géométrique, ils étaient en parfaite adéquation avec la matière

à mettre en forme ; dans les manifestations pures du mimétisme, ils deviennent nécessairement des catégories limites extrêmement importantes de l'objectivité primaire, mais, dans leur nature, purement régulatrices. Ce n'est que dans la mise en forme allégorique de contenus transcendants qu'ils doivent dominer artistiquement un objet mimétique, sans avoir la possibilité de développer sa perfection ultime à partie de sa propre nature. C'est ainsi que naît le succédané décoratif de la vraie figuration, que nous venons de décrire, et qui a forcément pour conséquence que rien d'individuel – qu'il s'agisse d'un homme ou d'un objet – ne peut effectuer un développement autonome vers le typique ; il reste dans son individualité, et toutes les forces créatrices qui, à partir de leur simple combinaison produisent un ordre esthétique (ou pseudo-esthétique) se confrontent à cette individualité sans médiation – avec une médiation purement formelle – en tant qu'universalité abstraite. L'allégorie peut de ce fait être traitée – même si c'est encore très problématique –comme un type de mise en forme au sein de l'esthétique, parce qu'il s'y produit, en dépit de toutes les tendances antiartistiques contraires, une reproduction homogène sensible de la réalité. Elle est assurément hors du monde, c'est une conjonction abstraite d'individualité et d'universalité abstraite qui, lorsqu'elle parvient à exercer un effet durable, ne peut la matérialiser que par une absence décorative de contenu ; la transcendance originelle se volatilise plus ou moins et laisse dans le meilleur des cas derrière elle dans le meilleur des cas l'attrait d'un arrangement coloré dépourvu de contenu.

La pertinence de cette comparaison entre art allégorique et symbolique peut se voir de la manière la plus claire dans les phénomènes les plus typiques du mimétisme artistique : dans la figuration de l'homme nu et tragique. Le premier point, nous pouvons le décrire en quelques mots. La genèse, déjà,

considère l'état de nudité de l'homme comme quelque chose dont il doit avoir honte ; la connaissance du bien et du mal se manifeste en tout premier lieu comme une honte de la nudité : L'aversion de tout art influencé de manière décisive par la religion pour la figuration de l'homme nu se voit tout à fait nettement dans l'histoire. Et si nous jetons un œil sur l'art oriental, il n'est même pas rare de voir que l'homme en général est repoussé du cœur de la représentation esthétique de l'univers visible ; celle-ci va souvent et volontiers au-delà de ses caractéristiques physiologiques jusqu'à du fantastique mythologique, combine le corps humain avec des têtes et des membres etc. d'animaux de toutes sortes, et place même souvent carrément l'animal au centre. L'étude de l'homme comme objet de l'art est toujours un résultat de son combat de libération de la prédominance du religieux.

Dans la tragédie, ce contraste se voit de manière tout aussi évidente et philosophiquement, son contenu est encore plus riche. Mentionnons simplement au passage que sa genèse coïncide la plupart du temps avec une secousse de ce joug. Mais l'opposition apparaît encore plus crûment si nous la regardons théoriquement. Kierkegaard, qui a surtout parmi ses mérites intellectuels la séparation sans réserve de déterminations qu'il ressentait comme non cohérentes et même contradictoires, a comparé la tragédie d'Agamemnon et d'Iphigénie avec le sacrifice purement religieux d'Isaac par Abraham. Le choix de l'exemple est aussi heureux dans la mesure où dans les deux cas, le conflit consistant à sacrifier à la divinité ce qui est humainement le plus cher est résolu par l'intervention de la puissance suprême. Kierkegaard met à juste titre l'accent sur l'opposition radicale du contenu. Il voit celle-ci, également à juste titre, à la fois dans le contenu du conflit en question et dans le comportement personnel de chaque personnage principal à son égard. Il dit : « Le héros tragique… reste encore

dans la sphère morale. » [134] C'est-à-dire que ses passions personnelles les plus profondes entrent en conflit avec certains intérêts généraux : Agamemnon doit sacrifier sa fille pour le bien commun des grecs ; la divinité apparaît ici comme une force des rapports sociaux humains : « le héros tragique n'entre pas en relation privée avec la divinité. Pour lui, le moral est le divin. » [135] Le conflit repose donc sur la confrontation hostile de deux forces vitales ou sphères de vie – appartenant de la même façon au monde d'ici-bas. « Tout autre est le cas d'Abraham » [136] Celui-ci est grand « par une vertu toute personnelle… Il n'agit pas pour sauver un peuple, ni pour défendre l'idée de l'État, ni pour apaiser les dieux irrités… [Abraham] a franchi le général. » [137] Et en opposant ainsi le héros tragique à l'homme religieux, au « chevalier de la foi », Kierkegaard en arrive à cette constatation importante ici pour nous : « L'homme peut devenir un héros tragique par ses propres forces, mais non un chevalier de la foi. » [138]

Si nous résumons brièvement la teneur de cette comparaison limpide, nous en arrivons au résultat suivant : premièrement, la tragédie est la collision de deux sphères éthiques, elle est ainsi terrestre, d'ici-bas, dans toute sa substance ; également selon Kierkegaard, comme on l'a montré précédemment, la tragédie montre le point culminant de cette immanence humaine : à savoir son caractère contradictoire interne très profond, qui justement pour cela est néanmoins son apogée immanente et ne renvoie nulle part au-delà de soi. Deuxièmement, par le simple acte de la collision en question, le héros tragique dépasse sa

134 Søren Kierkegaard (1813-1855), *Crainte et tremblement*, Trad. par P.H. Tisseau, Paris, Aubier-Montaigne, 1952, p. 91.
135 Ibidem p. 93.
136 Ibidem p. 91.
137 Ibidem p. 92.
138 Ibidem p. 105.

propre individualité purement personnelle. De ce point de vue, Kierkegaard se trouve en complet accord avec Hegel, qu'il combat par ailleurs avec véhémence, et qui dit à ce propos : « Ce but, qui est la chose essentielle, domine le développement du caractère individuel, qui apparaît comme son organe vivant et son support animé. » [139] Dont il résulte nécessairement, comme le montre toute la doctrine de Hegel sur le pathos tragique, que régler les conflits tragiques exacerbe sans cesse ce mouvement, cet éloignement de la simple individualité. C'est pourquoi Kierkegaard dit à juste titre : « le héros tragique renonce au certain pour le plus certain, et le regard se pose sur lui avec confiance. » [140] En revanche, chez le « chevalier de la foi » n'apparaît absolument pas la morale, l'universalisation de l'individualité chez l'homme qui lui est liée ; ce qu'il réalise est « est une affaire strictement privée… Aussi, tandis que le héros tragique est grand par sa vertu morale, Abraham l'est par une vertu toute personnelle. » [141] Et Kierkegaard voit aussi sans compromis les conséquences ultimes de ce type de comportement : « La foi est justement ce paradoxe suivant lequel l'Individu est comme tel au-dessus du général [la moralité humaine d'ici-bas. G.L.] » [142]

Naturellement, l'ensemble des déterminations contrastées et des paradoxes apparaît chez Kierkegaard comme exacerbé. Mais cela ne touche pas le cœur de la problématique, c'est seulement l'aspect historique de son apparition. Souvenons-nous de la polémique que nous avons évoquée de Tertullien contre la catharsis. Ce qu'il y a de commun avec Kierkegaard

---

[139] Hegel, *Esthétique*, trad. Charles Bénard, revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, Le livre de poche, 2010, tome 2, p. 625.

[140] Søren Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, op. cit., p. 94.

[141] Ibidem p. 92.

[142] Ibidem p. 85.

réside en ce que les deux voient à juste titre dans le comportement religieux une pratique des individus qui, par leur foi, entrent en rapport direct avec la divinité transcendante. Au nom de cette relation vitale de l'homme, la seule importante, Tertullien lui-même refuse que l'on prenne intellectuellement part à des destinées humaines de genres différents, et Kierkegaard montre que celles-ci – même si elles apparaissent sous leur forme la plus éminente, dans la tragédie – sont par principe de moindre valeur, futiles, comparées au rapport de l'homme à Dieu, et ceci parce que dans celui-ci entrent en relation réciproque directe, d'une manière unique en son genre, une personnalité individuelle et un Dieu transcendant. Admettons que la formulation de Kierkegaard soit un paradoxe volontaire. D'un côté cependant, ce paradoxe se déroule totalement dans le cadre de la conception chrétienne du rapport des hommes à Dieu, il paraphrase seulement cette « folie » qui, au sens de la lettre aux Corinthiens, doit être nécessaire aux yeux des païens (des hommes tournés vers l'immanence), [143] d'un autre côté , la puissante exacerbation de la situation s'explique totalement à partir les circonstances socio-historiques. Les conditions dans lesquelles Tertullien écrivait étaient celles où l'ordre réel de la vie commune des hommes se trouvait aux mains d'un État païen, d'une société païenne, et où de ce fait, la morale publique et privée, l'ensemble de la civilisation étaient guidées par des forces hostiles au christianisme. Kierkegaard reprend pour sa part le problème dans une période où l'ensemble du monde social est déjà complètement « désacralisé », où il ressent – à juste titre – comme un blasphème les inscriptions chrétiennes sur des institutions appartenant désormais complètement à ce monde terrestre. Entre eux, il y a le Moyen-âge, qui se différencie des deux en ce que l'ensemble de la vie de l'homme sur terre

[143] 1 Co **1**.17. NdT.

semblait être insérée dans l'ordre du système religieux ecclésial par la théologie et la philosophie guidée par la théologie.

Nous n'avons pas à étudier ici comment une telle situation idéologique est née, de quel type étaient ses contradictions internes et externes, comment celles-ci se sont de plus en plus fortement développées, etc. La seule chose importante pour nous, c'est qu'avec une telle régulation monumentale et monolithique de toute la vie terrestre des hommes entre une éthique immanente et une foi religieuse tournée vers l'au-delà, il a nécessairement fallu des compromis sous la forme de la subordination de la première à cette dernière. Cela ne bouleverse pas l'essence ultime soulignée ici du rapport à Dieu ; sauf que l'opposition apparaît au grand jour de cette manière nettement paradoxale comme déjà chez Tertullien, comme encore chez Kierkegaard. Mais qu'elle soit néanmoins à l'œuvre de façon latente, c'est ce que montre la disparition « spontanée » de la forme suprême de la contradiction interne dans l'éthique terrestre : la tragédie. La poésie de Dante est certainement pleine de tragédies. Mais celle-ci ne peuvent apparaître visibles en surface, pourrait-on dire, que *per nefas*. [144] Ce n'est que dans et après la crise du catholicisme que nous avons décrite que, pour le grand public aussi, des tragédies deviendront possibles dans la sphère de son influence idéologique, y compris dans la forme artistique. Le changement radical dans le rapport idéologique de la religion et de la société se voit non seulement dans l'ouverture conquise de la vie terrestre à l'approche tragique des poètes, mais aussi dans le fait qu'aient pu être crées des tragédies dont le conflit de fond naissait d'une attitude religieuse à l'égard de la réalité, comme

[144] *Per nefas* : d'une manière illégale. NdT.

Le Prince constant [145] de Calderón ou *Polyeucte* [146] de Corneille. De l'attitude religieuse comme base concrète d'un conflit tragique, comme vecteur du tragique pathétique, il résulte une problématique artistique interne profonde. Lessing a souligné énergiquement cette contradiction dans les tragédies de Corneille : « L'attente où vit le chrétien d'une félicité qui sera sa récompense après cette vie, n'est-elle pas contraire au désintéressement que nous voulons voir sur la scène au fond de toutes les grandes et bonnes actions ? » [147] Mais en dépit de ces aspects problématiques, il y a cependant à l'œuvre dans ces tragédies des tendances qui articulent la passion religieuse à d'autres, terrestres et humaines, comme étant essentiellement similaires, et empreignent ainsi sa dialectique interne d'éléments immanents d'ici-bas. Quand Calderón écrit ses *Autos sacramentales*, l'esprit de leur teneur et de leur mise en forme est plus étranger et opposé à celles du *Prince Constant* que l'esprit de cette tragédie ne l'est de celui d'une tragédie laïque.

La direction théologique de la culture et l'allégorie comme principe de la forme artistique se rencontrent de ce fait sur toutes les questions importantes de la teneur et de sa mise en forme. Nous avons déjà mentionné maintes fois que la magie avait déjà tendance à subordonner tous les détails de la figuration aux rites précisément prescrits par elle, que ce principe est toujours resté en vigueur tant qu'une caste de prêtres était en situation de maintenir sa domination, que cette

---

145 In *Théâtre espagnol du XVII*ème *siècle*, t. II, Paris, NRF la Pléiade, 1999. Le *Prince Constant* de Calderón raconte l'histoire de don Fernand du Portugal qui accepte la mort par constance envers la foi, l'amitié et l'honneur. NdT.

146 Dans l'Arménie romaine, Polyeucte s'est converti au christianisme contre l'avis de son épouse et de son beau-père, le gouverneur romain. Il subira le martyre. NdT.

147 Gotthold Éphraïm Lessing (1729-1781), *Dramaturgie de Hambourg*, trad. Ed. de Suckau, Paris, Didier & Cie, 1869, p. 12.

conception du rapport entre une vie publique régulée par la religion et l'art a été philosophiquement formulée par Platon, etc. Le lien de l'art à la contrainte d'exprimer des contenus transcendants prescrit donc ici, de l'extérieur, une règle de forme : les formes artistiques doivent être transformées en quelque chose de rituel et cérémoniel. (Nous avons également vu que pour des allégories laïques, à la cour, par exemple, cette même structure n'était à l'œuvre qu'avec des contenus plus superficiels et plus conventionnels). La différence décisive entre l'allégorie et le symbole réside donc dans la manière dont s'exerce la commande sociale à l'art. L'influence sur l'art de la religion et de la théologie décrite à l'instant est en effet indubitablement une forme concrète de la commande sociale qui se différencie « seulement » des autres formes par une plus grande déterminité. Mais ce *seulement* crée justement l'opposition qualitative de l'allégorie et du symbole, dans la mesure où la référence précisément prescrite de tous les détails à une teneur transcendante entrave aussi bien le développement autonome de l'objectivité à représenter que l'adaptation subtile des contenus et formes artistiques aux besoins sociaux concrets qui sont constamment en changement. Il ne s'agit donc pas, dans le combat de libération de l'art, de l'idéal creux d'une liberté « absolue » ; socialement, cela n'existe pas et ne peut pas exister, et même la tentative de la matérialiser, le détachement en soi de l'art de la commande sociale serait pour lui – justement comme art authentique – source de corruption, car vider son contenu, appauvrir ses formes serait la conséquence inévitable d'une « autonomie absolue » de ce genre. Le combat de libération de l'art est donc – du point de vue de l'histoire universelle – une lutte pour que la commande que la société lui passe trouve avec bonheur ce juste milieu entre déterminité générale de la teneur et libre mobilité dans la mise en forme, sans laquelle l'art ne peut remplir sa mission

comme autoconscience de l'espèce humaine. En règle générale, la commande sociale théologique religieuse est – du point de vue de l'art – à la fois anti-objective, abstraite, et surdéterminée au plus haut point. Comme nous l'avons vu, elle n'offre aucune marge de manœuvre pour le développement esthétique de l'objectivité artistique. C'est que dans sa nature, elle est déterminée pour empêcher institutionnellement une interprétation autonome et à plus forte raison un remaniement des dogmes religieux. Cette commande sociale pratiquement si influente se ferme ainsi par principe à toute possibilité de laisser se manifester en art les changements de contenu et avec eux ceux des formes que produit la vie. La prédominance de l'allégorie qui naît de la sorte est donc en même temps un processus de rigidification des formes. Avec le renoncement au droit d'interpréter de manière autonome les phénomènes importants de la réalité sociale à partir d'une commande sociale qui soit tournée vers elle – l'interprétation des mythes et légendes est une question spéciale de ce phénomène – l'art abdique aussi toute initiative et rénovation constante des formes.

Comme partout en esthétique, la théorie a là-aussi des siècles, des millénaires même de retard sur la pratique. Il y a naturellement eu, dès le début, une allégorisation spontanée des mythes, aussi bien dans chaque théologie qu'aussi dans de nombreuses philosophies cherchant à s'affranchir de la théologie. L'interprétation allégorique des mythes ne devient pourtant une théorie consciente qu'à des époques où les mythes et les travaux artistiques auxquels ils donnent lieu constituent encore une partie constitutive importante de la culture vivante, mais sont déjà largement étrangers aux courants spirituels (philosophiques ou religieux) déterminants. C'est pourquoi pour les incorporer au présent, leur interprétation allégorique est devenue nécessaire à certains courants spirituels. La plupart

du temps cependant, celle-ci n'a pas du tout d'intention esthétique, elle vise simplement à écarter de certains mythes figurés – surtout de ceux d'Homère dans l'antiquité – ce qui y est idéologiquement dommageable. C'est ainsi que le stoïciens Héraclite écrit sur Homère : « 1. On fait à Homère un procès colossal, acharné, pour son irrévérence envers la divinité. Tout chez lui n'est qu'impiété si rien n'est allégorique. 2. Des contes sacrilèges, un tissu de folies blasphématoires étalent leur délire à travers les deux poèmes : 3. Si toute vue philosophique en est absente, si aucun sens allégorique n'est sous-jacent et qu'il faille entendre cette poésie ordinaire, Homère est [quelqu'un]… qui ne sait retenir sa langue, maladie des plus honteuses. » [148] La méthode allégorisante n'a donc encore aucune tendance directement tournée vers l'esthétique, mais en tant que telle, elle est déjà consciente d'elle-même et de son moyen, car le même Héraclite exprime aussi clairement sa définition : « la figure de style qui dit une chose mais en signifie une autre différente de la chose dite est appelée par son nom propre allégorie » [149] Dans une situation historique orientée tout à fait différemment, cette méthode a été reprise par la philosophie et la théologie patristique. Dans les controverses violentes et d'une importance vitale pour le christianisme avec le gnosticisme, avec différents courants païens ou hérétiques, d'un côté les premiers représentants de la dogmatique chrétienne ont dû s'en tenir au caractère de révélation de la Bible, de l'autre côté nombre des mythes et des conceptions qui y étaient rapportés étaient des obstacles à la réfutation des vues hérétiques, à la systématisation de leurs propres dogmes. À partir de ces besoins se développe à nouveau une méthode d'interprétation allégorique, visant

[148] Héraclite : *Allégories d'Homère*, trad. Félix Buffière, Paris, Les Belles Lettres, 1962, 1-3.

[149] Cité par Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 27.

également avant tout la construction d'un système de pensée unitaire, et pas en premier lieu l'esthétique, bien qu'elle ait dû certainement influencer fortement, de manière directe ou indirecte, la pratique artistique préchrétienne. C'est ainsi que Clément d'Alexandrie dit : « Tous ceux qui ont traité des mystères divins, qu'ils soient Grecs ou qu'ils soient Barbares, ont pris soin de dérober aux yeux du vulgaire les vrais principes des choses. Il n'ont transmis la vérité à la multitude qu'enveloppée d'énigmes, de symboles, d'allégories, de métaphores et de mille autres figures analogues. » [150] et Origène parle méthodologiquement, de manière très analogue au stoïciens cité à l'instant, de la divergence honteusement éblouissante entre le sens immédiat des mythes bibliques et cette véritable signification religieuse qui leur revient. « Si l'on voulait s'attacher à la lettre et interpréter littéralement les paroles de la Sainte Écriture, on se verrait dans l'obligation de dire et de reconnaître que Dieu a édicté des lois par rapport auxquelles celles des peuples païens, des romains ou athéniens, par exemple font une impression beaucoup plus grandiose ou raisonnable. » [151] La méthode élaborée ici d'une création d'allégories allégorisantes n'est naturellement pas limitée à la patristique. Chaque fois que l'on tire du texte biblique des conclusions qui n'y sont pas contenues, il faut à nouveau y avoir recours, ainsi quand Joachim de Flore veut déduire de la Bible son idée révolutionnaire de la troisième ère.

Il est évident que ces développements sont de caractère théologique et pas esthétique ; c'est justement pourquoi seul le sens transcendant y est pris en considération et lors de la mise en avant de cette transcendance, allégorie et symbole seront utilisés, souvent ensemble, simplement, comme ses moyens

150 Clément d'Alexandrie : Stromates. V,4,21,4.

151 Cité d'après Hugo Ball (1886-1927), *Byzantinischen Christentum*, Benziger Verlag, Zürich-Cologne, 1958, p. 69.

d'expression. Lors du développement ultérieur de la théorie de l'allégorie, influente pour toute la période postérieure, chez le pseudo-Denys l'Aréopagite, ce n'est pas seulement une terminologie unitaire qui est appliquée, mais on concrétise davantage aussi la relation interne entre approche esthétique, imagée de la réalité et vraie compréhension de sa nature transcendante, afin, à l'aide d'une telle méthode, de déterminer la nature de l'allégorie plus précisément que jusqu'alors. Denys l'Aréopagite pense que la forme apparente sensible par laquelle ce qui est allégoriquement représenté nous est perceptible découle de la prise en compte par le Créateur de l'univers de notre capacité limitée de compréhension. Ce serait une « conception impie » de penser que ces symboles dans lesquels l'Écriture Sainte a enveloppé ses révélations – « dans une sainte expressivité, avec une abondance colorée de symboles significatifs » – seraient identiques à la réalité céleste. « Certes, la révélation a utilisé des formes poétiquement consacrées pour nous faire apparaître des esprits dénués de forme parce qu'elle a, comme on l'a dit, tenu compte de notre capacité de connaissance. Mais elle a pris soin de ne nous élever que d'une manière nous correspondant, conforme à notre nature, et elle a adapté les saintes représentations en analogie à nos capacités. » Il ne faut cependant jamais oublier qu'entre ces reproductions et leur modèle, il ne peut exister aucune ressemblance. Denys l'Aréopagite se place sur le terrain de la théologie négative, selon laquelle tous les énoncés positifs et, de ce fait, limitatifs, sont obligatoirement faux. C'est pourquoi « la révélation, dans le domaine de l'inconcevable, semble par l'intermédiaire d'images dissemblables, s'approcher encore plus près de l'obscurité des choses inexprimables. » Ce fondement théorique de l'allégorie par l'intermédiaire des images dissemblables n'est pas seulement une conséquence logique de la théologie négative, mais il définit en même temps de manière

précise le rapport de l'allégorie à l'art figurant la réalité, à la symbolique. C'est précisément de celle-ci que surgit le danger : « C'est justement avec des images plus nobles que tant de gens pourraient s'égarer, et s'en contenter… Afin de préserver le plus possible de telles erreurs aussi ceux qui ne parviennent pas à penser à quoi que ce soit de supérieur à la beauté apparente du phénomène, la Sagesse des Saints rédacteurs qui nous emmène toujours vers le plus haut a daigné, dans les écritures de la révélation, saintement choisir des comparaisons même totalement dissemblables, voire incongrues. Elle ne tolère donc point que la partie sensible en nous y reste attachée, ni qu'elle puisse y trouver du repos. Elle stimule le plus haut degré de l'âme, l'aiguillonne par la difformité des images tracées. » La dissemblance sur laquelle Denys l'aréopagite insiste va si loin que même la chose la plus humble peut signifier allégoriquement la chose la plus élevée, car même la matière est d'une manière ou d'une autre en relation avec la divinité, et cette relation est tout aussi inadéquate ici pour le phénomène terrestre le plus sublime et le plus beau que pour le plus vil : « À l'aide de telles images, on peut s'élever aussi jusqu'à des choses immatérielles privées d'image – en supposant que l'on ne tienne pas des similitudes pour des ressemblances au sens terrestre… » [152] Ainsi sont posées, du point de vue de la théologie, ces relations de l'image et de la réalité qui caractérisent la place de l'allégorie dans la vie religieuse.

Nous avons déjà, dans d'autres contextes, commenté la catégorie de l'analogie et nous avons pu constater qu'en tant que l'une des formes les plus primitives de la pensée, elle était appelée à jouer un rôle important dans la pratique et la pensée

[152] Dionysius Areopagita : *Die Hierarchie der Engel und der Kirche* [La hiérarchie des anges et de l'Église], Munich-Planegg, O.W. Barth, 1955, pp.102-107. Les passages cités sont traduits de l'allemand, faute d'avoir trouvé leurs correspondants dans la version française des *Œuvres* de Denys l'Aréopagite.

du quotidien. Les limitations et les problèmes de son application dans le reflet scientifique de la réalité sortent du cadre de nos considérations. Aussi nous contenterons nous de renvoyer au fait que le sentiment et la pensée analogisantes jouent un rôle extrêmement important dans la genèse et le développement du caractère imagé en littérature. Insistons simplement sur l'aspect, philosophiquement décisif, que de tels raisonnements analogisants ont et doivent conserver un caractère anthropomorphisant résolu ; leur objet va en l'occurrence toujours concerner le sujet humain, et la tâche de l'image, de la comparaison etc., ce sera de découvrir et de rendre évidents des traits toujours nouveaux, précisément dans sa relation au sujet (qui peut aussi être un être général, social). Il peut y avoir en l'occurrence des propriétés nouvelles de l'objet même qui apparaissent ; mais celles-ci ne sont que des sous-produits, quelque chose d'accessoire, quelque chose qui reste mort si – directement ou par des médiations – ce rapport à un sujet n'est pas exprimé dans la prise en compte imagée de l'objet. Il est clair que ce problème ne surgit à proprement parler qu'en composition littéraire, et pareillement que la musique, par suite de son mode de reflet double et de l'objectivité indéterminée du monde extérieur qui en résulte ne connait pas d'analogie ; que finalement, le développement des arts figuratifs se déroule nécessairement selon une tendance, dans le reflet du monde visible, à n'admettre rien qui en reste à la simple analogie. L'allégorie comme principe esthétique formel a de ce fait sur la composition littéraire et les arts figuratifs un rôle décisif dont nous avons déjà tracé, dans leurs grandes lignes, l'orientation et la nature.

Chez Denys l'aréopagite pourtant, l'allégorie née de l'analogie prend une nuance particulière. Tandis qu'en effet l'analogie normale, en partant d'une similitude – souvent purement superficielle – exagère celle-ci en postulant une corrélation

essentielle, la base « ontologique » de l'analogie et de l'allégorie dans la théologie négative est précisément, comme nous l'avons vu, une stricte dissemblance. On voit là à nouveau le caractère hybride de la conceptualisation théologique : partant de présupposés anthropomorphisants, elle construit tout son édifice avec des méthodes anthropomorphisantes, pour sauter brusquement dans une désanthropomorphisation – fictive et exagérée – alors que ce qui est fondé sur l'anthropomorphisation doit conduire dans une sphère qui représente une transcendance absolue, non seulement par rapport aux sentiments et sensations, mais aussi aux idées humaines les plus élevées. Il ne nous appartient pas de voir ici de quoi tout cela a l'air sous l'aspect d'une critique scientifique, pas plus que de voir la nécessité méthodologique pour la théologie de s'appuyer sans cesse sur l'analogie, et précisément à des endroits décisifs. Il est par exemple tout à fait caractéristique que Karl Barth, qui pendant longtemps a approfondi autant que possible la faille entre Dieu et l'homme, exerce son autocritique sur cette question et revienne à l'analogie dans la conception de Dieu. [153] Il est en revanche parfaitement clair que l'art allégorique ainsi défini est abandonné à un arbitraire effréné. Certes pas encore à celui d'associations d'idées, libres de toute règle, dont le flot éteint toute objectivité, mais à celui résultant de la promulgation de décrets de conception théologique, révélant une transcendance. Le penchant, toujours présent pour un courant artistique allégorique, de disposer des signes conventionnels à la place d'objets opérant dans une dynamique interne, prend ici une consécration théorique.

Plus les signes généraux sont conventionnels, et plus ils paraissent appropriés pour exprimer ce qui est analogue dans une dissemblance totale. Denys l'Aréopagite donne une

[153] Karl Barth, *L'humanité de Dieu*, trad. Jacques de Senarclens, Genève, Labor et Fides, 1956, pp. 13 & 17.

multitude d'exemples de ces prescriptions, par exemple pour la figuration imagée des anges. Et comme la tâche de la représentation visuelle consiste précisément, non pas à s'attacher le spectateur par une objectivité figurée, mais simplement à lui donner une impulsion pour qu'il se précipite la tête la première dans la mer informe de la transcendance, comme la dissemblance tant sensible que conceptuelle constitue le véhicule de cette ascension [vers la transcendance], même le principe décoratif devient un simple élément accessoire de ce genre d'allégories. Même si leur visibilité se situe en dehors de l'esthétique, elles peuvent être parfaites du point de vue de tels principes théologiques.

Il ne peut pas nous incomber de décrire les interactions de ces circonstances qui entraînent historiquement, dans l'art de l'Europe de l'est, les hauts et les bas de ces extrêmes. En Europe occidentale, l'évolution de l'art suit des chemins moins radicaux. La théologie et la philosophie médiévales, en ce qui concerne la ligne principale de leur évolution, n'adoptent pas le point de vue de la théologie négative. C'est pourquoi le principe de la dissemblance n'y figure pas dans une version aussi radicale que chez Denys l'Aréopagite. Il est significatif que Joachim de Flore, qui va très loin dans l'allégorisation analogique, se contente de définir l'allégorie comme « la ressemblance… entre une chose plus petite et une chose plus grande. » [154] La distinction qu'opère l'architecture systémique de l'Église victorieuse, régissant l'ensemble de la culture, est plus nette que celle de la patristique et moins radicale que celle de Denys l'Aréopagite. C'est ainsi que Richard de Saint-Victor [155] distingue déjà l'allégorie du symbole. La première,

[154] Joachim de Flore : *L'Évangile éternel*, trad. Emmanuel Aergeter, tome II, Paris, Rieder, 1928, p. 43.

[155] Richard de Saint-Victor, (~1110-1173), moine écossais (ou irlandais), mystique, prieur de l'abbaye Saint-Victor de Paris. NdT.

dans la mesure où elle concerne les véritables mystères, a un caractère d'autorité (c'est-à-dire théologique ecclésiastique), alors que le symbole en revanche est une affaire d'intuition personnelle, elle est de nature « philosophique ». Même si de telles affirmations ne se mettent pas en premier lieu au service d'une élucidation de problèmes esthétiques, elles les concernent de manière importante. D'autant plus qu'avec ces distinctions, il en allait avant tout pour les penseurs scolastiques du rapport – religieusement défini – du monde terrestre au monde de l'au-delà, de la manière dont l'homme est à même de le comprendre et de partager sa compréhension. C'est pourquoi il est extrêmement important pour l'essence de l'allégorie que la scolastique y voie une reproduction de la réalité supérieure, un dévoilement significatif de la façon dont réalité terrestre et réalité de l'au-delà sont en rapport, comment peut poindre dans la première tout au moins une intuition de la deuxième. (L'arche de Noé comme allégorie de l'Église salvatrice). C'est pourquoi les scolastiques éminents séparent, de manières souvent très diverses, l'allégorie des autres formes d'expression figurée ou métaphorique. Pour Thomas d'Aquin par exemple, l'allégorie se limite à correspondre à la réalité ; là où en revanche de simples mots entraînent cette double signification, il parle de *parabolismes*. [156]

C'est dans des conceptions comme celles-là qu'apparait le reflet théorique de cette guerre de guérilla entre la religion et l'art que nous avons décrite dans ses traits les plus généraux. Après la controverse des icônes, l'art dans l'Orient chrétien est soumis de manière stricte et univoque à la théologie ; l'allégorie régit presque sans rivalité toute la pratique artistique. Les différenciations en Occident, que nous avons mentionnées ici très sommairement, montrent en revanche que l'Église et la

[156] E. de Bruyne, *L'esthétique du moyen-âge*, Louvain, Éditions de l'Institut Supérieur de Philosophie, 1947, pp. 93-99.

théologie conçoivent certes l'allégorie comme le seul mode d'expression authentique des choses divines, le seul véritablement justifié, mais qu'ils sont en même temps, dans la pratique, contraints sans cesse à conclure des compromis. Non seulement en ce que dans certaines limites, un art laïque pourrait-être admis, mais aussi même dans le domaine de l'art religieux. Car si l'exigence que le pape Grégoire le Grand lui a imposée doit être respectée, la matérialisation de sa commande sociale définie par la théologie doit aussi assurer un certain espace à cette commande sociale – certes longtemps inexprimée – qui habite ces hommes que cet art doit instruire. Selon les hauts et les bas dans la force et la résolution chez ce public, selon à chaque fois les capacités et les orientations des artistes en activité etc., la balance dans cet antagonisme oscille entre l'allégorie et le symbolisme. Rappelons-nous simplement la rude régression de la peinture « réaliste » sensible des tableaux, parallèlement à la croissance de l'allégorie dans la thématique et la conception, après la grande irruption de Giotto ; il suffit probablement de mentionner les fresques de la chapelle espagnole de Santa-Maria Novella à Florence. [157]

Dante est l'exemple le plus significatif du retour du balancier dans le sens opposé, du côté des grands peintres et sculpteurs déjà évoqués. On ne peut naturellement pas imaginer ici de mentionner, ne serait-ce qu'allusivement, les contradictions qui s'y mettent à l'œuvre et qui sont largement plus complexes que dans les arts figuratifs, l'opposition interne entre une forme externe déterminée par la théologie et l'humanité pure, d'ici-bas, du contenu, et de ce fait de la mise en forme proprement dite. Nous ne citerons que quelques conclusions d'Erich Auerbach : nous le citons justement lui, parmi d'autre possibles,

[157] La chapelle des Espagnols, salle capitulaire du cloître vert de Santa Maria Novella, a été à la fin du 14ème siècle peinte de fresques par Andrea di Bonaiuto. NdT.

parce que sa conception de fond de la poésie, sa méthode d'analyse, sont expressément opposées aux nôtres. C'est pourquoi son témoignage sur la situation que nous décrivons n'a aucune tonalité suspecte. Auerbach écrit : « Nous ne pouvons nous empêcher d'admirer Farinata ni de pleurer avec Cavalcante ; ce qui nous émeut vraiment, ce n'est pas que Dieu les ait damnés, mais que l'un reste aussi inflexiblement fier et que l'autre regrette en paroles si prenantes son fils et la douce lumière ; L'horreur de leur damnation ne set en quelque sorte que de moyen pour renforcer l'effet de ces émotions toutes humaines ; » [158] « Il en est ainsi même pour les élus du purgatoire et du paradis… Même l'apôtre Pierre (Par. XXVII), et beaucoup d'autres encore, déploient devant nos yeux un monde historique et terrestre, un monde d'actes, d'efforts, de sentiments et de passions terrestres d'une telle variété et d'une telle puissance que le théâtre du monde lui-même pourrait difficilement en fournir l'équivalent. Sans doute ces personnages sont-ils fortement intégrés dans l'ordre divin, sans doute un grand poète chrétien a-t-il le droit de conserver l'humanité terrestre dans l'au-delà, de conserver la figure dans son accomplissement et de traduire l'une et l'autre dans la mesure de ses moyens. Mais le grand art de Dante pousse l'expression si loin que l'effet devient terrestre et que dans l'accomplissement, l'auditer est par trop saisi par la figure ; l'au-delà devient le théâtre de l'homme et de ses passions… Et dans cette sympathie directe et admirative pour l'individu, le principe fondé sur l'ordre divin de l'indestructibilité de l'être

[158] **Farinata** dei Uberti (1212-1264), noble florentin, chef des Gibelins, partisans des Hohenstaufen. **Cavalcante** Cavalcanti (~1220-~1280) philosophe épicurien, membre des Guelfes. Ils ont marié leurs enfants en signe de réconciliation. Dante les rencontre dans son *Enfer*. NdT.
Erich Auerbach (1892-1957), critique littéraire et philologue allemand, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Trad. Cornélius Heim, Paris, Tel Gallimard, 1977, p 209.

historique et particulier se tourne contre l'ordre divin, qui s'en trouve obscurci ; l'image de l'homme éclipse l'image de Dieu. L'œuvre de Dante fit une réalité de l'être chrétien figuratif de l'homme, et le détruisit par cette réalisation même ; »[159] Que l'on juxtapose ce jugement parfaitement fondé et l'explosion de fureur de Léon Bloy que nous avons citée plus haut, et aucun commentaire supplémentaire ne sera nécessaire. Mais on peut aussi comprendre à partir de là l'unicité en son genre de la poésie universelle de Dante. Il s'agit à nouveau du « miracle » de l'unité de la teneur et de la forme. La forme de Dante lui a en effet créé une situation où il a pu développer l'aspect humain, terrestre, de ses personnages, sans devoir rompre ouvertement avec l'allégorie prescrite par la théologie. La situation que crée donc la mise en forme de sa teneur idéologique a donc – *mutatis mutandis* – une certaine analogie avec celle de Giotto. Un drame comme ceux de Shakespeare, ou même de Calderón aurait été *a limine* impossible dans ce monde.

Les étapes les plus importantes de cette lutte, nous les avons décrites dans leurs traits de principe les plus importants – en polémiquant contre les nouvelles conceptions unilatéralement déformantes – jusqu'aux effets de la grande crise de la Réforme et de la Contre-Réforme. Nous avons pu en l'occurrence constater qu'elle a entraîné la naissance du réalisme moderne, l'émancipation de l'art de la férule religieuse. Cela pourrait donner l'impression que le combat de libération de l'art serait déjà terminé, que ce serait un fait de l'histoire, et pas un problème du présent. Une telle conception serait très profondément erronée ; non seulement elle passerait à côté de la renaissance de l'art religieux dans le romantisme – même si elle est ambivalente –, mais elle négligerait surtout une question importante et actuelle, à savoir que l'art le plus récent,

[159] Ibidem pp. 210-211.

l'art avant-gardiste est né, comme il faudra le montrer, pour l'essentiel en relation à des besoins religieux. Au sens des courants que nous avons étudiés jusqu'ici, il n'a naturellement que peu ou rien à voir avec la religion. C'est chez une minorité des artistes influents qu'est perceptible une dépendance de la religion dans le vieux sens, et on peut encore moins parler d'une soumission de la teneur artistique, de l'objectif artistique au système de dogmes d'une église définie. L'art avant-gardiste est plutôt l'expression artistique d'un individualisme anarchiste, nihiliste. Ces symptômes, qui ne sont pas sans importance et pas le moins du monde superficiels, ne doivent cependant pas nous dissimuler le fait que les expériences qui sont sous-jacentes à la plupart des produits essentiels de l'avant-gardisme découlent de besoins religieux et que leur mise en forme est déterminée par la teneur de ces expériences. Nous traiterons en détail dans la prochaine section ce problème qui est ici crucial : celui des caractéristiques du besoin religieux d'aujourd'hui. Il faut ici, en un certain sens en introduction au problème proprement dit, mettre en évidence l'esprit de l'allégorie dans l'avant-gardisme moderne, tel qu'il apparaît sans ambiguïté tant dans sa pratique que dans sa théorie.

Ce n'est pas un hasard si, depuis des décennies déjà, on a signalé l'affinité essentielle du baroque et du romantisme avec les fondements ultimes de chaque conception du monde et art modernes : il doivent , par ce détour, être étudiés et reconnus comme des héritages de cette grande crise des temps modernes, comme des représentants d'une profonde crise actuelle. Walter Benjamin est de loin le théoricien le plus important et le plus original de ces conceptions. Dans son étude sur le drame baroque allemand, [160] il ébauche une théorie très approfondie

[160] Walter Benjamin (1892-1940), philosophe, historien de l'art allemand *Origine du drame baroque allemand*, Trad. Sybille Muller. Paris, Flammarion Champs, 2009. NdT.

de l'allégorie comme style spécifique véritablement adapté aux sentiments, idées, et expériences modernes ; certes, il ne va pas proclamer expressément ce postulat ; son texte s'en tient au contraire assez strictement au sujet historique choisi. L'esprit de l'ensemble va cependant bien au-delà de ce cadre étroit. Benjamin interprète le baroque (et le romantisme) à partir des besoins idéologiques et artistiques contemporains ; pour cet objectif, le choix de son sujet limité est particulièrement heureux, parce que les éléments du baroque liés à la crise dans les conditions spécifiques de l'Allemagne d'alors se manifestent précisément là en toute clarté, car par suite de la réduction temporaire de l'Allemagne à un simple objet de l'histoire universelle, par suite du provincialisme né de la sorte tourné vers l'intérieur, désespéré, les contre-tendances réalistes que nous avons mentionnées en son temps, n'ont pu s'exprimer tout au plus que très faiblement, ou simplement comme exceptions, comme Grimmelshausen. [161] Benjamin a donc la main heureuse lorsqu'il fait justement de ce laps de temps, sur le sol allemand, et tout particulièrement dans le domaine du drame, l'objet de ses recherches : l'analyse historique peut alors se dérouler, sans faire violence aux faits ni les déformer, comme on peut le trouver dans de nombreux exposés d'histoire générale d'aujourd'hui, et néanmoins – ou justement pour cela – mettre en relief le problème théorique proprement dit de manière expressive.

Avant d'aborder de plus près cette élucidation spirituelle du baroque du point de vue de la problématique artistique d'aujourd'hui, il est opportun de jeter brièvement un œil sur la façon dont l'esthétique du romantisme a conçu l'opposition de l'allégorie et du symbole, afin de pouvoir ainsi voir clairement que son attitude sur cette question est moins résolue que celle

[161] Hans Jakob Christoffel von **Grimmelshausen** (1622-1676), écrivain allemand, auteur des *Aventures de Simplicius Simplicissimus*. NdT.

de la crise précédente et de la crise suivante. Les raisons d'une telle position intermédiaire sont nombreuses. Il y a surtout l'action prédominante de la personnalité de Goethe, avec son point de vue clair sur ce problème qu'il considère aussi, comme nous l'avons vu, comme décisif pour le destin de l'art. Cette influence s'accroît en raison des fortes tendances au réalisme qui étaient à l'œuvre chez Goethe, mais pas seulement chez lui. À cela s'ajoute que le romantisme se ressentait comme une étape de transition entre deux crises, ce qui a conduit d'un côté à certains aperçus, même s'ils étaient problématiques, du caractère historique du problème, et en même temps de l'autre à un certain lissage des problèmes internes contenus dans l'utilisation de l'allégorie. L'esthétique de Schelling organise sa philosophie de l'histoire selon le principe que l'antiquité serait la période du symbolisme, tandis qu'en revanche, le christianisme serait celui de l'allégorie. [162] La première affirmation s'appuie sur la tradition Winckelmann [163]-Lessing-Goethe, la deuxième doit être un fondement historique de la spécificité romantique. Son ambiguïté et sa confusion ne réside pas tant sur le manque de connaissances historiques précises sur l'ère chrétienne, que sur le fait que, dans une perspective romantique, elle est considérée comme bien trop monolithique. Cela en fait disparaître ce combat qui nous est déjà bien connu entre imageries symbolique et allégorique ; on va même interpréter comme allégoriques des auteurs et des œuvres où la prédominance du symbolisme réaliste est évidente. Cette comparaison, Solger la reprend de Schelling, sauf que chez lui, – au niveau théorique général – le contraste esthétique est

[162] F.W.J. Schelling (1775-1854), *Werke*, I. v., Stuttgart & Augsburg, Cotta'sche Verlag, 1859, p. 452.

[163] Johann Joachim **Winckelmann** (1717-1768), bibliothécaire, historien et archéologue allemand. NdT.

beaucoup plus nettement élaboré. [164] Les véritables théoriciens des tendances à la crise de l'allégorie dans le romantisme sont Friedrich Schlegel et Novalis. [165] L'examen et la diffusion de la crise, de l'allégorie comme son moyen d'expression, est très proche des philosophies de l'histoire que nous venons de caractériser. Mais tandis que, en particulier chez Schelling, l'aspect objectivant de la philosophie de l'histoire amène un certain apaisement des problèmes, Friedrich Schlegel part du point où la perte de la mythologie, comme base de la culture et surtout de l'art, est conçue comme un moment de crise, mais où il semble pour le présent exister l'espoir, la possibilité d'éviter l'impasse d'une crise profonde par la création d'une nouvelle mythologie. Tandis que pour Schlegel, toute mythologie n'est rien « d'autre qu'une expression hiéroglyphique de la nature qui l'entoure, transfigurée par la fantaisie et par l'amour » sa conclusion n'est pas surprenante : « toute beauté est allégorie. Le plus haut, parce qu'il est inexprimable, ne peut justement se dire que par allégorie. » [166] Il en résulte une domination universelle de l'allégorie dans tous les domaines de l'activité humaine ; même le langage est, dans son sens originel, « identique à l'allégorie ». On peut voir clairement que dans ces considérations, l'allégorie perd de plus en plus son ancienne nature, liée à la religion chrétienne, précisément déterminée et même théologiquement prescrite, qu'il se forme en elle l'affinité à une anarchie sentimentale moderne, à une décomposition de forme dissolvant l'objectivité. Novalis donne à ce tendances une expression

---

[164] Karl Wilhelm Ferdinand **Solger** (1780-1819), philosophe allemand. *Erwin*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1815, p. 41-59.

[165] Karl Wilhelm Friedrich von **Schlegel** (1772-1829) philosophe, critique et écrivain allemand. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, dit **Novalis** (1772-1801), écrivain romantique allemand. NdT.

[166] Cité dans Ph. Lacoue-Labarthe, J.L. Nancy, *L'absolu littéraire*, *Théorie de la littérature du romantisme allemand,* Paris, Seuil, 1978, p. 315 & 318. NdT.

résolue : « des histoires sans suite mais cependant associées comme des rêves. Des poèmes qui sont simplement sonores et pleins de mots éclatants mais dépourvus de sens et de cohésion dont tout au plus quelques strophes sont compréhensibles, comme des fragments de choses les plus diverses. Cette véritable poésie peut avoir tout au plus un sens allégorique général et une action indirecte, comme la musique etc. » [167]

Par rapport à de telles vues du romantisme, souvent hésitantes, peu claires, contradictoires en soi, le tableau que Benjamin trace du drame baroque allemand montre une cohérence circulaire interne imposante. Nous n'avons pas ici la place d'entrer dans le détail de ses développements éclairants, par exemple sur sa polémique souvent brillante contre Goethe. Il faut simplement souligner en tout premier lieu que toute son interprétation du baroque ne se contente pas d'une comparaison contrastée avec le classicisme, ou n'en reste pas non plus, comme des auteurs éclectiques ultérieurs, au maniérisme et au classicisme vus comme des courants coordonnés qui se corrigent entre eux en se complétant, mais entreprend de démasquer franchement, brutalement, le principe artistique en général. Il dit : « Dans le champ de l'intuition allégorique, l'image est fragment, rune. Dès qu'elle est touchée par la lumière de la science théologique, sa beauté symbolique se volatilise. Le faux-semblant de la totalité se dissipe. Car l'*Eidos* s'éteint, la parabole dépérit, le cosmos qui y est contenu se dessèche… C'est une intuition profonde de la problématique de l'art qui se manifeste comme un contrecoup de l'arrogance de la Renaissance. » [168] Mais selon la conception cohérente de Benjamin, les problèmes de l'art sont ceux du monde lui-même,

---

[167] Novalis, *Fragments*, in *Les disciples à Saïs et les fragments,* trad. Maurice Maeterlinck, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1924, p. 131.

[168] Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit. p. 240-241. *Eidos* [εἶδος] : image mentale. NdT.

le monde de l'homme, de l'histoire, de la société, c'est sa décadence rendue clairement visible, résumée dans la métaphore allégorique : « dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. » [169] L'histoire n'est plus « figurée comme le processus d'une vie éternelle mais bien plutôt comme celui d'un déclin inéluctable. » Mais « ainsi, l'allégorie reconnaît-elle qu'elle est au-delà de la beauté. Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses. » [170] Benjamin voit donc tout à fait clairement que l'opposition de l'allégorie et du symbole, aussi décisive qu'elle soit pour l'essence esthétique la plus profonde de toute figuration artistique, ne peut en dernière instance pas être un produit – spontané ou conscient – de l'activité esthétique elle-même, mais s'alimente à des sources plus profondes : à l'attitude nécessaire de l'homme à l'égard de la réalité dans laquelle il vit, où il déploie son activité ou est empêché de la déployer. Point n'est besoin de débat détaillé pour voir qu'avec tout cela, Benjamin reprend et prolonge sous une forme plus approfondie ce problème de l'appréciation contemporaine de l'art que deux décennies avant lui, Wilhelm Worringer avait abordé dans son livre *Abstraction et Einfühlung*. [171] Dans l'analyse esthétique, Benjamin est plus profond et plus différencié que son prédécesseur, et plus concret et plus sensible dans le classement des formes structurelles de l'art ainsi obtenues. La bipartition des produits artistiques qui se développe ainsi et qui, comme nous l'avons vu, a connu sa première version, extrêmement abstraite, dans la philosophie romantique de l'histoire de l'art, s'explicite chez

[169] Ibidem p. 227. *Facies hippocratica* : faciès hippocratique, visage profondément altéré annonçant une mort prochaine. NdT.

[170] Ibidem p. 243

[171] Trad. Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck, 2003. *Einfühlung* peut se traduire par *Empathie*. NdT.

lui en une description et une interprétation historiquement bien fondées de la crise contemporaine de l'idéologie et de l'art. Benjamin n'a plus besoin, comme Worringer ni comme des critiques ultérieurs de l'art moderne, de projeter leurs bases psychologiques et spirituelles dans la préhistoire pour mettre en lumière esthétiquement et philosophiquement la faille entre allégorie et symbole. Le fait que l'infrastructure et l'arrière-plan sociohistorique reste chez lui dans une généralité un peu vague ne diminue pas pour l'essentiel ses mérites.

L'analyse de Benjamin part donc de la diversité fondamentale des attitudes des hommes à l'égard de la réalité dans les modes de représentation allégorique et symbolique. En soumettant à une critique acerbe les manques de clarté des esthéticiens romantiques sur cette question, il attire l'attention sur le fait que l'approche allégorisante, dans son intention ultime, repose sur une perturbation décomposant l'attitude anthropomorphisante à l'égard du monde, le fondement du reflet esthétique. Mais comme dans celui-ci, le genre humain, dans sa relation à son domaine d'activité dans la nature et la société, lutte pour la conscience de soi, il est clair que la tendance à l'allégorie sape obligatoirement l'universalité de l'humanité qui est toujours et partout implicitement contenue dans le reflet esthétique. Sans généraliser la question aussi loin que nous le faisons ici, Benjamin s'exprime très résolument sur ce sujet : « Et aujourd'hui encore, il n'est rien moins qu'évident que dans la prépondérance de la chose sur la personne, du fragment sur le tout, l'allégorie et le symbole représentent des pôles opposés, et par là d'importance égale. La personnification allégorique a toujours entretenu l'idée trompeuse que sa fonction n'était pas de personnifier des choses, mais au contraire de figurer seulement la chose de façon plus imposante en la revêtant de

tous les attributs de la personne. » [172] Les traits les plus importants du phénomène sont identifiés ici de manière nette et perspicace. Mais la seule chose qui importe en l'occurrence à Benjamin, c'est de démontrer que l'allégorie a une valeur esthétique (ou une valeur transcendant l'esthétique) égale, et il en reste de ce fait à une simple description, certes conceptuellement généralisée. Il n'arrive pas à voir que rendre les choses aussi imposantes équivaut à les fétichiser, tandis qu'au reflet anthropomorphisant, mené esthétiquement à son terme, sont inhérentes une tendance à la défétichisation, une connaissance exacte des choses comme éléments médiateurs des relations humaines. Benjamin ne soulève pas du tout cette question, mais chez les théoriciens ultérieurs, dans les manifestes ultérieurs de l'art avant-gardiste, qui sont bien moins critiques que lui ne l'était, l'expression *fétiche* apparaît déjà souvent, naturellement dans un sens « primitif », comme expression d'une attitude « magique » authentiquement primitive par rapport aux choses. Assurément, ni cette théorie, ni cette pratique ne remarquent que ce n'est qu'en imagination qu'elles se réfèrent à une ancienne culture magique, alors qu'elles participent sans critique à la fétichisation capitaliste des relations humaines aux choses. Et la situation ne se modifie pas le moins du monde quand très souvent, on utilise à la place du mot *fétiche* le mot *emblème* (dans sa signification récemment élaborée). Dans des contextes allégoriques, l'*emblème* lui aussi n'exprime rien d'autre qu'une fétichisation – approuvée sans critique.

Benjamin voit à juste titre dans le baroque une liaison indissociable entre religiosité et convention. Les deux créent dans leur coopération une atmosphère où l'allégorie sape toute objectivité réelle de deux côtés. Nous venons de voir l'aspect

[172] Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit. p. 256

exagéré de la fétichisation. Mais Benjamin a aussi bien observé que par-là est en même temps et continument mis en œuvre un autre élément opposé : « Chaque personnage, chaque objet, chaque combinaison peut en signifier n'importe quel autre. Cette potentialité émet sur le monde profane un jugement sévère, mais juste : elle le définit comme un monde où le détail n'a pas vraiment d'importance. » [173] C'est le monde religieux de l'individualité dévalorisée, mais en même temps préservée dans cette dévalorisation. Une chose non fétichisée est nécessairement constituée de ses propriétés, de ses détails ; la choséité non fétichisée est directement l'être tel qu'il est d'une individualité déterminée. Mais si celle-ci doit être dépassée, il faut alors que la relation interne de l'apparence et de l'essence, du détail et de l'ensemble objectif s'approfondisse de plus en plus : car ce n'est que lorsque le détail prend un caractère symptomatique indiquant l'essence, révélant une essentialité, que l'objet, comme totalité des détails rationnellement organisée, située dans des rapports rationnels, s'élève au niveau du particulier, du typique. La nullité complète du détail dans l'allégorie, reconnue pertinemment par Benjamin, et avec elle celle de l'objectivité concrète est en apparence un anéantissement beaucoup plus radical de toute individualité. Mais ce n'est qu'une apparence ; dans sa nature, il y a dans cette destruction une perpétuation qui à nouveau s'impose ; les choses et détails interchangeables ne seront dans de tels actes dépassés que seulement dans leur être tel qu'il est, l'acte de dépassement ne concerne à chaque fois que ses caractéristiques et installe à leur place quelque chose de totalement semblable dans sa structure interne. Dans la mesure donc où, en l'occurrence, ce n'est jamais que quelque chose d'individuel qui est remplacé par quelque chose de tout autant individuel, ce dépassement de l'individualité n'est rien d'autre que sa

[173] Ibidem p. 238.

reproduction parfaite. Cette situation reste toujours la même dans toute conception ou représentation allégorique, et elle ne contredit en aucune façon sa nature généralement fondée sur la religion. Dans le baroque lui-même et tout particulièrement dans son interprétation par Benjamin, il s'ajoute cependant – sans assurément modifier de manière décisive son caractère religieux fondamental – un nouveau motif dans la mesure où cette transcendance à la lumière de laquelle s'effectue le processus décrit à l'instant n'a plus de teneur religieuse concrète, mais qu'elle est plutôt le néant même. Benjamin dit : « L'allégorie reste les mains vides. Le mal par excellence qu'elle abritait comme une profondeur constante n'existe qu'en elle, il n'est rien qu'allégorie, il signifie autre chose que ce qu'il est. Et ce qu'il signifie, c'est précisément la non-existence de ce qu'il présente. » [174] Et Benjamin voit également bien que s'y exprime « l'essence théologique du subjectif. » [175] À cette subjectivité dans la création devenue excessive jusqu'à l'autodestruction correspond très précisément la réceptivité. Là-aussi, Benjamin exprime l'essentiel avec un amour inflexible de la vérité : « L'allégorie est en effet l'unique et grandiose divertissement qui s'offre au mélancolique. » [176] Benjamin est un styliste beaucoup trop scrupuleux pour qu'il soit permis de ne prendre pas au mot la désignation ironique de *divertissement* avec toutes ses nuances péjoratives. Avec le sérieux du monde objectif doit aussi disparaître le sérieux du monde subjectif.

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'essai de Benjamin est écrit comme une recherche historique et philosophique stricte. Mais ce n'est pas non plus la teneur matérielle de ses résultats qui renvoie clairement à l'art moderne, car il y a de lui

[174] Ibidem p. 320
[175] Ibidem p. 321
[176] Ibidem p. 254.

différents essais sur les conceptions modernes de l'art où les points de vue qu'il s'est forgés sur les modes allégoriques de représentation trouvent leur famille spirituelle proprement dite ; il suffit de rappeler ses remarques sur l'allégorie chez Baudelaire. Ensemble avec Worringer (et ses sources, dont surtout Riegl etc.), cette théorie devient la base du classement idéologique de l'art avant-gardiste. Pour les buts que nous poursuivons, cette simple constatation suffit et il faut noter au passage que les auteurs les plus récents, en ce qui concerne le niveau intellectuel et moral, se situent bien en dessous de Benjamin, surtout dans la mesure où ils ne tirent pas, sans ménagement comme lui, toutes les conséquences, ni ne placent le caractère antiesthétique de l'allégorie au cœur de leurs analyses, mais au contraire, soit scellent des compromis éclectiques avec le passé et ravalent ainsi l'opposition de principe entre allégorie et le symbole à une simple question historique de style, soit passent sous silence dans le passé et le présent les contre-tendances réalistes, et les réinterprètent même souvent en avant-gardistes. On peut naturellement trouver aussi, malgré tout, dans les études contemporaines de l'art moderne, des observations qui sont propres à compléter en quelques traits le tableau que nous avons esquissé ici, d'autant plus que ce qui nous importe, ce n'est pas l'appréciation de certains produits de l'art, mais plutôt et exclusivement les définitions des orientations principales de ces courants artistiques. Dans ces conditions, il nous parait intéressant que Hugo Friedrich, dans son exposé sur la poésie lyrique moderne, parte de son caractère tourné vers la transcendance, mais qu'il définit chez Rimbaud comme « transcendance vide », ce qui coïncide parfaitement avec l'observation de Benjamin définissant le *rien* comme étant l'objet de l'allégorie récente. Friedrich décrit cette situation comme suit : « L'"inconnu" rimbaldien n'est rien d'autre que l'un des pôles d'une tension

sans contenu précis. » [177] Nous trouvons aussi le même état de fait dans l'analyse de Hocke sur Mallarmé : « Il s'agit d'ébauches d'une "œuvre puissante", appelée tout d'abord *Le Livre*, qui expose l'"étroite relation de la poésie à l'Univers"… il doit contenir des "allégories éclatantes" de l'absolu, même si cet absolu devait être du "néant". Cet effort pour créer un livre poétique universel, Mallarmé le compare avec les recherches alchimistes de l'absolu. » D'un côté, Hocke cite des fragments d'exposé de Mallarmé selon lesquelles celui-ci considérait « le relâchement de la foi religieuse après la Révolution française comme une tragédie lourde de conséquences », d'où résulte pour lui la difficulté « de transmettre le religieux par les images et les moyens des religions révélées », de l'autre il indique les efforts de Mallarmé de donner aux allégories une forme mathématique qui, à son avis, s'approche beaucoup de l'« instrumentalisme universel logique » de Wittgenstein. Certes, Mallarmé penche en même temps vers une mystique orphique. Ce mélange d'un savoir du naufrage de la religion historique avec la tendance à fusionner une mathématique moderne formelle avec la magie préhistorique donne à ce fragment de Mallarmé une importance symptomatique au sein de l'art avant-gardiste. [178] C'est à des résultats tout à fait analogues que conduit l'analyse par Werner Haftmann du peintre Max Beckmann. [179] Il pense que celui-ci n'a pas commencé par des recherches allégorisantes, mais par les choses elles-mêmes ; à ce qu'il dit à ce sujet, notre observation précédente sur la fétichisation contemporaine peut s'appliquer

---

[177] Hugo Friedrich (1904-1978), théoricien de la littérature allemande, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le livre de Poche, 1999, p. 84.

[178] G.R. Hocke, *Manierismus in der Literatur* [Le maniérisme en littérature] Hambourg, Rowohlt, 1959.

[179] Werner Haftmann (1912-1999) historien de l'art allemand, Max Beckmann (1884-1950 peintre et dessinateur allemand de l'école expressionniste et nouvelle objectivité. NdT

sans plus. Mais ces efforts de Beckmann passent « d'elles-mêmes » dans l'allégorie, et même dans une allégorie dans le contenu transcendant est à nouveau nul. « Mais comme authentique "*fait gratuit*" *, l'allégorie apparente ne peut pas être ponctuellement décryptée. Elle reste la métaphore hermétique d'une expérience existentielle de la réalité, dont la vérité se dissimule dans l'obscurité. » Que Haftmann désigne ce comportement de l'artiste comme « blasphématoire », mais y découvre ensuite une « religiosité d'un Dieu désespérément caché » [180] montre, tout comme le cas Mallarmé, à nouveau une corrélation que nous avons souvent mise en évidence et qui nous occupera encore à maintes reprises.

Les cas où les artistes eux-mêmes désignent leurs intentions ultimes comme allégoriques – en un sens tourné vers le néant – sont également nombreux, surtout chez les représentants les plus typiques de l'avant-gardisme. C'est ainsi que Haftmann cite la déclaration programmatique de Max Ernst : « Un rapprochement de deux choses en apparence étrangères dans leur nature, sur un plan qui leur est dans sa nature étranger entraîne les plus fortes détonations poétiques, la plus grande puissance émotionnelle et la plus vigoureuse réalité littéraire. Plus les rapports des deux éléments de réalité rapprochés sont éloignés, plus leur rencontre est arbitraire, et d'autant plus sûre et forte est la réinterprétation des choses et leur puissance évocatrice par les rayons qui les frappe. » [181] À cette explication extrêmement caractéristique, ajoutons encore ici la remarque que son esprit est un renouveau, réactualisé, de la théorie la plus radicale de l'allégorie, celle de Denys l'Aréopagite. Comme on s'en souvient, celui-ci, pour atteindre la transcendance authentique par la pensée allégorique et la

[180] W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, [La peinture au 20ème siècle], Munich, Prestel-Verlag, 1954, p. 320.

[181] Ibidem, p. 257. Max Ernst (1891-1976), peintre surréaliste.

vision allégorique, est parti de l'analogie du totalement dissemblable. Cette hétérogénéité complète entre l'objectivité directement représentée et sa teneur transcendante, nous pouvons également la trouver chez Max Ernst. La différence, conditionnée par l'époque, consiste simplement en ce que chez Denys l'Aréopagite, les deux sphères sont prescrites de manière précise par la théologie (même si 'est une théologie négative), ce qui fait que même le saut nécessaire qui doit réaliser la transition entre les deux sphères par principe hétérogènes a également en soi quelque chose de théologiquement déterminé, de rituellement, cérémoniellement prescrit, tandis que la dissemblance chez Max Ernst est celle du pur arbitraire subjectif, souverain. Il est clair que par-là, non seulement le contenu transcendant que doit évoquer cette dissemblance réunie dans l'allégorie est le néant, mais aussi que ses éléments visibles ont en soi et dans leurs relations réciproques perdu toute trace de nécessité, et que leur combinatoire devient un jeu vide de sens. C'est là que la nature allégorique de cet art apparaît, sincèrement, dans toute sa nullité.

Dans le domaine de la littérature, les thuriféraires de l'allégorie ont la plupart du temps l'habitude de draper dans de la profondeur d'esprit le néant qui y est « essentialisant » ou « néantisant » [182] C'est ainsi que Hermann Broch admet ouvertement à propos de l'allégorie d'*Ulysse* de Joyce : [183] « Mais cette allégorie serait une simple plaisanterie si elle n'avait une signification intellectuelle plus profonde, si elle ne contenait pas une allégorie à la seconde et la troisième puissance, si elle ne devait pas permettre de retrouver l'essence de la vie et de la vision poétique, dont Homère est le modèle.

[182] Allusion à Heidegger. NdT.

[183] James Joyce (1882-1941), *Ulysse*, trad. Jacques Aubert, Paris, Gallimard Folio, 2006. NdT.

C'est une structure et une superstructure allégorique qui se rapporte tout autant aux fonctions primitives de la vie qu'aux ultimes considérations philosophico-scolastiques, une cosmogonie allégorique… » [184] Ernst Bloch, qui peut se présenter ici comme témoin qualifié, ne serait-ce qu'en raison de son attitude – finalement – positive à l'égard de Joyce, donne de cette « cosmogonie allégorique » un tableau pittoresque, qui exprime beaucoup plus nettement que Broch l'aspect sensible de la signification allégorique d'*Ulysse* : « C'est à la fois une noix creuse et la plus incroyable des liquidations, un mélange hétéroclite de prospectus chiffonnés, de jacasseries de singes, de pelotes d'anguilles, de fragments de néant, et en même une tentative pour fonder la scolastique au sein du chaos, Un *dies irae* arbitrairement déchaîné dans la petite-bourgeoisie, sans Jugement, sans Dieu, sans Fin, la décoction onirique d'une conscience naufragée, avec aussi une essence onirique propre à une nouveauté en fermentation. C'est la figure grotesque la plus creuse et la plus surchargée, la plus inconsistante et la productive de la bourgeoisie en déclin ; c'est un montage, un déballage, un empilement en haut, en large, et profondeur, en travers, des vestiges d'une patrie perdue, sans chemins, avec seulement des chemins, sans buts, avec seulement des buts. Le montage maintenant peut beaucoup. Jadis, seules les idées cohabitaient facilement, maintenant les choses aussi vivent ensemble ; du moins dans la région des inondations, dans la forêt vierge fabuleuse du vide. » [185]

L'anéantissement de la réalité immédiate, sensible, fait partie de l'essence de l'allégorie. L'ancienne allégorie, déterminée par une transcendance religieuse devait, en opposition à la réalité céleste de l'au-delà, ravaler la réalité terrestre à un néant

[184] Hermann Broch, *James Joyce et le temps présent,* in *Création littéraire et connaissance*, trad. Albert Kohn, Paris, Gallimard Tel, 1985, p. 197.

[185] Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, trad. Jean Lacoste, Payot, 1978, p. 227.

parfait ; mais nous avons pu observer, en dernier lieu à la suite de Benjamin, qu'il y avait déjà à l'œuvre, dans le baroque, des tendances qui conduisaient à l'élimination de la teneur transcendante, et celles-ci atteignent – par l'intermédiaire de certains courants du romantisme – leur apogée dans l'art d'aujourd'hui. Nous avons déjà traité quelques-uns des éléments les plus importants de ce nihilisme esthétique qui est devenu le fondement du nouveau mode de figuration allégorique. Il nous faut encore seulement mettre au clair sa base idéologique immédiate, dont nous devrons nous occuper encore dans la dernière section. C'est la position de Gottfried Benn qui nous mène le mieux au cœur de cette problématique. Benn exprime à maintes reprises avec une lourde insistance : Jamais ne l'a quitté « J'ai toujours eu la sensation (dans une "transe") que cette réalité n'existait pas. » [186] « Il n'y a pas de réalité, il y a la conscience humaine qui ne cesse de fabriquer des mondes. » [187] Dans la philosophie européenne considérée en soi, cette idée n'est pas une nouveauté ; depuis Berkeley, elle ressurgit sans cesse, et même aujourd'hui, dans le monde capitaliste, elle domine la pensée, officielle comme non-officielle. Les conclusions que l'on peut en tirer – et certes pas seulement chez Benn – sont nouvelles. Il ne s'agissait auparavant, pour l'essentiel, que d'une doctrine gnoséologique qui n'exerçait pas d'influence décisive en science et en art ; certes, l'image du monde tracée du point de vue idéaliste objectif était tout autre que celle du point de vue matérialiste, mais les faits les plus essentiels de la vie subsistaient cependant dans leur réalité unitaire, quoique gnoséologiquement interprétés de manière opposée. La négation de la réalité par

[186] Gottfried Benn, *Double vie*, trad. A. Vialatte, Paris, Minuit, 1981, p. 22.

[187] Ibidem, p. 66. Lukács cite également ce passage dans *La signification présente du réalisme critique*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, *nrf* Gallimard, 1960, p. 42

Benn décompose avant tout l'unité de l'homme. « Nous avons vécu autre chose que ce que nous étions, écrit autre chose que ce que nous pensions, pensé autre chose que ce que nous attendions et ce qui reste est autre chose que ce que nous avions projeté… Bref, la pensée et l'être d'un même homme, l'art et la personne qui le produit, voire l'action et la vie personnelle des particuliers accusent une essence entièrement différente ; sont-elles même complémentaires ? je laisse la question sans réponse. » [188] Comme nous avons pu le voir, toute la vie intime de l'homme se trouve ainsi morcelée en fragments hétérogènes ; non seulement l'individu renonce en pleine conscience à ce qui pourrait le faire évoluer au-delà de cette individualité, mais ses forces et capacités partielles, dont les effets réciproques recèlent un moteur non négligeable de telles évolutions, se désagrègent aussi, prennent dans la conscience une autonomie qui a son tour tend à préserver l'individualité dans sa pleine intégrité. Naturellement, cette décomposition n'existe – objectivement – qu'en imagination, pas dans la réalité. On peut à loisir, dans tous les domaines de la culture, jouer avec une telle « schizophrénie » ; on peut l'importer comme méthode dans l'activité scientifique ou artistique ; on peut surtout grâce à elle éviter toute obligation éthique : dès qu'il s'agit du bonheur ou du malheur, ou même de l'existence ou de la non existence de la personne individuelle, cette décomposition interne, cette négation de la réalité se révèle un instrument extrêmement utile à tout moment pour les intérêts pratiques de la vie. Benn parle ouvertement, avec cynisme, du confort de vie que peut procurer cette attitude : Hier et aujourd'hui, « pas de généralités, pas d'élans sidéraux, excellente base pour une double vie ; et ma propre double vie m'a toujours été très agréable ; mieux, je l'ai toujours cultivée

[188] Ibidem, pp. 151-152

très consciemment. » [189] Si, considérant cette attitude de Benn, on jette un œil sur son art, il n'est pas difficile de penser à la formule de Benjamin, le « divertissement qui s'offre au mélancolique. »

La transcendance vide et le jeu arbitraire subjectiviste avec des éléments de la réalité qui ont été arrachés à leur contexte objectif, se complètent alors nécessairement. [190] L'expression de Hegel : « Voir le monde rationnellement, c'est aussi être vu rationnellement par le monde : il y a réciprocité » [191] vaut aussi pour la déraison, dans toute son ampleur, et ce d'autant plus en vérité que plus elle semble avoir des attitudes de principe, plus elle se construit un système à partir de l'irrationnalité. Le reflet idéologique selon lequel il n'existe pas de réalité est certes produit par un changement de la réalité objective, mais la nécessité sociohistorique d'une déformation, d'un faux mode de reflet ne le rend pas le moins du monde plus juste. La voie

---

189 Ibidem, pp. 152-153. Ce n'est pas un hasard si la théorie de la double vie, de l'incognito en Allemagne à l'époque de Hitler et après, surgissent de différents côtés afin de s'y procurer pour son propre comportement sous Hitler, non seulement une amnistie juridique, mais aussi idéologique et morale. Dans *La destruction de la raison* (Paris, L'Arche, 1958-1959, t. II, pp. 365-), j'ai analysé les cas de Heidegger, Carl Schmitt, Ernst Jünger, et celui de Ernst von Salomon qui s'est simplement et cyniquement adapté sans de telles fausses profondeurs d'esprit.

190 Remarquons seulement au passage, pour éviter des confusions, qu'un tel arrangement ludique n'a rien de commun avec ces reflets très profondément réalistes de la réalité objective qui, pour exposer de manière sensible certains de leurs aspects, ont recours dans leurs moyens de représentation, à des moyens d'apparence ludique. D'Aristophane au *Krull* de Thomas Mann, il y a d'innombrables exemples d'un tel mode – réaliste – de représentation, de même que dans les arts figuratifs, et aussi en musique. Quand des théoriciens de l'art avant-gardiste mentionnent de tels prétendus précurseurs et sympathisants, ils succombent à une déformation arbitraire des faits esthétiques fondamentaux. *Cf*. mon essai *Le Jeu et ses raisons profondes*, in *Thomas Mann*, trad. Paul Laveau, Paris, Maspero, 1967, pp. 105-107.

191 Hegel, *La raison dans l'histoire*, trad. Kostas Papaioannou, Paris, UGE 10/18, 1971, p. 50.

vers l'allégorie a donc aujourd'hui une orientation autre qu'aux époques régies par les formes religieuses de la vie. Une transcendance communément tenue pour existante et vraie réduit ici l'autonomie des objets terrestre à de simples emblèmes d'une signification allégorique, tandis que dans l'art contemporain, ce processus de destruction part consciemment et directement du sujet isolé, et l'on instaure individuellement, automatiquement la « transcendance vide », le néant comme accomplissement paradoxal du vide ainsi créé, comme glorification paradoxale du champ de ruines ainsi généré. La base de tels actes est naturellement sociale, mais cette genèse lui donne simplement des propriétés résolument liées à l'époque, sans pour autant affaiblir son caractère solipsiste. Il s'agit de la liaison indissociable de deux tendances diamétralement opposées en apparence : celle d'une étrangéité, parfois même d'une hostilité à l'égard du monde dans lequel on vit, et en même temps celle d'une adaptation autant que possible à lui, celle du souhait de pouvoir y vivre bien, ou tout au moins au calme. (Il y a naturellement des cas où même la première composante présente un caractère d'approbation, par exemple l'attitude du futurisme par rapport au monde – fétichisé – de la technique moderne.) Tandis qu'en des temps antérieurs, l'insatisfaction à l'égard de la situation contemporaine avait entraîné une volonté de la changer, il se crée maintenant dans la pensée et dans l'art un non-conformisme formel, mais qui en ce qui concerne les questions vitales pratiques et décisives, débouche finalement sur un conformisme – le plus souvent soigneusement passé sous silence. (Voir la *Double Vie* de Benn). Au sens de l'allégorie née sur ce terrain, cette contradiction insoluble – et qui ne pousse pas du tout à sa résolution – se reflète dans le néant.

Cette position à l'égard du monde s'oriente obligatoirement vers l'allégorie. Une attitude de ce genre n'exerce en effet pas

de la sorte une critique au monde telle qu'elle découvrirait ses véritables rapports, en fait dissimulés, mais telle, comme nous l'avons vu, qu'elle nie la réalité en général, ce qui, transposé dans la pratique de la représentation, équivaut à une destruction des formes d'objectivité existantes, qu'elles soient directes ou largement médiées. Peu importe qu'il s'agisse de cubisme ou de futurisme, de surréalisme ou d'art abstrait, la décomposition des apparences et de l'objectivité essentielle qui s'y exerce va être mise en œuvre sous une forme ou une autre. La négation grandiloquente de la réalité repose objectivement sur l'impuissance à en maîtriser ses problèmes décisifs. C'est pourquoi Ernst Bloch conclut de manière pertinente ses considérations sur Joyce en disant : « Des écrivains importants ne se réfugient donc plus immédiatement dans les sujets, au contraire, ils les brisent. Le monde dominant n'étend plus sous leurs yeux une apparence représentable dans laquelle il faudrait broder. Ce n'est qu'un vide, avec dedans des débris miscibles… Même le monde d'Ulysse est devenu dans l'art de Joyce la salle des pas perdus en miniature, la marche en biais d'un temps présent explosif et explosé, parce que quelque chose manque aux hommes, à savoir l'essentiel : le visage humain et le monde qui le renferme. » [192]

Naturellement, l'art allégorique tel que nous l'avons mis en exergue n'est en aucune façon exhaustif de ce qui a été et sera réalisé esthétiquement à notre époque. À côté des multiples - *ismes* s'est développé en littérature aussi un prolongement, adapté à l'époque, du réalisme traditionnel avec Joseph Conrad et Roger Martin du Gard, avec Sinclair Lewis et Arnold Zweig, [193] etc. Et Thomas Mann a été en mesure d'intégrer dans un grand ensemble réaliste tout ce qui, dans les moyens

[192] Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, op. cit., pp. 230-231

[193] Écrivains français : Roger Martin du Gard (1881-1958), américain : Sinclair Lewis (1885-1951), allemand : Arnold Zweig (1887-1968). NdT.

d'expression d'avant-garde est vraiment le reflet de l'apparence aujourd'hui de l'essence, libéré des déformations de l'expérimentation équilibriste. Ce serait également une erreur formaliste que de compter Bertolt Brecht [194] dans l'avant-gardisme en raison de sa théorie de l'« effet de distanciation. » Nous avons polémiqué par ailleurs contre cette conception théorique de Brecht ; mais il faut cependant constater ici que l'« effet de distanciation », dans son intention la plus essentielle, prend une direction carrément opposée à celle de l'avant-gardisme : il lui manque en effet toute trace d'un conformisme caché, car il vise à arracher les hommes à leur fausse quiétude que l'existence provoque chez beaucoup, par habitude, lorsqu'on ne la voit que superficiellement, sans regarder plus loin, à orienter leur conscience et leur activité sur la juste connaissance de l'essence et le juste changement de la réalité. La réalité, que l'avant-gardisme nie et cherche à anéantir esthétiquement, constitue le point de départ et l'objectif de l'« effet de distanciation. » C'est vrai : Brecht a lui aussi commencé sa carrière dramatique en allégorisant ; les œuvres de cette période étaient certes des allégories, mais qui jamais n'évoluaient dans un néant subjectiviste, bien au contraire, c'étaient des allégories qui faisaient suite à une emphase trop directe sur l'action sociale immédiate et directe. Et avec la maturité de Brecht, cet excès d'immédiateté a diminué de plus en plus, il a produit des drames puissants – en dépit de l'« effet de distanciation » – portant à un niveau grandiose de figuration littéraire l'idée qui leur était sous-jacente. Ce sera la tâche de recherches matérialistes-historiques de montrer pourquoi la tendance réaliste montante s'interrompt presque complètement chez Cézanne et Van Gogh, et pourquoi d'aussi grands talents comme Matisse, des créateurs aussi

[194] Bertolt Brecht (1898-1956) dramaturge écrivain allemand. NdT.

puissants que Picasso en sont restés si souvent à des expérimentations problématiques.

Pour conclure, abordons ici en quelques mots l'essence spécifiquement décorative de cet art. Nous avons déjà souligné maintes fois que l'art allégorique cherche et trouve dans le décoratif un substitut esthétique au manque de figuration d'un « monde ». Aussi abstrait que puisse donc être le principe décoratif en comparaison de l'objectivité concrète qui peut construire un « monde » proprement dit, il n'est en soi nullement totalement abstrait ; c'est en effet sa fonction d'organiser artistiquement une reproduction de la réalité rabougrie en une allégorie, réduite à la bidimensionnalité. Au contraire de l'ancienne ornementation, purement géométrique, certaines traces de l'objectivité concrète qu'il dépasse sont toujours, dans le décoratif allégorique, préservées d'une manière ou d'une autre, plus ou moins nette, et le type de ce dernier acte reflète précisément la commande sociale qui a précisément conduit à cette nature décorative, à cette allégorie précise. Et il est tout à fait clair que même là où l'art avant-gardiste se limite très conséquemment à la bidimensionnalité, où il élimine toute objectivité concrète par des signes géométrique, il n'y a aucun retour vers l'ancienne ornementation géométrique, mais au contraire l'efficacité d'un principe décoratif actuel spécifique. Plus celui-ci prend énergiquement la main dans la figuration, plus il bannit résolument des œuvres toute objectivité concrètement figurée, et plus la signification propre de ce principe décoratif apparaît clairement au grand jour, et plus il est facilement susceptible de se détacher des allégories et de revenir à quelque chose de vivant. Haftmann, l'historien de ces courants, a remarqué et décrit comment leur rayonnement peut s'exercer dans la vie. C'est ainsi qu'il dit du cubisme : « Dans le style des affiches, le cubisme synthétique a conquis toute la publicité. Tout le

monde accepte aujourd'hui la structure simultanée du cubisme, quand par exemple au-dessus d'une roue de chemin de fer (*en trompe l'œil* *) on rassemble en une image monumentale un siphon, une bouteille (en *plans superposés* *) – pour marquer en dessous : "voyagez avec Mitropa !" [195] » Et sur le dadaïsme : « Les idées de Dada ont été directement libératrices et extrêmement fécondes pour la typographie. La mise en page usuelle et son ennui et stéréotypé ont été mis en pièces, les caractères ont été placés de travers, des lettres majuscules ont été mises n'importe où comme d'étranges signes magiques, le mot écrit est devenu aussi un objet formel, les gros titres se sont découvert une valeur esthétique, les lignes courraient sur le papier sans ponctuation et sans majuscules. Les idées du futurisme avec son sens de la réclame, le cubisme avec son sens artistique, ont contribué à d'étonnantes trouvailles. » [196] On pourrait dire des choses analogues du surréalisme et de la décoration d'étalages. Cette influence anonyme et large de courants hautement ésotériques qui sont parvenues, certes avec l'aide de la publicité, du marché de l'art, et du terrorisme intellectuel des journalistes à régner sur la prétendue opinion publique de l'intelligentsia, montre clairement les composantes décisives de sa commande sociale : provoquer un confort stimulant pour la société capitaliste de nos jours. [197] Nous avons parlé dans un contexte antérieur de la contradiction interne entre non-conformisme de surface et conformisme en fin de compte de l'attitude de fond. Dans le succès de masse mérité de ce type de principe décoratif apparaît en pleine clarté

---

[195] Mitropa : Cie de wagons-lits et wagons-restaurants d'Europe Centrale. NdT.

[196] W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, op. cit., pp. 176 & 249.

[197] Pensons à l'amertume des dernières années de Karl Hofer (1878-1955, Peintre expressionniste allemand, considéré comme "dégénéré" et persécuté par les nazis, il fut ensuite critiqué pour son refus, tant de l'art abstrait que du "réalisme socialiste". NdT.) parce qu'il avait à l'occasion osé exprimer sur cette question quelques remarques critiques pas trop respectueuses.

l'essence du conformisme comme noyau social-humain de ces tendances.

3. Vie quotidienne, personne individuelle, et besoin religieux.

Toute activité de l'homme, chacune de ses réceptions des phénomènes se déroulent dans un contexte social et se trouvent donc par-là – directement ou indirectement, au travers de médiations proches ou lointaines – objectivement liées au destin de l'espèce, à l'évolution de l'humanité. Dès le stade le plus primitif, cette relation à l'espèce a des caractéristiques qualitativement différentes de celles du monde animal. Elle est ici purement objective, purement existante-en-soi ; il ne peut en résulter aucune dialectique de la conscience individuelle et de la conscience de l'espèce. Celle-ci se met en action, même si ce n'est qu'en germe, dès le début de l'évolution de l'humanité. Certes, la conscience qui apparaît à cette occasion a, la plupart du temps, le caractère d'une « fausse conscience » ; notre épigraphe : « ils ne le savent pas, mais ils le font » [198] est ici le mode dominant sous lequel elle se manifeste. Mais c'est précisément en cela que s'impose la dialectique qui prévaut ici, tout particulièrement par sa transformation constante en attitude subjective, par son développement, son enrichissement, sa différenciation, etc.

C'est toujours de ce point de vue que nous avons aussi, jusqu'à présent, traité la spécificité de l'esthétique, tant objectivement que subjectivement. Nous devons maintenant aborder cet ensemble complexe de questions de telle sorte que la position de l'individu par rapport à l'espèce apparaisse en pleine clarté, c'est à dire de telle sorte que quand chaque personne soit prise en considération, le rôle de l'individualité dans son existence

[198] Karl Marx, *Le Capital*, Éditions Sociales, 1962, livre 1, tome 1, page 86. NdT.

soit mis en lumière en conséquence. Sans aller plus loin, il est clair que pour la vie et la pensée, pour le sentiment et l'action de l'homme dans la vie quotidienne, son individualité constitue obligatoirement le centre moteur de tout. La conservation, la préservation, l'enrichissement etc. de la vie ne peut dans l'immédiat être rien d'autre qu'une action de l'individualité sur son environnement, sa réaction aux influences qui en émanent. Nous avons néanmoins pu observer maintes fois déjà que dans son effort pour assurer au mieux sa propre reproduction, l'homme du quotidien crée des instruments qui ne peuvent absolument pas être maniés adéquatement si l'homme lui-même, dans leur utilisation, ne va pas au-delà de son individualité ou tout au moins ne cherche pas à la dépasser dans certaines directions. Ce mouvement est cependant un dépassement dans le triple sens dialectique ; c'est-à-dire qu'il n'est jamais question que l'individualité soit anéantie, celle-ci reste toujours plutôt cette base vitale à laquelle sont empruntées des forces essentielles pour son propre dépassement, ce réservoir ultime qui alimente les efforts, tant pour les objectifs les plus proches que pour les plus élevés. Si l'individualité n'est donc jamais annulée, cela ne signifie aucunement sa simple conservation : son élévation à un niveau supérieur du possible social humain y entraîne des modifications de contenu et de structure telles qu'elles impliquent une altérité qualitative par rapport à leur mode d'existence originel et immédiat.

De ce point de vue, l'art et la science – en dépit de toute leur différence que nous avons souvent évoquée, et même de leur opposition – œuvrent dans le même sens : à côté du comportement éthique, ils sont les moteurs les plus puissants de cette transformation qualitative de l'individualité, et ils se placent de ce fait ensemble contre la religion, dont la tendance principale consiste en une préservation de l'individualité. Contentons-nous d'abord de renvoyer à la remarque pertinente

de Pavese citée dans ce chapitre, car nous traiterons plusieurs fois en détail de ce problème dans les analyses qui vont suivre. En science, la situation est tout de suite évidente, avec le reflet désanthropomorphisant. Ce ne sont en effet pas seulement les qualités individuelles des personnes qui s'occupent de science qui sont neutralisées, mais même aussi certaines qualités anthropologiques universelles de l'homme en général ; l'intervention de l'individualité pure dans la reproduction scientifique peut devenir tout simplement une source d'erreurs. Mais ce serait un préjugé néfaste de penser que le reflet désanthropomorphisant pourrait transformer le savant en un outil impersonnel, que l'idéal d'un sujet de la science serait par exemple une machine cybernétique. Même dans les sciences exactes de la nature, la personnalité du chercheur joue – en bien comme en mal – un rôle qu'on ne doit pas surestimer. Point n'est besoin d'une analyse détaillée pour comprendre que les qualités intellectuelles et morales de l'homme, qui sont ici décisives (perspicacité, ténacité, courage etc.), seraient inimaginables sans un enracinement dans l'individualité de l'homme concerné ; mais qu'elles doivent par ailleurs être soumises à de grandes modifications afin d'être utilisables pour ces objectifs ; que tout savant authentique doit surmonter nombre de ses prédispositions individuelles, ou tout au moins les mettre de côté dans son travail, afin que ses caractéristiques humaines ne soient pas un obstacle à sa propre activité scientifique. Les choses ne sont pas moins claires en art pour le reflet anthropomorphisant. Cette question a été si souvent traitée jusqu'à maintenant dans les contextes les plus variés que nous pensons tout à fait suffisant pour la compréhension de renvoyer au phénomène de la catharsis, ne serait-ce que par-là, c'est aussi une relation de l'éthique au problème de l'individualité qui se trouve en même temps éclairée. L'émotion, la purification qu'elle provoque, élève l'homme au-

delà de son individualité donnée immédiate, elle lui montre de vastes et profondes perspectives, les liaisons de son destin limité, strictement personnel, à l'essence du monde qui l'entoure et où il est actif, et par cette médiation au destin de toute l'espèce humaine. Pour pouvoir devenir le sujet de telles expériences – peu importe que ce soit de manière productive ou réceptive – l'homme doit, tout au moins pour la durée de cette relation vivante avec ce « monde », avec la reproduction esthétique du monde réel, s'élever au-dessus de son individualité. Les catégories si importantes et cruciales pour l'esthétique comme la particularité, le typique, montrent clairement que le simple fait de l'activité esthétique implique en soi d'aller au-delà de la simple individualité de la personne, et certes en même temps qu'il s'agit là – encore plus nettement que pour le reflet désanthropomorphisant – d'un dépassement de l'individualité initié de l'intérieur.

Totalement opposées sont la structure catégorielle et l'orientation des actes dans l'activité religieuse. La transcendance n'y est pas une phase préliminaire provisoire de la connaissance, ce n'est pas un horizon, vaguement perçu, des sentiments humains, mais elle s'oppose à l'existence terrestre comme un être supérieur et plus digne, plus authentique. À cet être qualitativement différent de tous ce que l'on peut concevoir par ailleurs correspond une attitude à son égard qualitativement différente. La croyance, qui est sinon partout dans la vie un stade préliminaire qu'il faut surmonter pour une compréhension méthodologiquement assurée de n'importe quel objet se transforme ici en véritable et même – en dernière instance – seule médiatrice entre l'homme et la transcendance. Cette médiation a donc une teneur spécifique, que l'on pourrait au mieux définir par l'expression *salut de l'âme*. Cela signifie, pour la plupart des religions – en premier lieu pour le christianisme qui est pour nous, en raison de notre intérêt

principal pour l'esthétique, la forme de religion la plus importante – une liaison indissociable entre l'être tel qu'il est de chaque croyant (de son individualité) et son destin personnel dans l'au-delà : son aspiration au salut a naturellement pour objectif l'obtention du salut pour lui-même précisément, pour sa propre personne individuelle. Toute vie religieuse connaît naturellement des saints qui consacrent leur vie à la rédemption de leurs prochains, mais même pour eux, même à ce niveau le plus élevé, l'objectif de toute l'activité vitale ne peut être dissociée du salut propre de leur âme, car sans ce souci, il est impossible que naisse et perdure chez l'individu le comportement religieux fondamental. La puissance, la cohérence, le rayon d'action etc. d'une religion, d'une Église, dépend alors en premier lieu de la mesure selon laquelle les hommes – les individus singuliers, dans leur masse – sont profondément et fermement convaincus que seuls et uniquement cette voie, ces moyens, des dogmes jusqu'aux rites sont propres à leur garantir, à eux, précisément, ces individus singuliers, le salut promis dans l'au-delà, (et dans certaines circonstances aussi ici-bas, mais alors toujours avec une référence à l'au-delà). Il va de soi que dans une religion universelle, tout particulièrement quand elle s'incarne dans une société comme Église dominante, ce noyau est entouré d'une vaste périphérie qui englobe toute la vie humaine : l'éthique et l'art, la science et la philosophie sont intégrés de la même façon à ce système. Néanmoins, – et cela, il ne faut jamais l'oublier – comme simples matériaux de construction de la totalité religieuse, au service des objectifs ultimes de rédemption de la religion ; sinon, elles ne sont en règle générale que des « ». [199] Pendant le haut Moyen-âge, [200] il semblait que le religion

[199] Selon le mot de St Augustin. NdT.

[200] Période de l'histoire comprise entre l'Antiquité tardive et le Moyen-âge central. (Fin du V^ème^-fin du X^ème^ siècle.) NdT.

chrétienne pouvait dans les faits régir l'ensemble de la vie des hommes ; la science et la philosophie étaient intégrés dans cet ensemble cohérent , mais seulement tant qu'ils étaient prêts à assurer des services *d'ancillae theologiae* ; [201] elles étaient les servantes de la théologie, parce qu'en celle-ci, et seulement en elle, le rapport religieux primaire, la voie vers le salut pour chaque individu singulier pouvaient trouver une expression conceptuelle autorisée. Pour le moment, nous n'avons pas encore à nous préoccuper des retraites, imposées aux religions par les luttes, qui ont eu lieu après la grande crise ; nous les avons traitées en ce qui concerne l'art, et là aussi, nous y reviendrons encore en détail au plan général.

Il faut s'en tenir à ce fait fondamental, certes sans le rendre trivial par une généralisation mécaniste. Indubitablement en effet, dans toute religion – justement à cause de son but final transcendant – le combat contre ce qui, en l'homme, est créature mortelle joue un rôle important, et qu'est-ce que cet aspect *créature*, si ce n'est justement l'être humain individuel ? (c'est tout au moins ce qu'il semble à première vue.) Le règlement de compte ascétique avec tout ce qui est créature est de la plus haute importance dans presque chaque grande religion ; dans le bouddhisme, c'est même l'anéantissement de toutes les déterminations constitutives de la personnalité humaine qui est le but de la rédemption, le véritable au-delà. Mais ce niveau extatique ne peut absolument pas constituer dans la durée l'ensemble de la vie religieuse. En temps de crises extrêmement agités, qui se déroulent très souvent pour la conscience religieuse sous la forme d'un sentiment que la fin du monde, ou une époque nouvelle s'approchent, une vision et une pratique ascétique, rejetant avec l'individualité tous les objectifs terrestres de l'humanité peut dominer non seulement

[201] Thomas d'Aquin qualifie la philosophie de *servante de la théologie* (*philosophia ancilla theologiæ*) NdT.

quelques personnes, mais aussi de grandes masses. Même dans des temps normaux, de tels courants peuvent entraîner de larges masses, mais en règle générale, il y a des différenciations radicales qui s'installent entre les saints principalement tournés vers l'au-delà et les croyants moyens, et c'est avant tout la vie de ces derniers que la pratique des églises tend à ordonner et à guider religieusement. Il en résulte naturellement que ceux-ci mènent une vie quotidienne ordinaire, agissent conformément à leurs buts personnels (individuels), mais remplissent néanmoins, avec leurs obligations religieuses réglementées par l'Église, les conditions pour garantir le salut de leur âme dans l'au-delà. Il ne peut pas nous incomber de mentionner, pas même allusivement, ces différenciations extrêmement variées, dans le temps comme dans l'espace (les castes en Inde, les moines, prêtres, et laïques dans le catholicisme etc.) Il faut seulement constater que cette mise en forme religieuse de la vie quotidienne ne bouleverse pas ses structures fondamentales, comme le font en permanence – chacun à sa manière – l'art et la science. Bien au contraire, les éléments les plus essentiels de cette structure reçoivent, justement par leur intégration dans la religiosité, une consécration particulière, une sublimation qui conserve leur essence, un renforcement, voire souvent un durcissement ultérieur. Nous pensons par là au rapport de toutes choses et événements au bien et au mal de la personnalité individuelle. Dans la spontanéité de la vie quotidienne, il va de soi que tout se rapporte au moi individuel. Les expériences, en premier lieu celles du travail, enseignent certes aux hommes à fondamentalement prendre en compte les lois de la réalité objective qui sont indépendantes de lui. Mais il est cependant aussi dans la nature de la vie quotidienne que les connaissances acquises ainsi soient à nouveau rapportées en retour au moi individuel ; sa chance ou sa malchance dans la maîtrise du monde après que ses lois ont été percées à jour apparaissent à

nouveau sous une forme rapportée au sujet : l'homme de la vie quotidienne n'oublie que bien trop souvent qu'il a lui-même par le travail imposé une téléologie au monde objectif, et pense que c'est le cours du monde lui-même qui est téléologique, et de telle sorte en vérité que son destin personnel individuel devrait y constituer tout au moins un des points nodaux de cette série téléologique.

Nicolai Hartmann a bien analysé l'aspect gnoséologique de cette spontanéité du quotidien. Il part en l'occurrence du quotidien, tel qu'il existe aujourd'hui, et constate au sujet de la pensée qui y prédomine : « il y a là la tendance, à toute occasion, de demander "pourquoi" cela devait-il arriver justement comme ça. "pourquoi fallait-il que cela m'arrive ?" ou "pourquoi dois-je souffrir ainsi", "pourquoi devait-il mourir si tôt ?" À chaque événement qui nous "concerne" d'une manière ou d'une autre, il est tentant de s'interroger ainsi, même si ce n'est que l'expression de la perplexité et de l'impuissance. On suppose tacitement que pourtant, cela devrait être bon à quelque chose ; on cherche à y trouver un sens, une justification. Comme si les choses étaient faites de telle sorte que tout ce qui se passe devait avoir un sens. » [202] À un niveau de pensée quelque peu supérieur, mais toujours dans le domaine de la spontanéité du quotidien, cela signifie la tentative mentale d'éliminer le hasard de la réalité objective ; celui-ci semble à l'homme du quotidien quelque chose d'imprévisible, de perturbant pour ses projets. Certes, deux comportements sont alors possibles. Le premier se tourne vers la connaissance de la nécessité causale du hasard, vers la dialectique du hasard et de la nécessité que Hegel le premier a reconnue et travaillée philosophiquement et dont la conséquence pratique ne peut être qu'une élaboration plus fine, meilleure et plus élastique des

[202] Nicolai Hartmann (1882-1950), philosophe allemand. *Teleologisches Denken* [Pensée téléologique], Berlin, de Gruyter, 1951, p. 13.

projets individuels et collectifs. L'autre comportement est fondé sur la vision générale du monde de la vie quotidienne. Il en découle, selon l'expression d'Hartmann, une « aversion » de la pensée du quotidien à l'encontre du hasard. Il ne peut assurément pas être nié en tant que fait, mais il est interprété comme « quelque chose d'également prévu et voulu » derrière laquelle il y a une autre prévision qui n'est plus humaine, une volonté supérieure à celle de l'homme. « Par ce détour, toute chose au monde reçoit alors sa détermination, et sa place dans une planification téléologique. Et si l'homme réussit à se mettre en une liaison pleine de pressentiments avec cette autre prédiction, alors le sentiment d'être impuissant, à la merci de l'imprévu, cesse également. » [203]

Il y a déjà là, perceptible sans ambiguïté, l'amorce d'un virage de la « vision du monde » vers le religieux. L'essence de ce virage, profondément ancrée dans la vie quotidienne, repose sur la relation directe que nous avons déjà traitée à fond de la théorie et de la pratique au quotidien ; ce principe partout et universellement dominant renvoie tout à un rapport au *moi* de type téléologique, dans la mesure où toute explication par le travail et la science des corrélations objectives, tout dépassement par l'art des références au sujet, véritables parce qu'existantes en soi, retombent toujours et encore dans la dépendance téléologique spontanée du sujet individuel. La profonde affinité que nous avons déjà souvent soulignée entre la vie de tous les jours et celle déterminée par la religion repose sur le fait que la religion – au contraire de l'art et de la science qui détruisent ce rapport spontanément téléologique au *moi* individuel – a et doit avoir une tendance qui préserve, pérennise cette structure. Hartmann examine cette corrélation de manière juste et sous différents aspects ; il ne découvre pas seulement

[203] Ibidem, p. 15 s.

le rapport catégoriel des faits élémentaires de la vie quotidienne, mais montre également, au niveau des problèmes idéologiques soulevés, comment la relation téléologique au *moi* individuel déforme et falsifie les questions qui surgissent ici. Hartmann donne des éclaircissements sur la fausse alternative selon laquelle « le monde devrait être ou rationnel ou irrationnel » ; ce dilemme lui aussi est simplement généré à chaque fois par la référence du monde extérieur au *moi* individuel, où l'irrationnalité – dans une perspective négative – est tout autant téléologiquement regroupée autour de l'individu que la rationalité positivement évaluée. Objectivement, dit Hartmann, il y a un troisième élément, à savoir le monde qui n'est ni rationnel, ni irrationnel, mais « dénué de sens ». « C'est ça le monde qui, seulement comme totalité, ne vise pas le sens, mais dans lequel il y a, à chaque fois selon les circonstances (c'est-à-dire selon la nécessité aveugle du "hasard"), du rationnel et de l'irrationnel dans un pêle-mêle varié. Mais cela, c'est précisément ce que nous connaissons à chaque pas, empiriquement, dans le monde donné. Ce pêle-mêle varié de rationnel et d'irrationnel ne nécessite absolument pas d'interprétation téléologique ; il n'y a en effet en lui aucune direction préétablie… Seul l'homme par un contresens a pour soi transformé le monde au sens ouvert en un monde fermé au sens. C'est seulement par-là qu'il lui refuse la signification qu'il pouvait lui donner, et en fait ainsi un monde véritablement irrationnel. » [204]

Avec cette manière de considérer la réalité, telle que Hartmann la critique, s'ouvre d'elle-même la voie vers une conception religieuse, et l'on ne doit en l'occurrence pas négliger le fait que certes, en tant que produit d'un besoin humain toujours présent, toujours renouvelé, mais toujours inassouvi en raison

[204] Ibidem, p. 109.

de sa divergence d'avec la réalité objective, elle constitue l'une des bases les plus importantes du besoin religieux, mais qu'elle n'est cependant pas, sans plus, de façon mécanique absolument identique à lui. Nous ne pouvons naturellement pas examiner ici toutes les formes intermédiaires. Pensons par exemple aux théodicées, [205] et à toutes les philosophies de la nature et de l'histoire les plus diverses, téléologiquement orientées. Indubitablement, elles ont la même structure catégorielle, telle qu'Hartmann vient de la décrire, mais elle n'ont cependant pas un caractère religieux direct, bien que nombre de leurs idées soient empruntées aux religions, et se répercutent par ailleurs sur les théologies. Et précisément parce qu'en vérité, leur téléologie n'est pas dirigée vers les hommes singuliers, individuels ; pensons par exemple à la philosophie hégélienne de l'histoire qui certes subordonne l'histoire dans son ensemble à un déroulement téléologiquement déterminé, et de ce fait est tout aussi anthropocentrique que les raisonnements que nous venons de décrire, mais le sujet qui forme le centre des séries téléologiques y est l'humanité elle-même ; les déterminations téléologiques n'interviennent donc pas directement dans la vie des individus, celles-ci ne sont que des instruments que l'Esprit du monde prend en compte pour ses fins. C'est pourquoi il n'est pas rare que des hommes ayant des sentiments religieux aient rejeté de telles théodicées, avec même l'accusation d'athéisme. Afin qu'une théodicée soit vraiment reconnue comme religieuse, y compris au plan affectif, il faut renverser ce rapport : l'ordonnancement téléologique de l'histoire de l'humanité peut et doit certes prendre la forme d'une théodicée, mais il faut que celle-ci acquière des caractéristiques dans lesquelles chaque individu singulier puisse percevoir son destin

[205] Une **théodicée** (terme forgé par Leibnitz, du grec Θεοῦ δίκη, *justice de Dieu*) est une explication philosophique de l'apparente contradiction entre l'existence du mal et la toute-puissance et la bonté de Dieu. NdT.

comme une composante essentielle, indispensable, – et non comme chez Hegel comme un élément évanescent – et se transformer lui-même en expérience. C'est clairement visible, pour ne citer qu'un exemple contemporain, chez Berdiaev. Il parle des nombreux faits qui, dans la réalité, sont irrationnels, injustes. « Mais le grand mystère », poursuit-il « consiste justement en ceci qu'il est possible de découvrir dans la destinée individuelle de chaque homme la main de Dieu et un sens, bien que celui-ci échappe à toute rationalisation. Pas un cheveu ne tombe de la tête de l'homme sans que Dieu le veuille. Ceci est vrai non seulement au sens élémentaire, mais d'une vérité plus profonde. » [206]

Nous avons ainsi circonscrit le fait fondamental du besoin religieux. Sauf que, pour pouvoir élaborer en toute pureté les rapports catégoriels, nous avons avec Hartmann mis en relief l'aspect gnoséologique, et qu'il ne faut pas en conclure que celui-ci agit aussi dans la vie quotidienne, directement, comme fondement premier. Bien au contraire. De façon primaire et spontanée, c'est le besoin élémentaire de l'homme, irradiant tous les phénomènes de la vie, de ressentir et de concevoir sa personne individuelle comme le centre de ce qui se passe dans le monde. Naturellement, il s'agit là aussi du résultat d'une évolution historique de très longue durée, dont les stades primitifs ne pourront certes jamais être parfaitement éclaircis. Il est en effet évident, sans aller plus loin, qu'aux stades tout à fait primitifs, le sentiment du *moi* qui est aujourd'hui si dominant dans la vie quotidienne des hommes ne pouvait pas du tout être présent, ou l'être tout au plus en germe. Il a fallu parcourir un très long chemin, le travail a dû avoir atteint un niveau relativement élevé de développement – nous avons, dans d'autre contextes, mentionné que ce n'est que dans le

[206] Nicolas Berdiaev [Николай Александрович Бердяев] (1874-1948), *Dialectique existentielle du Divin et de l'Humain*, Paris, J.B. Janin, 1947, p. 22.

travail, grâce à lui qu'un véritable rapport sujet-objet est devenu conscient pour l'homme – il a fallu que s'accomplisse la décomposition du communisme primitif, pour que l'homme puisse placer son *moi* individuel au cœur de la vie intellectuelle et affective. Cette évolution s'effectue parallèlement à la transformation de la magie en religion.

Nous avons en son temps mentionné l'hypothèse perspicace de Frazer selon laquelle justement l'extension des connaissances humaines sur les processus du monde extérieur a détruit les illusions sur la possibilité de les maîtriser par la magie et, à sa place, a installé la religion, avec ses relations imprégnées d'éthique humaine entre l'homme et la transcendance. [207] La prière et le sacrifice se placent alors au cœur des activités humaines qui en résultent. La genèse et la consolidation du besoin religieux, comme nous l'avons défini plus haut va également être aussi favorisé institutionnellement et inséré dans le système des religions qui naissent et se développent. Cette intégration dans le système des religions est extrêmement différente selon les circonstances sociohistoriques. Cela peut se passer de manière univoque et solide, plurielle et souple, cela peut, en rejetant tout ce qui est terrestre, s'y opposer d'une manière radicalement polémique, cela peut apparaître classé dans une vaste sphère de méthodes et de résultats scientifiques (pseudoscientifiques) etc. Il n'est à nouveau pas possible de mentionner ne serait-ce qu'allusivement toute cette typologie, sans même parler de ses causes ou conditions historiques. Pour les buts qui sont les nôtres, il suffit de constater que dans chaque cas, cette fonction est exercée par l'« objectivité » fixée par la religion, sa place centrale, dispensatrice de vie du fait qu'elle est vécue, dans le rapport téléologique au destin de tout individu qui adhère à la religion concernée. Comme illustration

[207] James George Frazer (1854-1941), Anthropologue écossais. *Le Rameau d'Or*, Paris, R. Laffont, Bouquins, 1981.

de cet état de fait, on peut prendre l'astrologie, qui joue un rôle considérable dans maintes religions orientales. Au plan catégoriel, il y a là, sous-jacente, la conviction que les révolutions du monde des étoiles sont réglées par des lois qui permettent à chaque instant de rapporter la configuration donnée du corps céleste à n'importe quel individu, à son destin global, au succès de ses entreprises singulières etc. Selon ces lois, il existe une corrélation téléologique entre l'individu et les astres, et le dépassement du hasard dans la vie de l'individu passe au niveau des lois du cosmos.

On a ainsi déjà indiqué que la satisfaction des besoins religieux garantie par la religion est universelle, et englobe la totalité des phénomènes de la vie. Naturellement, l'ampleur, la qualité, le type etc. de cette universalité sont dans l'histoire extrêmement différents, mais ce qui reste, dans toutes ces variations, de commun dans les principes, c'est cette tendance vivante à établir une relation téléologique entre l'univers et le destin de la personne individuelle. Ainsi, dans la réponse aux besoins religieux que chaque religion donne aux hommes qui y adhèrent est incluse l'intention de réguler l'ensemble de la vie externe et intime des hommes, de leur proposer une « image du monde » qui soit révélée et de ce fait contraignante, qui soit en mesure de résoudre au sens de la religion tous les problèmes qui surgissent au cours de la vie ainsi régulée, et d'insérer ainsi de cette manière les vœux inclus dans le besoin religieux dans un grand contexte, global, qui prétend offrir toutes les garanties pour qu'ils puissent être satisfaits. À cette universalité objective de la religion – spirituelle, affective, organisation-nelle – doit correspondre chez les hommes religieusement impliqués une universalité subjectivement vécue, c'est-à-dire que la religion doit toujours d'adresser à l'homme total. Il en résulte, nous y avons déjà fait allusion auparavant, que la manière dont les individus se sentent religieusement unis

parcourt toute la gamme des manifestations de leurs vies ; celle-ci s'étend des actions directement pratiques dans la vie quotidienne jusqu'à la retraite extatique de la vie des saints. Les grandes religions universelles se différencient des sectes précisément de ce point de vue : ces dernières s'adressent à un groupe choisi, et justement pour cela d'emblée numériquement limité, de gens partageant les mêmes croyances, chez qui par principe la religiosité se manifeste par des contenus essentiellement analogues, à un niveau par principe identique tandis que les religions visent quelque chose de global, d'universel, s'engageant en l'occurrence – de différentes manières en fonction des circonstances historiques – à satisfaire les besoins religieux les plus éthérés comme les plus terre-à-terre. Pour nous qui sommes avant tout intéressés par la relation réciproque entre la religion et l'art, ce sont avant tout les grandes religions universelles, et en premier lieu le christianisme, qui sont en question comme objet de notre étude.

Comme la plupart et les plus renommés des écrits de science des religions sont issus d'une intention apologétique affichée ou cachée, la « multiplicité des manifestations de la croyance » [208] comme conséquence de son universalité et ubiquité, ainsi que s'exprime Malinowski, est rarement invoquée. Certes, chez Malinowski lui-même, ce problème ne surgit que comme prise de position critique sur la croyance religieuse des peuples primitifs. Il généralise assurément aussi le problème dans une note sur l'examen sociologique général des phénomènes religieux ; il indique par exemple que quand on dit que les catholiques romains croient en l'infaillibilité du pape, cela n'est juste que dans la mesure où cela fait partie du credo orthodoxe général. Cependant, ajoute Malinowski, la

[208] Bronisław Malinowski (1884-1942) : *Baloma, the spirits of the Dead*, [Baloma, les esprits du mort] in *Magic, Science and Religion*, Boston, Beacon Press, 1948, p. 214.

paysan polonais catholique romain n'en sait pas plus sur ce dogme que sur le calcul infinitésimal. [209] Certes, il s'agit là d'une indication purement négative sur la large forme « inférieure » du besoin religieux profondément installé dans le quotidien de la société. Sans élever la prétention ne serait-ce que d'indiquer les contours de cet ensemble de problèmes, nous citerons à ce sujet quelques faits, évidemment à partir d'auteurs qui sont très loin de pouvoir être suspectés de vouloir mener par de telles considérations une propagande antireligieuse. C'est ainsi que H. St. Commager dit des tendances à la sécularisation de la religion en Amérique : « Le protestant typique du XX^{ème} siècle a hérité de sa religion, de même qu'il a hérité de ses idées politiques, mais plutôt comme quelque chose de fortuit, et il était parfaitement incapable d'expliquer les différences entre les confessions. Il se trouvait membre d'une Église par hasard, et persistait dans son affiliation par habitude, il accueillait régulièrement chaque dimanche avec une certaine surprise, et il était convaincu, par sa participation au service divin, de faire du bien à son recteur et à sa communauté. » [210] Cette tendance apparaît de manière encore plus nette et socialement plus concrète dans les célèbres études, beaucoup plus anciennes, de Max Weber sur le protestantisme, où les descriptions qui nous intéressent sont également consacrées à l'essence religieuse des États-Unis contemporains. Max Weber raconte entre autres une conversation où son interlocuteur, un voyageur de commerce, lui fait part de ce qui suit : « Monsieur, je pense que chacun peut croire ou ne pas croire ce qu'il lui plaît. Pourtant, si je rencontre un fermier ou un commerçant qui n'appartient à aucune Église, je ne lui fais pas crédit de 50 cents. *Qu'est-ce qui pourrait l'inciter à me payer s'il ne croit*

[209] Ibidem, note 76, p. 320.

[210] Henry Steele Commager (1902–1998), historien américain. *The American Mind*, [L'esprit américain] New Haven, Yale University Press, 1950, p. 186

absolument à rien ? » [211] Une autre fois, il s'agit d'un baptême baptiste, et dans une région où il y avait une petite communauté baptiste : « Ma question subséquente… » dit Max Weber « aboutit à la mise au point suivante : l'admission dans la communauté baptiste locale, qui adhérait encore strictement aux traditions religieuses, n'intervenait qu'après une "mise à l'épreuve" minutieuse et des recherches méticuleuses sur la "conduite", remontant jusqu'à la plus tendre enfance… De la sorte, l'admission dans la communauté équivaut à la garantie absolue des qualités éthiques d'un gentleman, et surtout de celles exigées dans les affaires, si bien que le gentleman peut être assuré des dépôts de toute la région et d'un crédit illimité sans concurrence possible. » [212]

Il est instructif de comparer ces descriptions aux développements de Kierkegaard dans son dernier écrit polémique contre le christianisme contemporain, pour voir qu'il s'agit d'un phénomène extrêmement répandu, sachant que pour nous, les symptômes énumérés sont évidemment plus importants que les conclusions de l'auteur. Kierkegaard dit : [213] « Si l'on admet qu'il n'y a ni Dieu, ni éternité, ni comptes à rendre, le christianisme officiel est la plus charmante et la plus délicate des inventions, propre à rendre de remarquable façon la vie aussi délectable que possible, et plus encore que pour les anciens païens. Car, on le sait, l'incessant tourment du voluptueux païen, c'était une affaire de l'éternité ; mais le christianisme officiel a si bien su la tourner que l'éternité précisément n'a d'autre raison d'être que de nous donner le

---

[211] Max Weber (1864-1920), trad. Jacques Chavy, *Les sectes protestantes et l'esprit du capitalisme*, in *l'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, 1964, p. 259.

[212] Ibidem p. 261.

[213] Søren Kierkegaard, *L'instant,* in *Œuvres Complètes*, Paris, Éditions de l'Orante, 1982, vol. 19. p. 176.

goût et l'envie de jouir de cette vie et d'en tirer profit. » Un demi-siècle plus tard, le journaliste apologiste du christianisme, Chesterton, [214] a précisément choisi comme point de départ de sa défense l'aspect de la religion si rudement critiqué par Kierkegaard ; seule l'Église catholique, proclamait-il peut donner un vrai confort à la vie quotidienne intellectuelle et morale. [215]

Des attaques et des défenses comme celles-là montrent combien ce qui fait à proprement parler le contenu de la foi d'une religion s'est peu à peu éloigné de la vie quotidienne des membres de l'Église. Même ces critiques qui pensent constater actuellement un essor de la religion sont contraints d'admettre cet état de fait. C'est ainsi que Karl-August Götz constate dans un essai sur Léon Bloy que les écrivains « ont finalement dû abandonner cette évidence naïve par laquelle des générations antérieures se définissaient comme chrétiens. » C'est ainsi que Walter Heist dit de l'attitude de Bernanos par rapport à la victoire de Franco dans la guerre civile espagnole : « Que le christianisme ne représente plus le monde opposé à l'inhumanité et soit prêt à y sombrer de conserve avec l'autre moitié, non chrétienne de l'humanité, voilà qui l'arrache à tous ses rêves, de sorte qu'il ne se sentait plus en situation de poursuivre sa vie antérieure. » [216] Il est dans de telles conditions

---

[214] Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), journaliste et écrivain anglais. NdT.

[215] Pour véritablement bien juger ce phénomène, il serait naturellement important de savoir quelles sont les forces de ces différentes strates de croyants. Il me semble que l'évaluation du professeur Heer, selon laquelle la proportion de chrétiens pratiquants serait de 8-12% est assez convaincante ; mais on ne peut en l'occurrence pas savoir l'importance de la part de croyants véritablement convaincus dans ce groupe. Friedrich Heer, Gerhard Szczesny, *Glaube und Unglaube, Ein Briefwechsel* [Foi et incroyance, une correspondance] Munich, List Verlag, 1959, p. 30.

[216] Hermann Friedmann & Otto Mann, *Christliche Dichter der Gegenwart*, [Écrivains chrétiens contemporains] Heidelberg, Wolfgang Rothe, 1955, pp. 68 & 145.

compréhensible et sûrement pas fortuit que dès la deuxième moitié du 19ème siècle apparaissent l'un après l'autre des écrivains importants qui montrent l'absence totale de familiarité spirituelle et humaine du message du Christ à notre époque. La légende du grand inquisiteur dans *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski [217] introduit cette série. Et si l'on objectait que Dostoïevski n'aurait écrit ceci que contre le catholicisme, qu'on prenne alors sa description de la vie et de la mort du starets Zossima [218] dans le même roman : c'est la vie d'un Saint qui culmine dans la bonté et la sagesse d'ici-bas, mais chez qui, après la mort, le miracle, la gloire de la sainteté subsiste et l'ensemble débouche sur un scandale extrêmement terre-à-terre.

Gerhart Hauptmann [219] lui aussi a représenté cette étrangéité intrinsèque du Christ à notre époque, et ce n'est pas un hasard si une frontière mouvante ironique entre l'apostolat et la folie constitue la ligne directrice de la composition. Le roman, par ailleurs fondamentalement différent, de Pontoppidan [220] *La Terre promise* repose sur une appréciation très semblable de la situation actuelle. La série ne s'interrompt pas non plus ultérieurement, et on peut l'observer aussi chez des écrivains catholiques. « Dieu nous préserve aussi des saints », s'exclame le doyen dans *Le journal d'un curé de campagne* [221], le roman de Bernanos, tout à fait dans l'esprit de la satire que Shaw a figuré sans l'épilogue de sa *Sainte Jeanne* [222]

---

217 Trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud-Babel, 2002, vol. 1 p. 445 ss. NdT.

218 Ibidem p. 516 ss. NdT.

219 Gerhart **Hauptmann** (1862-1946), auteur dramatique allemand, représentant du naturalisme. Prix Nobel de littérature 1912. NdT.

220 Henrik Pontoppidan (1857-1943) écrivain réaliste danois, Prix Nobel de littérature en 1917. NdT.

221 Georges Bernanos (1888-1948), *Le journal d'un curé de campagne,* Paris, Le livre de Poche, 2015. NdT.

222 Bernard Shaw, *Sainte Jeanne*, trad. d'Anika Scherrer, Paris, L'Arche, 1992. NdT.

Ce tableau de la situation peut aussi être complété à partir du pôle opposé ; non seulement le monde chrétien ne veut plus rien savoir du Christ ou des Saints authentiques, mais cette problématique fait aussi irruption chez les écrivains modernes les plus importants dans leur intimité propre. Les plus importants des contenus révélés apparaissent sous une forme tragiquement inaccomplie sous l'aspect du simple besoin religieux abstrait. Nous ne citerons pas ici les poèmes blasphématoires de Heine agonisant. Mais Baudelaire, que Rudolf Kassner [223] appelle *Poeta Christianissimus* et dont la religiosité est également reconnue par Maritain etc. chez qui il y avait indubitablement un vif et fort besoin religieux, se sent poussé à la confession suivante :

> Rêvais-tu de ces jours si brillants et si beaux
> Où tu vins pour remplir l'éternelle promesse,
> Où tu foulais, monté sur une douce ânesse,
> Des chemins tout jonchés de fleurs et de rameaux,
>
> Où, le cœur tout gonflé d'espoir et de vaillance,
> Tu fouettais tous ces vils marchands à tour de bras,
> Où tu fus maître enfin ? Le remords n'a-t-il pas
> Pénétré dans ton flanc plus avant que la lance ?
>
> – Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait
> D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve ;
> Puissé-je user du glaive et périr par le glaive !
> Saint Pierre a renié Jésus… il a bien fait ! [224]

C'est ainsi que Rilke, dont les besoins religieux sont également extrêmement intenses fait, dans le poème *Le jardin des Oliviers*, dire par le Christ à Dieu :

> Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein.
> Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein.
> Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.

---

[223] Rudolf **Kassner** (1873-1959), écrivain et philosophe autrichien. NdT.
[224] Charles Baudelaire, *Le reniement de St Pierre*, in *Les Fleurs du mal*.

Ich bin allein mit aller Menschen Gram,
den ich durch Dich zu lindern unternahm,
der Du nicht bist. o namenlose Scham...

Später erzählte man, ein Engel kam - .

Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht
und blätterte gleichgültig in den Bäumen.
Die Jünger rührten sich in ihren Träumen.
Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht.

Die Nacht, die kam, war keine ungemeine;
so gehen hunderte vorbei.
Da schlafen Hunde, und da liegen Steine.
Ach eine traurige, ach irgendeine,
die wartet, bis es wieder Morgen sei. [225]

Ce profond ébranlement du contenu de vérité auquel on croyait autrefois, de la réalité effective de la religion chrétienne, sa réduction au pur besoin religieux subjectif qui, certes, peut s'exercer aussi bien vers l'extérieur que vers l'intérieur, va naturellement se montrer dans la pratique quotidienne sous les

[225] Rainer Maria Rilke, *Le jardin des Oliviers*, Trad. Lou Albert Lasard.

Je ne Te trouve plus. Ni en moi, non,
ni dans les autres, ni dans cette pierre.
Je ne Te trouve plus. Je reste seul.

Je reste seul avec la peine des hommes,
que d'adoucir par Toi j'ai entrepris,
Toi qui n'es pas. Oh, innommable honte...

ON raconta plus tard : un ange vint –

Pourquoi un Ange ? Ah seule vint la nuit
et feuilleta distraitement dans les branches.
Les disciples remuaient dans leurs songes.
Pourquoi un Ange ? Ah seule vint la nuit.

La nuit qui vint ne fut point singulière ;
des centaines comme elle se passent ainsi.
Là dorment des chiens, et là reposent des pierres,
ah, une nuit triste, une nuit quelconque qui
attend que le matin revienne.

formes les plus diverses, dont certaines extrêmement paradoxales. Friedrich Heer cite par exemple la formule de Charles Maurras : « Je suis athée, mais je suis catholique. » [226] Le cas est extrême dans la mesure où Maurras était assez intelligent pour avoir conscience des problèmes de sa situation, et assez honnête ou cynique pour exprimer ouvertement ce qu'il admettait ; cela n'abolit en aucune façon totalement son caractère typique. Comme souvent, il se passe en effet que des hommes qui, en raison de leurs intérêts, en raison de leurs convictions, sont poussés à agir dans une certaine direction, reconnaissent ou perçoivent instinctivement qu'en harmonie à la structure sociale du moment considéré, une certaine orientation religieuse est dans sa nature coordonnée à leur action ; ainsi les aspirations royalistes à la Restauration et le catholicisme dans le cas de Maurras. En moyenne, dans de telles situations, l'habitude est que les leaders idéologiques, les militants ou les sympathisants s'approprient cette religiosité socialement adaptée à leur action pratique, ou tout au moins s'imaginent se l'être appropriée et sautent prestement la faille que le cynisme de Maurras a grand ouverte devant nous. Mais les contradictions objectives ne peuvent jamais être supprimées par leur négation consciente ou inconsciente, et une religiosité née de la sorte, en ce qui concerne ses caractéristiques essentielles, ne se différencie qualitativement pas, dans les principes, des exemples américains que nous avons cités. Ce type d'entrelacements de convictions, de prises de position religieuses etc. avec la pratique de la vie quotidienne est, conformément à leur substrat, d'une infinie variabilité, tant dans le contenu que dans la forme. Citons seulement encore un

[226] Friedrich Heer (1916-1983) historien autrichien. *Europäische Geistesgeschichte* [Histoire spirituelle de l'Europe], Stuttgart, W. Kohlhammer, 1953, p. 334. *Cf.* aussi Albert Thibaudet (1874-1936) *Les Idées de Charles Maurras,* Paris, Gallimard, 1919. p. 175 & 182 s.
Charles Maurras (1868-1952).

genre particulièrement caractéristique : l'efficacité dans la vie quotidienne des survivances magiques des religions. Bien que nombre de religions aient sérieusement cherché à les surmonter, il n'y a que peu d'exemples où cela a vraiment réussi. Ce n'est pas un hasard : à chaque rite précisément fixé et prescrit se rattachent en effet presque obligatoirement des représentations magiques : son contenu, sa signification religieuse interne s'estompent face à la croyance que l'énoncé de certains mots, dans certaines situations, la succession de certains gestes ou mouvements, etc. exercent une action directe sur les puissances transcendantes, ne serait-ce que par le caractère factuel de leurs caractéristiques. La confiance souvent fanatiquement aveugle que déclenchent de tels rites peut être dans certaines circonstances un chaînon décisif par lequel les hommes se sentent reliés à une religion, par lequel ils sont convaincus inébranlablement que ce n'est que par suite de telles médiations que leurs objectifs individuels dans l'au-delà (ainsi qu'ici-bas) sont favorisés par les puissances transcendantes. Le schisme de l'église russe au 17ème siècle n'a pas été entraîné par des oppositions sur les dogmes, mais par des innovations rituelles, liturgiques, [227] ce qui illustre sans doute cette situation de la manière la plus frappante.

Il serait tout aussi erroné de voir dans la survivance de la mise en œuvre de ces reliquats magiques, de l'influençabilité du cours des choses ici-bas et dans l'au-delà par certains types de comportement des hommes, la seule et unique source du besoin religieux, que de sous-estimer au contraire son importance dans sa genèse et sa perpétuation. C'est d'autant plus vrai que dans le comportement religieux concret, les limites sont d'un côté le plus souvent fluctuantes, et que de l'autre, aucune religiosité, aussi radicalement épurée soit elle des traces de magie, ne peut

[227] Le *raskol* est une scission qui survint au sein de l'Église orthodoxe russe à partir des années 1666-1667, avec la dissidence des « vieux-croyants ». NdT.

sans se renier elle-même renoncer à la détermination téléologique des destinées individuelles humaines. Sur la tentative la plus conséquente d'éliminer totalement de la religion les éléments magiques, à savoir le Calvinisme, Max Weber fournit dans cette perspective un tableau intéressant. Selon Calvin lui-même, il n'existe absolument aucun moyen de faire obtenir la grâce de Dieu à celui auquel il se refuse de la donner ; il n'y aurait pas non plus de signes extérieurs de son élection ou de sa damnation. Chez ses successeurs néanmoins, la *certitudo salutis,* la possibilité de savoir si on est élu, joue déjà un rôle très important. D'un côté, on se fait un devoir de se tenir pour élu, et tout doute est considéré comme une tentation du diable, et d'un autre côté on inculque que le travail professionnel incessant est un moyen d'acquérir cette certitude, et les bons résultats dans cette conduite de vie apparaissent alors comme des signes de l'élection. « Contrairement à l'authentique doctrine de Calvin, il savait toujours pourquoi Dieu prenait telle ou telle disposition. Ainsi, la sanctification de la vie en arrivait-elle à prendre le caractère d'une exploitation commerciale. » [228] On le voit, après que l'on ait résolument réglé leur compte à toutes des survivances magiques – certes sous des formes constamment changeantes – la structure catégorielle de la focalisation téléologique, dans la réalité objective, des séries causales sur le destin des individus est restée inchangée, préservée. Max Weber donne lui aussi un bon résumé psychologique des motifs socialement et spirituellement à l'œuvre dans ces théodicées religieuses. « L'homme heureux se contente rarement du fait d'être heureux ; il éprouve de surcroît le besoin d'y avoir *droit*. Il veut aussi être convaincu qu'il "mérite" son bonheur, et surtout qu'il le mérite par comparaison avec d'autres. Et il veut donc

[228] Max Weber (1964-1920), *l'éthique protestante et l'esprit du capitalisme,* op. cit. p. 155-156.

pouvoir croire qu'en ne possédant pas le même bonheur, le moins fortuné n'a que ce qu'il mérite. Le bonheur veut être "légitime". » [229]

S'il y a là un certain type de théodicée du succès – ici-bas comme dans l'au-delà – ce n'est certainement que l'une, et il est douteux que ce soit la plus importante, des focalisations sur le *moi* individuel dont la somme et le système constituent l'universalité des religions. L'autre aspect est la théodicée de la souffrance. Et il est certain que l'implication de la souffrance, de l'échec, de l'oppression etc. dans ce contexte est pour le moins tout autant un besoin élémentaire que la consécration dans l'au-delà de la réussite ici-bas. Car l'issue malheureuse d'entreprises humaines, les virages douloureux de l'existence humaine soulèvent d'habitude avec une intensité des plus puissantes cette question du sens de la souffrance, du *pourquoi* de l'échec, dont Hartmann a bien analysé le caractère téléologique. Objectivement, la malchance découle tout autant de la causalité « dénuée de sens » du cours du monde que l'issue heureuse. Ce n'est jamais que l'homme lui-même qui, dans le contexte immédiat des événements singuliers ou tourné vers de plus larges perspectives, confère un sens à un fait « dénué de sens » dont la valeur ne peut être fondée que sur la mesure selon laquelle la compréhension nouvellement acquise qu'il implique est en mesure de guider de manière plus juste l'activité future de l'homme concerné, ou même de fournir aussi un modèle pour la pratique d'autres hommes. À ce propos, Wedekind fait expliquer pertinemment par son Marquis von Keith à propos de telles configurations : « Un malheur pour moi, c'est une bonne occasion favorable le reste. Du malheur, n'importe quel âne peut en avoir ; tout l'art consiste à savoir

[229] Max Weber, *L'éthique économique des religions mondiales*, in *Sociologie des religions*. Trad. J.P. Grossein, Paris, Tel, Gallimard, 2006, p. 337.

l'exploiter. » [230] En dépit de l'exagération cynique volontaire de ces paroles, elles expriment avec vérité, dans ce cas de la pratique humaine, le rapport objectif entre sujet et objet ; elles ne minorent pas le moins du monde la véritable importance du sujet, mais elles rejettent toutefois toute caractéristique téléologique du monde extérieur rapportée au moi. Une telle rupture avec la théodicée de la malchance tournée vers le sujet va de ce point de vue au-delà de l'immédiateté de la vie quotidienne, car de l'importance vitale du comportement du sujet – comme souvent, l'homme doit immédiatement, sous peine de ruine, prendre sans aucune préparation des décisions instantanées qui déterminent son destin sur le long terme, parfois définitivement – il y découle justement le préjugé selon lequel l'occasion extérieure qui a provoqué cette décision du sujet aurait déjà, dans son être-en-soi objectif, d'une manière ou d'une autre, une intention quant au sujet, que le sujet donnerait donc véritablement la réponse à une question qui lui aurait été posée par un sujet – transcendant.

La théodicée se place sur le terrain de ces représentations immédiates de la vie quotidienne, dogmatisées de manière acritique. Il lui manque de ce fait tout dépassement réel de son horizon ; ce qu'elle ajoute n'est rien d'autre que la saisie de cette immédiateté à l'aide d'un « approfondissement idéologique » impossible à fonder sur l'objectivité. L'aspiration subjectivement nécessaire à une explication intellectuelle et affective de cette immédiateté de la vie quotidienne est ce besoin religieux qui doit être comblé par la théodicée de la souffrance. Si la souffrance apparaît comme un signe du doigt de Dieu, comme une preuve ou même un indice de l'élection, alors le destin individuel se trouve inclus dans un

[230] Frank Wedekind (1864-1918), dramaturge et poète allemand, *Le Marquis von Keith*, Acte III, trad. Henri Christophe, in *Théâtre complet*, Tome III, Paris, Éditions théâtrales, 1996, p. 232. NdT.

grand contexte cosmique qui prétend être plus existant que l'être terrestre, objectivement plus vrai que la vérité objective donnée, et intégrer justement de ce fait la vie individuelle de la personne individuelle dans un plan global de salut. Il suffit de penser au livre de Job pour voir combien l'aspiration à vivre le monde comme une théodicée de la souffrance est enracinée profondément dans l'âme des hommes. Mais de tels effets seraient impossibles si les émotions qui naissent de la sorte n'étaient pas à même de susciter aussi chez les hommes des sentiments moraux profonds et importants. Mais reconnaître cela ne peut absolument pas abolir le fait que ces émotions ne sont pas objectivement fondées, cela ouvre seulement une perspective sur l'histoire complexe, au développement inégal et contradictoire, des comportements moraux des hommes. Aussi sur cette question sommes-nous contraints, dans ce vaste ensemble complexe de problèmes, de ne prendre en considération que cet aspect qui est directement en rapport avec notre problématique proprement dite, à savoir la relation des émotions, décisions, activités morales etc. nées de la sorte à l'individualité des personnes intéressées. Et l'on voit dans l'histoire des religions que la tendance dominante vise à la préservation de l'individualité. Aussi grands que soient les sacrifices, aussi héroïques que soient les tensions, et même les actes d'abnégation que peut susciter la théodicée de la souffrance, son but final est cependant toujours le salut de l'âme de la personne intéressée, une préservation de son individualité à un plus haut niveau, même si le chemin qui y mène implique une mortification de ce qui est créature mortelle, même si y sont liés de profonds et intimes sentiments qui prennent aussi pour objet la rédemption d'autres gens.

Le fait d'en rester à l'individualité est en rapport avec une liaison antithétique à la rédemption finale dans l'au-delà. Puisque la vie d'ici-bas est ravalée au rang de simple

préparation, de simple lieu de probation, ces situations et ces forces vitales qui pourraient pousser les hommes, dans leur vie d'ici-bas, à dépasser leur individualité, ne peuvent absolument pas être appréciées comme des valeurs autonomes, bien que naturellement, il ne soit pas rare qu'elle existent et soient même parfois très développées. Mais si ces « strates intermédiaires » développent une vie propre, alors un conflit avec le but final transcendant est inévitable. Nous n'avons dans ce qui précède posé une équivalence entre le domaine de la créature mortelle et l'individualité que de manière provisoire, qu'avec des réserves. La liaison à la fois immédiate et ultime entre l'individualité et l'au-delà subsiste, mais le domaine de la créature mortelle englobe aussi, au sens religieux, ces formes d'activités humaines qui visent et matérialisent, par les propres forces de l'homme, un dépassement de la pure individualité. Dans la mesure où celles-ci se subordonnent sans conditions au comportement religieux, elles apparaissent comme de simples expressions de la créature mortelle, mais si elles élèvent la prétention à une significativité autonome, elles doivent être rejetées avec une insistance particulière comme des manifestations d'une outrecuidance de la créature. Cette opposition est nécessairement toujours active dans toute vie régulée par la religion, mais elle évolue – à chaque fois selon les circonstances sociales – entre un état de grande latence et un antagonisme déclaré. Elle est visible tout à fait clairement si nous regardons ces courants – exceptionnellement – religieux où, dans leur nature, le bouleversement de la vie sur terre joue un rôle décisif, par exemple des albigeois en passant par les hussites et Thomas Münzer [231] jusqu'aux débuts du puritanisme révolutionnaire. Le souci au sujet de la

[231] **Albigeois**, adeptes de l'hérésie cathare (au XII^{ème} siècle). **Hussites**, mouvement réformateur en Bohème (au XV^{ème} siècle), **Thomas Münzer**, (1489-1525), prédicateur anabaptiste et chef de la Guerre des Paysans (NdT).

transfiguration de l'homme individuel dans l'au-delà est ici quelque peu repoussé, temporairement, au second plan, et les forces éthiques ainsi libérées poussent au-delà de l'individualité. Ce n'est pas pour rien qu'il s'agit en l'occurrence, pour la plupart, de courants hérétiques au sein de la religiosité. Le conservatisme social a une profonde affinité avec la transcendance religieuse : à la lumière de son but final, la défense religieuse de l'existant se révèle d'elle-même comme simple étape intermédiaire, comme étape intermédiaire purement terrestre, tandis qu'un bouleversement révolutionnaire de l'être social rivalise – que ce soit voulu ou pas – obligatoirement avec la transcendance sur le point de savoir lequel de deux aura la plus grande influence sur les hommes. Naturellement, l'éthique systématiquement formulée par Thomas d'Aquin ou les jésuites est plus systématique et plus ordonnée que celle des hussites radicaux ou de Thomas Münzer, mais principalement parce que les premiers cherchent plus ou moins à dissimuler intellectuellement la contradiction interne du domaine de la créature mortelle, tandis que chez ces derniers, certes en paroles rarement prononcées et jamais vraiment devenues conscientes, elle apparaît dans les faits, ouvertement. La solution qui peut être donnée théologiquement est d'un côté de niveler par le bas, au niveau de la créature mortelle, toutes les forces visant de manière immanente, humaine, à dépasser l'individualité, de mettre en évidence que ces différences sont nulles devant Dieu, et de l'autre de souligner fermement le lien de l'individualité avec la rédemption dans l'au-delà, reconnaître avec humilité la nature de créature mortelle de tout ce qui est humain chez l'homme, à la lumière de cette récompense ou sanction dans l'au-delà. Contre cette conception de la récompense et de la sanction, de nombreux esprits des Lumières ont élevé des reproches, comme Gottfried Keller : « il n'y a certainement pas de pire théorie de l'utilité

que celle que prêche le christianisme, » [232] où il critique à juste titre dans une perspective éthique la nature éthique de toutes les connexions établies entre le domaine de la créature mortelle et l'au-delà.

Avec ces dernières observations, nous avons déjà abordé le pôle diamétralement opposé à nos idées introductives au problème de l'individualité dans les religions. Nous pouvons déjà voir clairement, dans cet antagonisme, qu'il s'agit d'une sphère, extensivement comme intensivement universaliste, qui embrasse l'ensemble de la vie humaine, où pourtant la préservation de la personnalité individuelle constitue l'élément central ; il est ce chaînon qui joint nécessairement l'un à l'autre le sommet du pathétique au détail le plus insignifiant de la pratique quotidienne. Le quotidien n'est pourtant pas seulement la scène d'activités directement pratiques, mais aussi, en même temps, celle des grands drames dans la vie des hommes. Il suffit de se souvenir du phénomène de la mort, et aussi bien en vérité de la sienne propre que de celle de gens qui nous sont proches. Là, devant l'anéantissement inexorable de l'individualité de l'homme, justement, les déterminations décisives de la vie religieuse sont visibles dans une clarté expressive et une problématique interne développée. Le plus essentiel en l'occurrence, c'est que le besoin religieux est fondé sur la vie quotidienne, le désir que le nœud causal des événements, fonctionnant tout à fait indépendamment de la conscience humaine, connaisse un virage téléologique qui corresponde aux besoins les plus élémentaires et les plus authentiques de la personne individuelle concernée. La prière, dans une telle situation, prend très nettement la forme d'une

[232] Gottfried Keller (1819-1890), écrivain suisse allemand. Lettre du 18 octobre 1856 à Hermann Hettner (professeur d'esthétique à Dresde) in *Briefe, Tagebücher, Aufsätze, Werke Bd. 7* [Lettres, journaux, essais, Œuvres t. 7] Zürich, Atlantis Verlag, 1964, p. 307.

détermination magique, avec certes la différence, idéologiquement non négligeable, que la magie – d'une manière extrêmement naïve et primitive – voulait, selon ses représentations, influencer directement des « puissances » indépendantes de l'homme, c'est-à-dire cherchait à les soumettre tout comme l'homme dans son travail normal agit sur la nature qui l'entoure, tandis que la prière religieuse se tourne vers la miséricorde de Dieu et espère obtenir de lui qu'il fasse un miracle, c'est-à-dire qu'il abolisse dans ce cas spécial le fonctionnement normal des lois de la nature que la religion reconnaît également en règle générale. Ainsi, le rapport structurel que nous concevons comme fondamental apparaît ici dans une exacerbation extrême. Pontoppidan décrit par exemple dans son roman *La terre promise* [233] le pasteur Emanuel, profondément croyant, qui pendant longtemps, par confiance aveugle en Dieu, n'avait pas fait traiter médicalement son fils préféré malade, mais qui, lorsque l'agonie se profile, s'effondre dans un appel désespéré : « Dieu !... mon Dieu !... où es-tu ? » C'est un état de fait analogue que traite J.P. Jacobsen mais certes sous un angle opposé, celui de l'athéisme convaincu. Que cette prosternation devant la toute-puissance miraculeuse de Dieu ait aussi des nuances blasphématoires chez l'athée fanatique Niels Lyhne, [234] que lui aussi, dans l'effondrement désespéré de la vision du monde de toute sa vie, crie sa haine du Dieu « qui terrifie par les épreuves et les châtiments son royaume terrestre …, qui veut que tous les genoux fléchissent en tremblant devant lui… et si cela lui plaît, peut retirer piétiner

[233] *Det Forjættede land* (1891-1895) Il n'existe pas à notre connaissance de traduction française de ce roman. On peut consulter : Alfred Jolivet, *Les romans de Henrik Pontoppidan : Cinquante années de vie danoise*, Paris, Bibliothèque Nordique, 1960. NdT.

[234] Jens Peter Jacobsen (1847-1885) écrivain danois. *Niels Lyhne,* trad. Sten Byelke & Sébastien Voirol, Paris, Ombres, 1998. p. 311-312. NdT.

l'être tu aimes le plus au monde », ne change rien à la structure catégorielle de cette situation : l'athée foudroyé par son destin individuel espère tout comme le chrétien croyant qu'une puissance transcendante puisse à la suite de sa prière modifier le cours causal normal des choses, du point de vue en vérité d'un désir qui découle justement de sa personne individuelle, de ses circonstances individuelles de vie.

La mort comme situation extrême de la vie humaine est donc tout à fait propre à révéler ses véritables déterminations dans son contexte réel. Et l'on voit à cette occasion que la relation de la mort au besoin religieux est ,elle aussi, dans sa vraie nature, un problème de la vie, même si, on le comprend, les liaisons, médiations, efficientes et vraies n'apparaissent pas la plupart du temps de manière consciente. Parmi les grands écrivains de l'ère moderne, il y a surtout Léon Tolstoï, qui s'est intéressé le plus passionnément à ce problème. À une étape relativement précoce de son évolution, alors que les questions religieuses de vision du monde lui posaient moins de problèmes que plus tard, il aborde ce problème dans une lettre au sujet de son récit *Trois morts* : « Vous n'auriez pas dû le juger d'un point de vue chrétien. Mon idée était la suivante : Trois êtres vivants sont morts, une dame, un moujik, et un arbre. La femme est pitoyable, déplaisante parce qu'elle a menti toute sa vie, et qu'elle ment encore au moment de mourir. Le christianisme, tel qu'elle l'entend, ne l'aide pas à résoudre le problème de la vie et de la mort. Pourquoi faut-il mourir quand on a envie de vivre ? Elle croit, par l'imagination et par la raison, aux promesses de la vie future, mais tout son être se cabre, et elle n'a pas d'autre moyen de se rassurer (en dehors des consolations d'un pseudo-christianisme) – la place est prise. Elle est odieuse et pitoyable. Le moujik a une mort sereine justement parce qu'il n'est pas chrétien. Sa religion est autre, même s'il a par habitude observé les rites chrétiens. Sa religion, c'est la nature avec laquelle il a

toujours vécu. Il a abattu des arbres, il a semé et fauché son seigle, il a tué des moutons, il a vu naître des agneaux, il a vu naître des enfants, et mourir des vieillards ; il connaît cette loi qu'il n'a jamais voulu se cacher comme fait la châtelaine, et il la regarde en face, simplement, sans détourner le regard. *Une brute* *, dites-vous ; mais en quoi est-ce mal *une brute* * ? Cette *brute* * incarne le bonheur et la beauté, l'harmonie avec l'univers, alors que la grande dame n'est que discordance. L'arbre a une mort paisible, une bonne et belle mort. Belle parce qu'il ne ment pas, qu'il ne joue pas la comédie, qu'il n'a pas peur, qu'il n'a pas de regrets. » [235]

L'accent polémique contre le christianisme n'est ici ni fortuit, ni accessoire. Tolstoï mentionne certes la religiosité apparente du paysan, qui est très vraisemblablement de caractère principalement magique, et qui n'a intrinsèquement que peu de chose à voir avec le christianisme comme religion. D'un autre côté, la châtelaine est une chrétienne, mais telle que chez elle, cette appartenance n'a pas de fondement spirituel profond, de telle sorte que pour elle, cette intensification pathétique de la prière que nous venons d'évoquer n'entre pas en ligne de compte. Il est pour Tolstoï d'autant plus important qu'elle-même ait vécu une vie dénuée d'utilité et de sens, tandis que le paysan, dans le cadre des limites fixées par ses circonstances données, a passé une existence pleine de sens, en harmonie avec son environnement humain, social, et naturel. Ce que l'écrivain cherche ici à mettre en lumière, c'est la correspondance profonde entre la conduite de vie et la mort. L'aspect subjectif de la mort comme conclusion de toute vie correspond de ce fait précisément au caractère qu'avait la conduite de vie de la personne concernée : la vie vécue pleine de sens s'achève par une mort vécue tranquillement, celle

[235] Léon Tolstoï, *lettre du 1er mai 1858 à la Comtesse Tolstaïa*, in *Lettres I (1828-1879)* , trad. Bernadette du Crest, Paris, Gallimard, 1986, p. 139.

dénuée de sens par une lutte cruelle et désespérée avec une fin dénuée de sens. À propos des paysans, Tolstoï a mis en relief de manière expressive un fait extrêmement général qui a été observé par beaucoup d'autres, avant et après lui. C'est pourquoi je ne citerai qu'une remarque, également épistolaire, d'Hugo von Hofmannsthal parce qu'idéologiquement comme poétiquement, il n'est guère imaginable d'être plus opposés que ces deux-là ; dans sa lettre, Hofmannsthal veut caractériser le peuple, et en ce qui concerne notre problème, il écrit ce qui suit sur les signes distinctifs d'appartenance au peuple : ce sont des gens qui « accueillent le pire avec un sang-froid tranquille, qui ne se font pas non plus d'idée exagérée sur la mort. » [236]

Au genre de mort opposé, à la mort comme concentration du non-sens de la vie vécue, Tolstoï consacre le célèbre chef-d'œuvre de son époque tardive, le récit de *La mort d'Ivan Ilitch*. Le problème surgit naturellement partout dans la littérature, parfois en lien direct avec la mort de l'individu, parfois dans des relations faisant l'objet de plus larges médiations ; pensons par exemple à la scène avec les fondeurs de boutons, dans le Peer Gynt d'Ibsen, où l'on explique que quiconque n'a pas vécu sa vie conséquemment jusqu'à son terme doit être à nouveau fondu dans le creuset, mélangé à d'autres du même genre, d'où la peur de la mort du héros-titre, d'où le retour à la tranquillité spirituelle après qu'une nouvelle rencontre avec Solveig lui ait donné la conviction d'avoir pourtant mené une vie pleine de sens. [237] Les exemples peuvent se multiplier à loisir. Il est donc nettement perceptible que ce genre de phénomène exacerbé de besoin religieux provient de l'imperfection, de la fragilité et de l'absence de but de la vie individuelle. Là où ces problèmes n'existent pas, le besoin ne

[236] Carl Jacob von Burckhardt : *Erinnerungen an* [Souvenirs sur] *Hofmannsthal* Bâle, Schwabe, 1943. Hofmannsthal : (1874-1929), écrivain autrichien.

[237] Henrik Ibsen, *Peer Gynt*, trad. C^te^ Prozor, Acte V, Paris, Perrin, 1923. NdT.

se fait pas du tout sentir. Surmonter la religiosité de manière purement intellectuelle, purement idéologique, n'a pas de signification décisive, comme nous avons pu le voir dans le cas de *Niels Lyhne*. Le mérite littéraire de Jacobsen est d'avoir, dans sa figuration, révélé cette faiblesse. Comme son héros mène une vie extrêmement décousue, instable, il ne ressent pas en premier lieu sa propre libération de la religion comme une libération, mais comme une charge morale, comme – pourrait-on dire – une épreuve religieuse d'un type supérieur ; un interlocuteur lui dit un jour : « l'athéisme… poserait… [à l'humanité] des exigences plus grandes que ne le fait le christianisme », [238] et Niels Lyhne est totalement d'accord avec cette interprétation de ses vues. Avant la Révolution française, la situation était tout autre ; ce n'est pas un hasard ; parce que l'athéisme impliquait alors davantage en soi un bouleversement de la société et avec elle de la vie de l'individu. Il est significatif que la phrase de Keller que nous avons citée plus haut – chez qui, soit dit en passant, la libération de la religion était intimement liée à ses aspirations politiques démocratiques – ait été écrite en défense de l'éthique d'Holbach.

Nous voyons ainsi de plus en plus nettement la corrélation entre la conduite de vie individuelle, le sens de l'existence personnelle et la situation sociale du moment, la manière dont l'activité personnelle des hommes peut y être opérante. Vu en soi, c'est presque un lieu commun, mais c'est pourtant souvent si systématiquement négligé lors du traitement de ces problèmes qu'il apparait cependant indispensable d'aborder, tout au moins brièvement, les états de fait qui se présentent ici. Il est évident qu'un accomplissement harmonieux, une perfection immanente dans la vie de l'individu n'est possible que sur la base d'une concordance de son activité, des émotions,

[238] Jens Peter Jacobsen. *Niels Lyhne,* op.cit. p. 193. Chap. IX NdT.

idées qui la déclenchent ou sont déclenchées par elle, avec sa sphère de vie ; il va de soi que cette concordance ne peut jamais être que relative, mais que cela peut aussi être celle d'un combat avec la société existante du moment, et même la défaite de la personnalité individuelle dans de tels combats peut faire naître cette harmonie évoquée ici ; pensons à la longue série qui va de Socrate aux dernières lettres des condamnés à mort du fascisme. C'est précisément là que l'on voit que dans une vie comme celle-là, pleine de sens, parfaite dans sa signification, il y avait toujours à l'œuvre des forces qui ont mené les hommes concernés – plus ou moins consciemment, plus ou moins résolument – au-delà de l'individualité immédiate de leur existence donnée. Par suite de l'universalité de la vie sociale, de ses innombrables variations historiques, des possibilités infinies, à chaque fois, des réactions subjectives – religieuses ou non – à un tel ensemble complexe global, lesquelles certes présentent toujours un caractère sociohistorique typique selon la classe sociale, mais qui aussi, au sein d'une même couche sociale, peuvent néanmoins, individuellement, prendre en même temps des formes extrêmement différentes, il va là-aussi de soi qu'il est impossible d'aborder le problème, ne serait-ce qu'allusivement, dans sa richesse extensive.

Nous ne mentionnerons, dans le cadre de notre problématique, que quelques cas typiques où l'accomplissement ici-bas, par elle-même, de la vie individuelle, où ses tendances immanentes, par la médiation d'un comportement éthique terrestre, empêchent d'habitude l'émergence du besoin religieux face aux questions décisives de l'existence. Nous avons déjà, à propos des observations de Tolstoï, parlé de telles attitudes chez les paysans. La solution antireligieuse des problèmes vitaux prend évidemment dans le prolétariat une forme toute différente. À l'occasion du traitement de la théodicée de la souffrance, Max Weber mentionne une enquête datant de 1896,

où un nombre considérable de travailleurs fondait dans leur majorité leur incroyance religieuse sur « l'"injustice" de l'ordre en ce monde », et seulement une minorité avec des arguments de sciences de la nature ; Weber dit en commentaire que les vues de la majorité avaient « pour raison profonde, à n'en pas douter, qu'ils croyaient à une compensation révolutionnaire en ce monde. » [239] Sans pouvoir aborder ici de plus près ce grand problème de convergence tendancielle interne entre opinion révolutionnaire et irréligiosité chez le prolétariat, on peut cependant remarquer qu'il s'agit là d'une collision typique entre solution immanente et transcendante dans les questions vitales décisives, et dans les grandes lignes qui se dégagent des cas singuliers, c'est plutôt la prise de position pratique, révolutionnaire qui, en toute vraisemblance, détermine la position religieuse, et pas l'inverse. En tout cas, on peut de manière générale remarquer qu'avec l'influence grandissante de la politique réformiste dans le mouvement ouvrier, l'influence des conceptions religieuses a également coutume de s'y accroître.

Ainsi, l'apparition ou le dépérissement du besoin religieux chez les hommes semble surtout être un problème de pratique de la vie. Le rôle de la maîtrise théorique croissante des phénomènes est certainement un facteur décisif ; mais chez la plupart des hommes, le parti-pris entre immanence et transcendance dépend malgré tout de leur réussite à combler sur terre leurs besoins vitaux les plus profonds, ou tout au moins à mener pour leur satisfaction future un combat qui soit en mesure de conférer un sens intrinsèque à leur propre vie. Il y a de ce point de vue quelques constatations de Max Weber qui sont d'un grand intérêt. Il dit ainsi des castes de guerriers de l'antiquité : « La façon de vivre d'un guerrier n'a pas d'affinité avec l'idée

[239] Max Weber, *L'éthique économique des religions mondiales*, in *Sociologie des religions*. Op. cit., p. 343.

d'une Providence salutaire ni avec les exigences éthiques systématiques d'un Dieu supraterrestre. Non seulement des concepts tels que "péché", "rédemption", "humilité" religieuse sont en général fort éloignés du sentiment de leur dignité qu'ont toutes les couches politiques dirigeantes, surtout la noblesse guerrière, mais encore ils le blessent directement. Accepter une religion qui opère avec de pareilles conceptions, plier le genou devant le prêtre ou le prophète apparaît nécessairement vil et indigne au héros guerrier ou à l'aristocrate – au noble romain du temps de Tacite comme au mandarin confucéen. Affronter avec courage la mort et l'irrationalité du destin humain est l'affaire quotidienne du guerrier. » [240] Weber classe aussi dans ce groupe, comme nous l'avons vu, les mandarins chinois pour lesquels il constate : « Absence totale de tout "besoin de rédemption" et, en général, de tout ancrage de l'éthique dans l'au-delà. Cette éthique est remplacée par la technique, purement opportuniste et utilitaire quant au contenu mais esthétiquement aristocratique, d'une convention d'ordre bureaucratique. » [241] Ce qui est surtout intéressant dans tout cela, c'est que l'activité sociale réussie libère et fait se développer chez les hommes des forces qui sont tournées vers une satisfaction immanente, qui ont le sentiment de la trouver dans la vie sur terre et ont de ce fait une attitude de rejet des idées d'un au-delà. (Il suffit peut-être de mentionner l'au-delà chez Homère comparée à la vie sur terre.) Naturellement, Weber montre – et c'est là que l'on voit le rôle important de la connaissance – que les idéologies nées de la sorte sont précisément peu solides théoriquement, qu'elles peuvent toujours et encore être intégrées dans des systèmes religieux, ce qui a réussi par exemple chez les guerriers musulmans, chez les croisés du Moyen-âge ; mais il ne manque pas de

[240] Max Weber, *Économie et Société*, Chap. V, §7, Paris, Pocket, 2003, t. 2. p.251
[241] Ibidem p. 256

mentionner qu'en l'occurrence, de puissants intérêts matériels (prébendes etc.) ont joué un rôle important.

On peut voir à nouveau ici la différence entre religion universelle et secte. Pour toute communauté religieuse, il est indispensable de proclamer quelle situation sociale elle conçoit comme s'harmonisant à la foi, et laquelle lui est contradictoire. Même si les commandements religieux semblent porter uniquement sur le comportement personnel, il est impossible d'ignorer cette question, car chaque commandement ou interdiction implique une situation sociale pour la transposer en une pratique humaine. Les sectes ont en règle générale sur de telles question une position unilatérale : leur besoin religieux est d'ordinaire relativement homogène, le comportement qu'elles prescrivent est univoque ; c'est pourquoi, dans la société où elles agissent, elles se tiennent presque toujours à part de la totalité, des forces motrices centrales. La différence d'avec les religions universelles consiste en ce que ces dernières partent à chaque fois de la société telle qu'elle est, et conformément à la conception universelle qu'elles ont de leur champ d'action, se tournent vers les différenciations les plus amples des besoins religieux. Dans nos considérations précédentes, nous avons pu voir quels succès les religions ont pu obtenir par ces conceptions et leur matérialisation, qu'elles ont même pu réussir à ramener dans le flux de la religion proprement dite des courants dont la dialectique originelle interne s'était éventuellement éloignée de toute religion. Si donc ici, des rapports sociaux objectivement présents et opérants déclenchent en premier des actions, ils ne le font directement que dans les cas les plus rares, et ne font pour cette raison pas non plus, à eux seuls, fonction de motif efficient de l'action. C'est précisément là qu'intervient la puissance des idéologies qui, partant de la réalité, lui donnent une interprétation dans le sens des dogmes religieux. Cette force

d'impact de l'idéologie religieuse va donc très loin et se maintient souvent durablement pendant de longues périodes. Mais elles a néanmoins ses limites tout aussi nettement définies. D'un côté, elle doit, pour pouvoir concrètement influencer les hommes, être en large concordance avec les faits sociaux. Lors de l'examen des grandes crises religieuses de la Réforme et de la Contre-réforme, nous avons pu voir que même le mouvement de restauration à dû prendre en compte les faits nouveaux, les changements radicaux de la formation sociale, pour exister effectivement au sein des nouvelles formes de l'être social. On peut très bien, dans les écrits polémiques de Pascal contre les jésuites, étudier les résistances internes auxquelles se heurte d'habitude une telle renaissance restaurant l'ancien. D'un autre côté, l'état du moment des sciences, des connaissances sur la réalité objective, sont une puissance idéologique réelle qui ne peut pas totalement écarter l'interprétation religieuse des faits, ni la construction d'une image religieuse du monde sans encourir le danger de perdre leur influence sur des couches sociales importantes.

Bien que le besoin religieux soit donc dans sa forme originelle quelque chose d'en premier lieu individuel, la recherche par l'individu d'une rédemption, d'un salut que la réalité qui lui est donnée de manière incontournable en tant que telle, ne peut pas , dans les conditions objectives et subjectives du moment lui offrir par ailleurs, est la manière dont ce besoin se forme, se développe ou dépérit, conditionné très essentiellement par les évolutions sociales et idéologiques que nous venons d'évoquer. Naturellement, un homme, partant de son besoin religieux, peut résolument rejeter aussi bien la formation sociale de son époque que ses résultats scientifiques, et donner à cette négation une coloration religieuse, en intégrant dans le système religieux ce qu'il refuse comme un effet du diable. Mais la possibilité d'un tel radicalisme conséquent est cependant

limitée. Elle n'existe en effet comme possibilité illimitée que pour l'individu qui peut se permettre – certes aussi vu abstraitement – d'être un excentrique extravagant du point de vue de la société dans laquelle il vit. La religion – et même, entre certaines limites, la secte religieuse – s'adresse certes toujours en dernière instance à l'individu, mais comme cet appel est par principe lancé vers une majorité d'entre eux, à des fidèles potentiels aussi nombreux que possible, elle est sous peine d'échec contrainte à prendre idéologiquement en compte le comportement d'une certaine manière moyen d'une grande masse. Cet état de fait fondamental a pour conséquence que la vision religieuse du monde a dû, dans les derniers siècles, opérer sur ce terrain une retraite ininterrompue. Une retraite assurément riche en batailles et qui n'a pas du tout manqué de donner lieu à des contre-offensives parfois réussies ; mais sur le long terme, ce recul de la religion devant la connaissance scientifique est inévitable, et les « émoussements » en matière de vision du monde, issus d'une imagination subtile et raffinée, allant de la « double vérité » au Moyen-âge au néopositivisme de nos jours (dont la position fera ultérieurement l'objet de notre préoccupation) n'ont pas pu infléchir de manière décisive la grande ligne de l'évolution. Si l'on pense à l'époque de Thomas d'Aquin et qu'on la compare à cette avancée de la connaissance de la réalité depuis le 16ème siècle et à ses conséquences sur l'image du monde des religions, alors cette différence qualitative est facilement perceptible. Là non plus, on ne peut pas entrer dans les détails. Dans les sciences, l'astronomie copernicienne, la théorie de l'évolution dans le domaine de la vie etc. ont contraint les religions à céder une grande part du terrain autrefois incontestablement conçu comme le sien ; mais la clarification philosophique du rapport de la causalité à la téléologie et du concept de loi etc. œuvrent aussi dans le même sens. Les représentations religieuses qui

autrefois étaient d'importants piliers de la conception religieuse du monde sont aujourd'hui exclus des discussions avec une habileté honteuse.

Au centre de ces représentations ébranlées, il y a la révélation, un élément de l'image religieuse du monde sans lequel celle-ci – dans sa nature – ne peut tenir debout. La révélation est le fondement de toute religion qui veut agir comme force sociale et non pas rester comme croyance privée d'un individu privé. De ce point de vue, il n'y a pas de différence de principe entre religion universelle et secte ; dès que la révélation qu'un homme a eue exige ne serait-ce que la croyance d'une deuxième personne, toute la problématique est soulevée. La révélation est en effet le seul garant de la vérité des représentations religieuses en général et des caractéristiques concrètes de la transcendance ainsi affirmée. Tout ce qu'une philosophie d'orientation idéaliste ou théologique peut accomplir en idée en faveur de son existence (ce que l'on appelle les preuves de l'existence de Dieu) n'est dans sa nature qu'un accessoire, qu'un support idéologique complémentaire pour qui croit de toutes façons à ce qui a été révélé ; abstraction faite de ce que par exemple la preuve ontologique de l'existence de Dieu – en supposant qu'elle ait force de preuve – ne pourrait expliquer que l'existence d'un Dieu abstrait en général, jamais le Dieu concret d'une religion déterminée. Pour cette dernière, la révélation est la seule garantie possible de l'existence, et surtout de l'être tel qu'il est de cette transcendance sur l'existence concrète de laquelle est fondée la croyance religieuse. Au cours des combats généraux d'arrière-garde de la vision religieuse du monde, on cherche à atténuer le paradoxe solitaire de la révélation parmi les réactions humaines à la réalité en insérant des formes d'intuition de types les plus divers – de l'intuition intellectuelle à la vision de l'essence – comme formes intermédiaires, comme stades de

transition entre la connaissance ordinaire et la révélation. (Aldous Huxley veut même intégrer l'effet de certaines drogues dans ce « royaume intermédiaire », ce par quoi des visions et des révélations seraient « scientifiquement » liées à la vie normale des hommes.) Ces tendances à créer des passerelles manquent cependant de toute base réelle. Ce n'est pas ici le lieu de soumettre à une critique détaillée la théorie de l'intuition. Nous nous contenterons de deux remarques. Premièrement, toutes les intuitions scientifiques et philosophiques concernent le monde immanent ; tout au plus vont-elles être interprétées comme si elles pouvaient – mieux que toute autre méthode de pensée – en découvrir l'essence ; elles ne concernent pas la transcendance au sens propre, concret, de la religion. Deuxièmement, l'intuition présuppose une possibilité de vérification de ses résultats. Il est certes souvent devenu coutumier (Schelling, Bergson), [242] de voir dans l'intuition un niveau de connaissance supérieur à ce qui est possible dans la « pensée discursive », mais même ces penseurs cherchent à intégrer organiquement les résultats dans le système global des connaissances humaines, à les relier à celles-ci dans un système unitaire, non-contradictoire. Un point de vue véritablement critique ne va pas nier l'aspect psychologique et intellectuel de l'intuition, mais il va bien constater que les critères de la vérité doivent précisément être les mêmes pour les connaissances intuitives et les connaissances non-intuitives de la réalité. [243] La théorie de l'intuition ne peut donc jamais construire un pont entre la connaissance du monde immanent et la révélation sur le transcendant.

Tant que l'attitude religieuse a vraiment dominé la vision du monde des hommes, il n'y avait même pas besoin d'une telle

[242] Henri **Bergson** (1859-1941), philosophe français. NdT.
[243] G. Lukács, *La destruction de la raison*, Paris, L'Arche, 1959, t.2, p. 29 s.

médiation. Dans sa lettre aux Corinthiens, Paul parle encore avec fierté de ce que la révélation du fils de Dieu (du Christ crucifié) est « scandale pour les Juifs et folie pour les païens. » [244] La certitude inébranlable de la foi en la révélation perd même au Moyen-âge cette tonalité polémique provocatrice. L'évidence de sa vérité semble tellement aller de soi que la philosophie fait de ses contenus le point de départ de chacune de ses systématisations, et semble ainsi prendre au paradoxe beaucoup de son acuité paradoxale. Mais on ne doit pas confondre une telle conjonction de médiations avec la conjonction moderne que nous venons de décrire ; elles sont diamétralement opposées. Au Moyen-âge, on pensait pouvoir partir de l'évidence de la révélation et construire de cette manière – du haut vers le bas – un système de médiation afin que celui-ci descende jusque dans la vie quotidienne pratique des hommes qu'elle met en ordre et guide, et concrétise le rapport originel de la révélation à cette individualité en ce qui concerne tous les événements de cette sphère. Les recherches modernes de médiation vont en revanche de bas en haut ; pour elles, les phénomènes psychologiques des hommes sont la base solide, et les médiations doivent, à la révélation devenue problématique, effacer la questionnabilité que soulève ses ébranlements, ou tout au moins l'adoucir. L'acuité des problèmes de la révélation dépend donc du développement des connaissances humaines. Tant que celles-ci produisent une image du monde qui semble en gros compatible avec les contenus de la révélation, il est d'un côté possible de faire de la croyance un organe qui soit supérieur à la connaissance scientifique et qui semble donc propre à prolonger à partir de la transcendance l'image du monde que cette croyance a forgé, à en combler les lacunes, et la parachever jusqu'à sa perfection etc., de l'autre côté, il ne semble pas ressortir de la comparaison

[244] 1 **Co**, 23. NdT.

entre la connaissance scientifique et le contenu concret de la révélation, de problème qui pourrait d'emblée apparaître comme inconciliable pour la connaissance humaine. C'est pourquoi la théorie copernicienne et plus tard la théorie de l'évolution ont obligatoirement creusé une faille profonde, infranchissable, dans l'unité que le Moyen-âge avait édifiée.

Le point névralgique où se font jour les problèmes insolubles de la croyance et de la révélation est leur caractère de fond extrêmement subjectif, qui doit cependant être en même temps le vecteur de transmission d'une vérité et d'une réalité absolument objectives. Dans toute réception humaine et reproduction idéelle de la réalité, le chemin passe assurément par le sujet, et la question décisive de l'objectivité dans chaque domaine est de savoir quels sont les critères d'une compréhension de l'objet par le sujet (et seulement par lui, à première vue) et de l'objectivité de l'objet connu de la sorte. Ces problèmes peuvent être considérés comme élucidés, tant pour la science que pour l'art. Pour la révélation, c'est d'un côté le sujet qui est la dernière instance absolue, car de la teneur en vérité de la révélation fait aussi partie celui qui en est devenu digne, et de l'autre côté, ce qui est proclamé par elle doit être en soi une vérité sans appel, ultime, ne nécessitant aucune correction, n'admettant aucune correction. La tension que cela instaure joue un rôle considérable dans l'histoire des religions dès les époques qui n'ont pas encore qui n'ont pas encore laissé s'exprimer le moindre doute de principe à l'égard de la révélation. On admet en effet presque toujours qu'une simple ambassade venue de l'au-delà peut avoir été initiée, aussi bien par l'esprit de la vérité que par celui du mensonge ; des visions porteuses de révélations peuvent aussi être des œuvres du diable, et donc des tentations pour les croyants. Cela indique également la nécessité d'un critère dans le domaine immanent de la religion ; quelles sont les caractéristiques de celui-ci et

comment on l'applique, est-il transmis à certaines instances, fondé sur des traditions, etc., voilà qui pour nous n'a pas d'intérêt ; seul reste important que le critère ne puisse être l'instance faisant la décision qu'au sein de l'Église considérée, ne puisse être trouvé qu'au sein de l'Église considérée. Cela n'entraîne des conflits, tout au moins aussi longtemps qu'un espace de civilisation est dominé sans limite par une religion, que dans la mesure où surgit une lutte entre orthodoxie et hérésie, et le vainqueur de ce combat obtient à chaque fois le droit de déterminer ce qui vaut comme révélation authentique. Plus complexe est la situation quand ces espaces entrent en contact les uns avec les autres, et qu'aucune des religions prétendant à l'universalité ne réussit à obtenir la suprématie, c'est à dire à extirper les autres religions, comme cela a réussi à l'Église catholique en surface de la vie médiévale par rapport aux hérétiques (Église d'occident et Église d'Orient, christianisme et musulmans.) À plus forte raison lorsque s'est achevée la période de crise de la Réforme et des guerres de religion, avec la nécessité politique d'une coexistence de différentes religions chrétiennes.

Comme pour nous, dans cet ensemble complexe de problèmes, seules les contradictions de la révélation sont significatives, nous pouvons nous contenter de remarquer que depuis longtemps déjà avant la crise, avait surgi parmi ceux qui réfléchissent la question de savoir si les combats qui en résulteraient entraînerait une sape de la religion elle-même. De Nicolas de Cues à Érasme de Rotterdam apparaissent toujours et encore des tentatives de solutions dont la teneur théorique se résume la plupart du temps à ce que l'essence la plus profonde des différentes religions serait au fond la même, que les divergences se limiteraient à des éléments secondaires. Mais développer ces idées a nécessairement pour conséquence une pâleur et un affaiblissement de la révélation. C'est ainsi que de

Cues dans ses conversations sur la religion, fait expliquer par le Logos que derrière les différents dieux règne une seule et même divinité, et quiconque parle des dieux sous-entend cette cause première que tous prient tacitement au travers de leurs dieux. La reconnaissance de cette situation aplanirait la querelle des religions, la diversité des cérémonies pourrait subsister puisque l'on doit tenir compte de la faiblesse humaine. [245] Il est clair que cela transformerait la croyance religieuse originelle en une philosophie de la religion, la divinité de de Cues est à proprement parler l'*Un* plotinien, une transcendance en général, informe, impersonnelle, tandis que la foi religieuse et la révélation religieuse sont précisément reliées aux hommes par le fait que les individus pensent trouver dans l'être, tel qu'il est, d'un dieu défini et concret le garant de leurs destins. Si cette concrétude du Dieu révélé pâlit et s'évapore, c'est alors justement l'attitude religieuse par rapport à la transcendance qui cesse de s'exercer chez l'individu. C'est pourquoi Karl Barth dit avec beaucoup d'esprit : « Le Dieu de Schleiermacher ne peut avoir pitié, mais le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob le peut et il le fait. » [246] Mais c'est justement parce que de telles émotions, de tels affects sont suscités que le rapport religieux naît et se reproduit chez les hommes. Les exposés idéologiques au service de la religion peuvent fournir un appui à ce rapport, leurs défauts peuvent même l'ébranler, mais ils ne peuvent en aucun cas le remplacer. Les Lumières depuis Locke étaient déjà bien au clair sur le fait que chaque Église était orthodoxe pour elle-même, hérésie pour toutes les autres et pensait qu'il n'y avait sur terre aucun juge qui puisse énoncer une parole admise communément. Aussi est-il en effet

[245] Nicolas de Cues (1401-1464), théologien, philosophe, humaniste, prélat et mathématicien allemand. NdT. *La paix de la foi*, trad. Roland Galibois, Sherbrooke, Université, 1977, pp. 59-60, 93.

[246] Karl Barth, *L'humanité de Dieu*, op. cit. p. 31. Friedrich Schleiermacher (1768–1834), théologien protestant et philosophe allemand. NdT.

caractéristique pour des pionniers d'une religion unitaire, édifiée sur la révélation, spirituellement aussi éminents que par exemple de Cues, que d'instinct, ils prennent exclusivement pour base leur propre révélation, et cherchent à partir d'elle à « corriger » avec bienveillance les « erreurs » et les « malentendus » des autres religions. La pensée reste toujours pour la religion dans la position médiévale de la servante. La pensée peut de son côté approfondir une crise née de l'évolution sociohistorique, elle peut par des compromis théoriques leur faciliter des solutions apparentes pour la franchir, mais elle ne peut jamais faire disparaître une crise religieuse. Le fondement réel de toute religion reste la croyance de ses fidèles à leur révélation concrète spécifique.

La coexistence des religions agit donc – du point de vue de la révélation religieuse – toujours dans le sens de son affaiblissement. Du point de vue d'une humanité sociale, la tolérance née de la sorte est indubitablement quelque chose de progressiste, mais du point de vue de la religion elle-même, elle est tout aussi indubitablement un affaiblissement de son intensité interne. Le jeune Hegel avait déjà clairement reconnu cette tendance ; il écrit sur les schismes dans les Églises et leurs efforts de réunification : *«* Un *parti* existe donc quand il se divise. Ainsi le protestantisme, dont les différences doivent maintenant converger dans des tentatives d'union ; – une preuve qu'il n'existe plus. C'est en effet dans la division que la différence interne se constitue en une réalité. Lors de l'apparition du protestantisme, tous les schismes du catholicisme ont cessé –. Maintenant, on prouve en permanence la vérité de la religion chrétienne, mais on ne sait pas pour qui ; car nous n'avons cependant pas affaire aux turcs. » [247] Plus les particularités spécifiques d'une révélation

[247] K. Rosenkranz : *Hegels Leben,* Berlin 1844, p. 537-538

sont en effet intensément crues par les fidèles d'une communauté déterminée, plus difficile est la réunification, et plus elles leur sont indifférentes, plus elle est facile. Que dans l'opinion publique actuelle, de telles réunifications soient dans l'air a certainement avant tout des causes politiques ; mais qu'elles apparaissent en général comme discutables est un symptôme de l'affaiblissement de la révélation que nous avons décrit ici, et aussi bien en vérité dans son contenu interne que dans la stricte force obligatoire de sa forme en tant que révélation. [248] La croyance en la révélation se développe ainsi – en ce qui concerne l'état de fait en lui-même – toujours plus fortement en direction de la pure subjectivité, de l'opinion subjective ; avec naturellement la possibilité contradictoire, paradoxale, qu'à des moments critiques décisifs, où des intérêts vitaux de l'humanité individuelle se mettent en mouvement, qu'elle réapparaisse avec une intensité renforcée. Toutefois, la tendance générale dominante est à une autonomisation toujours plus forte de la subjectivité religieusement orientée, son isolement sur elle-même, sa liaison toujours plus lâche aux contenus traditionnels de la révélation. Ceci a pour conséquence que cette subjectivité a de plus en plus la prétention – consciente, à demi-consciente ou inconsciente – d'être la seule source créatrice de la vie religieuse. Comme

[248] Il est naturellement impossible de traiter, ne serait-ce que brièvement, toute la nombreuse littérature sur cette question ; l'auteur sait aussi qu'il est un profane dans ce domaine. Nous nous contenterons de renvoyer au livre de Heinz Schütte (1923-2007) *Um die Wiedervereinigung im Glauben* [Pour la réunification de la foi] Essen, Fredebeul & Koenen, 1958, qui fournit toute une documentation de sources catholiques et évangéliques qui ont pour l'essentiel tendance à rapporter la division de l'Église à des hasards historiques malheureux, à des malentendus figés. Citons simplement une formule d'Adolf von Harnack (1851-1930) : « Si le décret du Concile de Trente sur la justification (1547) avait existé dès 1515 et avait eu le temps de s'incarner dans la chair et le sang de l'Église, la Réforme n'aurait pas pu se développer. » *Dogmengeschichte* [Histoire des dogmes] t. 3, p. 635.

exemple de ce que de tels sentiments apparaissent en masse lors des grandes crises religieuse qui ont explosé avec la réforme, nous avons plus haut cité un poème de Góngora ; on peut également percevoir des opinions du même genre chez Angelus Silesius, avec une résolution telle que Gottfried Keller, dans un dialogue d'*Henri le Vert*, voit dans ce poème une variété plaisante d'une conception du monde proche de celle de Feuerbach. [249]

Là non plus, il nous est impossible de décrire l'enracinement de cette tendance affective depuis Schleiermacher et le romantisme. Nous ne citerons qu'un passage de Kierkegaard dans lequel s'expriment avec une netteté paradoxale les conséquences extrêmes de cette position. Ici comme à beaucoup d'autres endroits, sa polémique est dirigée contre l'idéalisme objectif de Hegel. Ce n'est pas un hasard car nous avons déjà montré que l'affaiblissement de la révélation conduit nécessairement à vouloir remplacer la religion vécue par une philosophie de la religion. Avec un instinct juste, Kierkegaard y a senti un danger pour la religion, même lorsque ces philosophies sont en harmonie avec ses contenus. Il dit : « Quand on cherche la vérité d'une façon objective, on réfléchit objectivement sur la vérité comme sur un objet auquel le sujet connaissant se rapporte. On ne réfléchit pas sur le rapport, mais sur le fait que c'est la vérité, le vrai, à quoi on se rapporte. Quand ce à quoi on se rapporte est la vérité, le vrai, alors le sujet est la vérité. Quand on cherche la vérité de façon subjective, on réfléchit subjectivement sur le rapport de l'individu ; si seulement le comment de ce rapport est dans la vérité, alors l'individu est dans la vérité, même quand, ainsi, il a rapport avec le non-vrai. Prenons comme exemple la

[249] Angelus **Silesius**, né Johannes Scheffler (1624-1677), poète et mystique allemand. Gottfried Keller (1819-1890), écrivain suisse allemand. *Henri le Vert*, Trad. G. La Flize, Paris, Aubier-Montaigne, 1981, p. 522. NdT.

connaissance de Dieu. Objectivement, on réfléchit sur ce qu'il est le vrai Dieu ; subjectivement, sur ce que l'individu se rapporte à un quelque chose de telle façon que son rapport est, en vérité, un rapport à Dieu. » [250] On peut facilement voir qu'une subjectivité qui seule est porteuse de la vérité peut, selon cette théorie s'enflammer à n'importe quels contenus, et sa vérité dépend exclusivement de son comportement intime. Kierkegaard voit très clairement que par-là, l'ancien contenu de la religion, l'être en soi véridique de Dieu se perd irrémédiablement, et il l'exprime avec une conséquence paradoxale : « De cette façon, Dieu devient en effet un postulat, mais pas au sens oiseux où on emploie généralement ce mot. Bien plutôt, il devient clair que la seule façon par laquelle un existant arrive à un rapport avec Dieu est celle-ci, que la contradiction dialectique conduit la passion à désespérer, et avec la "catégorie du désespoir" (la foi) aide à atteindre Dieu. Ainsi le postulat est loin d'être arbitraire, mais justement la *légitime défense* en sorte que Dieu n'est pas un postulat, mais le fait que l'existant postule Dieu – est une nécessité. » [251] Ce n'est pas un hasard que Jaspers, qui est par ailleurs un grand admirateur de Kierkegaard, mais qui voudrait sauver et préserver la religiosité d'aujourd'hui sous sa forme tiède, n'engageant à rien, dise de cette religiosité : « Si c'était vrai, alors comme il me semble, la religion de la Bible serait ainsi à sa fin. » [252]

Sans pouvoir, ne serait-ce qu'allusivement, évoquer ce problème dans toute son ampleur multiple et extensive, nous

---

[250] Søren Kierkegaard, *Post-scriptum aux Miettes philosophiques,* trad. Paul Petit*,* Paris, Tel Gallimard, 2002, p. 132.

[251] Ibidem, note, p. 132

[252] Karl Jaspers (1883-1969) psychiatre et philosophe germano-suisse, Rudolf Bultmann (1884-1976), théologien luthérien allemand : *Die Frage der Entmythologisierung,* [La question de la démythologisation] Munich, R. Piper & Co. Verlag, 1954, p. 36

voulons seulement illustrer cette autodissolution de la révélation dans la pensée d'aujourd'hui par quelques prises de position représentatives. C'est ainsi qu'Émile Brunner, qui pense que les différentes théories antireligieuses auraient déjà de nos jours dépassé leur apogée, dit qu'il y aurait de plus en plus de gens qui professent une foi religieuse. Mais leurs réponses à la question de ce qu'ils entendent par religion résonneraient « non seulement de manières extrêmement diverses, mais aussi étonnamment incertaines. » Si, dans leur adhésion à une religiosité en général, ils rejettent les religions dogmatiques, « on trouve à la racine la négation d'une révélation historique. » Brunner lui-même se place sur ce dernier point de vue et le considère comme la base de toute religiosité authentique, au contraire de l'hypothèse vague d'un Dieu « comme idée ». Mais il ajoute : « on ne peut prouver ni l'une, ni l'autre, il s'agit là d'une question de foi », et donc de quelque chose de purement subjectif. [253] Cet agnosticisme religieux est encore plus résolument exprimé par Jaspers dans sa polémique contre la tentative de Bultmann de démythologiser la religion. Son présupposé est : « personne ne possède la vérité unique pour tous. » L'homme ne devrait pas « dans son combat contre d'autres, se réclamer de Dieu, car Dieu est aussi bien Dieu pour l'adversaire que mon Dieu. » Jaspers nie donc tout critère de vérité de la révélation, car « tout ce qui est dit et fait en matière de révélation, est dit et fait sous une forme terrestre, un langage terrestre, une action humaine et une conception humaine. » La révélation élèverait la prétention d'être l'unique vérité, mais parce que Dieu est « caché », elle resterait toujours inatteignable dans sa totalité. [254] Si nous

[253] Emil Brunner (1889-1966) *Das Ärgernis des Christentums. 5 Vorlesungen über den christlichen Glauben*. [Le scandale du christianisme, 5 conférences sur la foi chrétienne] Zürich, Hans Heinrich Brunner, 1957, pp. 10 & 27.

[254] *Die Frage der Entmythologisierung,* op. cit., p. 87, 48 & 42. s.

ajoutons encore à tout cela une conclusion de Toynbee, nous avons ainsi une image nette de la religiosité de l'élite cultivée dans le christianisme aujourd'hui : « Nous pouvons croire en notre propre religion sans être obligés de penser qu'elle est la seule dépositaire de la vérité. » [255] La discussion entre Jaspers et Bultmann est également instructive pour la place de la religion dans l'intelligentsia contemporaine dans la mesure où le premier prend très clairement position pour la nouvelle forme tempérée, non contraignante, de la religiosité devenue purement subjective, tandis que le second – d'un point de vue théologique conséquent – cherche à sauve le concept historique de révélation. C'est dans cet esprit qu'il dit : « Il est clair pour Jaspers que partout où il parle de foi en la révélation, il prétend, il doit prétendre à l'absolu de la révélation crue, parce qu'il se comprend lui-même comme réponse à "Je suis le Seigneur ton Dieu… Tu n'auras pas d'autres dieux devant moi." [256] Il est loisible à chacun de tenir pour absurdes de telles croyances en la révélation. Mais s'il le fait, il ne doit pas parler de révélation. Car il est en tout cas tout aussi absurde, par un regard sur l'histoire de la religion ou l'esprit, de vouloir trouver ici ou là de la révélation. En tant qu'historien, je ne peux constater ici ou là que des croyances en la révélation, mais jamais de révélation. La révélation n'est en effet que révélation *in actu* et *pro me* ; elle n'est reconnue et comprise comme telle que dans la décision personnelle. » [257]

Indubitablement, les oppositions qui apparaissent ici sont insurmontables, elles ne peuvent être dissimulées que par des sophismes, et Jaspers ainsi que les idéologues modernes de son espèce déploient aussi toutes leurs forces dans cette direction,

---

[255] Arnold Joseph Toynbee (1889-1975), historien britannique. *La religion vue par un historien*, trad. Marcelle Weill, Paris, Gallimard Idées, 1963.

[256] Ex. **20** 2-3

[257] *Die Frage der Entmythologisierung,* op. cit., p. 69.

mais ils ne parviennent qu'à ce que l'illusion – socialement conditionnée – d'être religieux, d'avoir leur « propre » religion, puisse se renforcer dans certains cercles de l'intelligentsia. Mais ce rapport, comme Bultmann et bien d'autres le montrent à juste titre, n'a guère de choses en commun avec la religion au sens historique, et d'un autre côté, il ne tire jamais de la situation sociale et spirituelle actuelle les conséquences, avec ce courage du paradoxe, comme le faisait Kierkegaard en son temps. Celui-ci décrit la situation spirituelle d'une religiosité moderne comme celle-là avec une ironie percutante, et cela ne fait en l'occurrence rien que la mode spirituelle d'autrefois soit un objectivisme, celle d'aujourd'hui un subjectivisme : « Un religieux objectif dans la masse objective des hommes ne craint pas Dieu ; il ne l'entend pas dans le tonnerre, car c'est une loi naturelle, et peut-être a-t-il raison ; il ne le voit pas dans les évènements, car c'est la nécessité de l'immanence de cause à effet, et peut-être a-t-il raison ; » [258] Max Weber, qui n'avait certainement pas d'attitude hostile à l'encontre de la religion, trace sous un autre aspect, sociologiquement plus global, l'image suivante de la place de la religion dans cette intelligentsia : « il n'importe nullement au développement religieux actuel », dit-il, « que nos intellectuels modernes éprouvent le besoin d'ajouter à toutes sortes d'autres sensations celle de "vivre une expérience religieuse", comme pour meubler leur intérieur d'objets anciens garantis authentiques » [259] Mais même là où un tel comportement n'est subjectivement en rien directement snob ou simplement badin, il s'en approche pourtant objectivement beaucoup. La révélation religieuse se présente en effet avec la prétention de représenter une totalité concrète contraignante, c'est-à-dire que

[258] *Post-scriptum aux Miettes philosophiques,* op. cit., p. 368.

[259] Max Weber, *L'éthique économique des religions mondiales*, in *Sociologie des religions*. Op. cit., p. 249

le membre de la communauté religieuse adopte sa position précisément en ce qu'avec sa croyance, il fait sienne cette communauté en tant que totalité ; s'il en rejette des éléments importants, il devrait alors s'il voulait rester conséquent devenir ouvertement un hérétique, c'est-à-dire proclamer la révélation corrigée par lui comme la seule juste et rompre avec la fausse doctrine. C'était la règle à des époques dont les formes de vie étaient essentiellement déterminées par la religion, où les hommes prenaient encore la religion au sérieux. On peut aujourd'hui accepter d'une religion révélée ceux qui vous sont agréables et rejeter ceux qui ne vous plaisent pas, de même par exemple qu'on commande un plat au restaurant et qu'on renvoie ceux que vous n'aimez pas. Mais c'est précisément par-là que l'unité indivisible de la révélation concrète est détruite. Goethe a indiqué à juste titre que dans le domaine esthétique, une critique par exemple de l'authenticité d'Homère n'altère en rien ses effets artistiques, [260] cependant qu'une critique analogue de la Bible détruit la foi. Une authenticité des textes, des dogmes, etc. a en effet ici une relation directe à l'être ou au non-être des objets transcendants, qui ne permet qu'un choix strict entre foi et incroyance. Une attitude esthétique à l'égard de la révélation prend donc immanquablement une tonalité frivole. Le plus grand talent, la conviction subjective la plus sincère ne peut dans de telles situations pas empêcher qu'une attitude de la sorte s'approche de plus en plus et même coïncide avec celles qui ont été ironiquement critiquées par Kierkegaard ou Max Weber. C'est ainsi que la sphère objective de la religion, admise comme allant de soi pendant toute une longue époque, se trouve dissoute par l'évolution sociale, et l'évolution

[260] *Conversations de Goethe avec Eckermann*, 1er février 1827, op. cit., p. 213.

intellectuelle qu'elle suscite. [261] Cela, même un écrivain comme T.S. Eliot doit l'admettre, bien que selon sa conception, aucune civilisation n'est possible sans religion. Guidé par un sentiment esthétique juste, il formule à l'encontre de Chesterton l'exigence suivante : « Ce que je veux, c'est une littérature qui serait chrétienne *in*consciemment, plutôt que délibérément et ostensiblement. » Mais il se voit contraint de constater dans le même essai : « Je voudrais affirmer que toute la littérature moderne est corrompue par ce que j'appelle le sécularisme, c'est à dire qu'elle est simplement inattentive à la signification de la primauté de la vie surnaturelle sur la vie surnaturelle, ou simplement incapable de la comprendre. » [262] Ce processus de décomposition, comme nous avons pu le voir, se trouve en interaction avec le comportement subjectif qui lui correspond, d'un côté il le décompose ou le supprime, il le rejette d'un autre côté dans une subjectivité vide et sans objet, où il semble superficiellement devenir intensivement désespéré, mais dans sa nature, il se réfugie la plupart du temps dans le repos d'un nihilisme non-conformiste ou d'un scepticisme tendant à la restauration, et il y trouve son confort interne. On a beau suivre très précisément tous ces bouleversements, on a beau apprécier son importance de telle ou telle manière, il est certain que le besoin religieux de nombreux hommes reste vivace, même si c'est sous une forme intellectuellement inconséquente, réduite ou déformée. Ce serait mal comprendre ce phénomène social important que d'y voir seulement la survivance des reliquats du passé ; on ne doit en l'occurrence

---

[261] Pensons à l'attitude de Péguy à l'égard du catholicisme. *Cf*. la monographie de Daniel Halévy sur Péguy : *Charles Péguy et les Cahiers de la Quinzaine*, Paris, Grasset, 1941, par exemple p. 240 sur les sacrements, p. 246 s. sur les punitions de l'enfer etc.

[262] Thomas Stearns Eliot (1888-1965), poète, dramaturge américain naturalisé britannique. Prix Nobel de littérature 1948. *Essays Ancient and Modern* Londres, Faber & Faber LTD, 1936, p. 99 & 108.

pas se laisser détourner de la chose elle-même, ni par une propagande antireligieuse souvent vulgarisante, ni par des professions de foi à la mode nostalgiques de l'âge d'or d'une période religieuse ou magique, voire prémagique. Quant au besoin religieux de nos jours, il s'agit, d'un point de vue social, d'un besoin né d'une nécessité subjective, et donc d'un besoin qui est forcément produit par l'action de forces sociales essentielles, peu importe si les phénomènes reflètent de manière fortement déformée la réalité qui les produisent et reproduisent, et réagissent sur elle de manière déformée. Nous avons dans les considérations précédentes abordé les irradiations universelles de la religion sur la globalité de la vie humaine. Maintenant que notre attention, à propos du besoin religieux, se porte surtout sur l'élucidation de l'authentique, du subjectivement honnête, de ce qui est nécessairement produit par l'évolution socio-historique, nous ne tenons pas compte de ces phénomènes, extrêmement importants dans d'autres contextes, qui sont produits ici de manière massive par la base sociale, mais dans lesquels pourtant les formes religieuses figurent en premier lieu comme simples emballages d'aspirations sociales terre à terre concrètes, peu importe qu'il s'agisse de préjugés directs (comme dans les exemples américains cités) ou en quelque sorte d'un manteau recouvrant une protestation contre l'ordre socialiste de la société etc. Nous laissons de la même façon de côté ces phénomènes pour lesquels il s'agit de toute évidence de survivances magiques, qui sont également au service d'objectifs pratiques terre à terre, comme les sonneries de cloches au village contre l'orage, les amulettes miraculeuses, les offrandes religieuses de cierges, les prières, etc. L'ensemble complexe de ce qui reste est, pour le dire en termes généraux, déterminé par le fait que chez les individus qui ne peuvent obtenir aucune satisfaction de la vie qui leur est donnée ici-bas, l'aspiration à leur salut qui en

découle se condense en un besoin religieux. De cette détermination des plus générales résulte la caractéristique extraordinaire, aux formes multiples illimitées, pourrait-on dire, à savoir la grande mutabilité du besoin religieux aujourd'hui, qui se différencie non seulement selon les formations sociales selon les couches sociales en leur sein, mais aussi selon la situation des individus dans le cadre de leur propre être social considéré ; et certes, à nouveau, pas toujours selon le contenu du salut auquel on aspire, mais aussi en liaison très étroite à cela, selon l'ampleur, la structure, l'intensité etc.

Or, l'aspiration de l'homme à un complet développement personnel des possibilités qui sont présentes en lui, à un perfectionnement de sa personnalité est totalement légitime, même si les ordres sociaux jusqu'à présent n'ont permis sa satisfaction qu'exceptionnellement et dans des cas isolés. L'histoire et la philosophie montrent que pour la vie humaine, on ne peut atteindre un véritable accomplissement qu'au travers d'un dépassement-préservation de l'individualité, que la quête d'une rédemption dans l'au-delà fait obstacle ou même détruit précisément ces formes de développement des hommes au-delà de l'individualité qui pourraient le conduire à cet auto-accomplissement. C'est précisément là qu'est important que le concept religieux de *créature mortelle* soit ancré dans l'individualité, mais aussi englobe en soi chez l'homme toutes les tendances qui ont vocation à surmonter l'individualité par des forces immanentes. Ces tendances, dans tous les cas de conflit, vont être jugées avec la plus grande sévérité par les religions comme arrogance de la créature mortelle. La créature doit envisager avec humilité son impuissance à se développer de manière autonome. Il se forme donc ainsi dans la religion une hostilité contre ces tendances et forces ; dans la hiérarchie des vertus humaines, elles vont être carrément rabaissées. Dans ces considérations, nous nous heurtons sans cesse à cet état de

fait fondamental. Il ne peut assurément pas empêcher qu'au cours de l'histoire se créent toujours et encore des situations où ces déterminations se sont imposées au sein d'une vie guidée par la religion, sur la base subjective d'une attitude religieuse, objectivement en opposition inconsciente à elle. Plus la vie sociale du moment était imprégnée de catégories religieuses, plus de telles contradictions dialectiques fécondes ont pu s'exercer facilement. Qu'on se souvienne de ce qui a été dit sur les hommes et les destinées humaines chez Dante. Les hommes vivaient dans une réalité régie par les formes religieuses, et le lieu immédiat d'accomplissement de leur destin est strictement défini chez Dante par des catégories religieuses. Mais le fait que néanmoins, dans le poème lui-même, la majorité des personnages puissent obtenir un accomplissement interne immanent humain dépend naturellement en premier lieu de l'intensité poétique de la vision et de la langue de Dante. Mais Celles-ci n'auraient pas pu atteindre de tels effets si dans leur matériau, dans la vie même, chez les hommes, dans leurs actions et leurs opinions etc., il n'y avait pas eu des dispositions bien définies pour cela. Quoi qu'il en puisse être cependant de ces relations, il est sûr que, dans le besoin religieux, peuvent très souvent être mises en mouvement d'authentiques aspirations humaines à l'accomplissement personnel dont la disparition sans laisser de traces appauvrirait la vie humaine. Il ne s'agit en l'occurrence pas de ses contenus immédiats et intentions. Ceux-ci se rapportent à une transcendance, à un au-delà. Le grand combat pour l'auto-accomplissement humain consiste précisément à séculariser ces conceptions de l'au-delà et à les ramener dans l'ici-bas humain. Ce faisant, les contenus et formes du besoin religieux seront radicalement transformés, voire parfois totalement anéantis. Néanmoins, même la négation la plus radicale qu'effectue ici l'évolution sociohistorique n'implique pas l'anéantissement de ces

impulsions humaines qui font naître le besoin religieux. Celles-ci sont simplement déviées sur une voie terrestre d'ici-bas, et prennent par-là des possibilités d'accomplissement plus adaptées que celles qu'elles auraient eues sous leur forme originelle donnée. Surmonter la vision religieuse du monde, socialement et intellectuellement, reste seulement une étape de transition dans le grand combat entre ici-bas et au-delà, si l'on n'est pas en mesure de détourner fructueusement ces impulsions et ces émotions ainsi que les besoins religieux qui leur sont sous-jacents, de leur donner des objectifs réels, des contenus authentiques, une intensité supérieure. À la victoire idéologique, scientifique et sociale de l'immanence fait suite immanquablement un réveil des besoins religieux qui apparaissent avec de nouveaux contenus, sous de nouvelles formes dans la tendance dominante, certes sur un terrain qui s'est idéologiquement fortement rétréci. C'est ainsi par exemple que s'est achevée l'influence du matérialisme bourgeois après la révolution française ; la rigidification et la vulgarisation du matérialisme dialectique et historique opérées sous la période stalinienne ont eu des conséquences analogues.

Cette question nous occupera encore en détail ultérieurement. Il nous faut seulement ici mentionner brièvement le caractère dialectique particulier du besoin religieux, afin de pouvoir comprendre plus concrètement que jusqu'ici ses manifestations concrètes dans la société capitaliste contemporaine et en liaison à cela sa relation à l'art moderne. Nous avons déjà vu que le champ d'action de la religion est en premier lieu rétréci par le développement de la science. Mais les conditions réelles du combat sont ici largement plus complexes qu'on ne le croirait en confrontant simplement résultats de la science et dogmes de la théologie. L'histoire montre une grande multiplicité de formes de transition, de tentatives de compromis. La théorie de la double vérité en était déjà une. On cherchait par-là, en

fonction des circonstances d'alors, à conquérir pour la science et la philosophie qui croissaient au sein du féodalisme une marge de manœuvre dans le cadre du monde régi par la théologie. Mais déjà, l'interprétation de la théorie copernicienne par Osiander ou Bellarmin constituaient, d'un point de vue idéologique, un repli stratégique et un combat d'arrière-garde de la religion face à l'effondrement de l'image géocentrique du monde, sur laquelle elle s'était appuyée jusque-là. [263] Le nouveau trait dans l'actualité, c'est le penchant au compromis qui a saisi tant la science et la philosophie d'un côté que la religion et la théologie de l'autre. Des deux côtés sont à l'œuvre des forces influentes qui cherchent à abolir l'incompatibilité factuelle de l'image du monde scientifique et philosophique et de celle de la théologie et de la religion. D'après elles, il ne devrait pas exister d'image du monde en général. La religion et la science devraient de ce fait pouvoir vivre pacifiquement côte à côte, sans prendre du tout en compte le « faux problème » de l'image du monde. Derrière tout cela, il y a depuis des décennies déjà une tendance influente dans les sciences de la nature du monde capitaliste qui prend un socle gnoséologique dans des courants philosophiques comme le machisme, [264] le pragmatisme et le néopositivisme. En ce qui concerne les idées de fond les plus générales, toutes ces orientations reviennent finalement sur la position de Bellarmin à l'égard du système copernicien : on reconnait l'importance pratique des nouveaux résultats des sciences de la nature (sans lesquelles une société industrielle ne pourrait pas exister et se

[263] Andreas **Osiander** (1498-1552) théologien réformateur. Il fit publier l'œuvre de Nicolas Copernic *De revolutionibus orbium coelestium* qu'il préfaça anonymement. Roberto **Bellarmin**o (1542-1621), jésuite et théologien. Il fit torturer et bruler Giordano Bruno, et contraignit Galilée à abjurer. Selon les deux, l'héliocentrisme n'est qu'une simple théorie mathématique. NdT.

[264] Théorie du physicien et philosophe autrichien Ernst **Mach** (1838-1916), critiquée par Lénine dans *Matérialisme et empiriocriticisme*. NdT.

développer) ; tandis qu'on nie strictement que les constatations faites se rapportent à la réalité existante en soi. Nous avons déjà indiqué que le physicien moderne connu Duhem [265] expliquait que la position de Bellarmin était scientifiquement et philosophiquement plus fondée que celle de Galilée, qui voyait dans le système des lois découvertes de la sorte une reproduction juste de la réalité objective.

Les présentes considérations ne peuvent pas traiter en détail les controverses nées à cette occasion. Il nous faut juste constater que de la part de représentants renommés des deux domaines, on refuse à la science et la philosophie la capacité de fournir une image du monde, ne serait-ce que provisoire. Jaspers défend résolument ce point de vue, par exemple dans sa polémique avec Bultmann déjà mentionnée ; la science, dit-il ainsi, a « un signe distinctif décisif, c'est qu'elle renonce à une image du monde, parce qu'elle reconnait que cela est impossible. Pour la première fois dans l'histoire, elle nous a délivré des images du monde, alors que les époques, y compris en moyenne la nôtre, vivaient dans des images du monde. Elle prend au sérieux les principes d'un savoir contraignant, universellement valide et méthodique, elle sait de ce fait à chaque instant quelles sont ses limites, elle comprend le caractère particulier de toutes ses connaissances, elle sait que nulle part, elle ne connait l'être, mais des objets dans le monde qu'elle définit méthodiquement, elle connaît à chaque fois leurs conditions, elle sait qu'elle ne peut fournir aucune ligne de conduite de vie. » [266] Cette explication est aussi remarquable parce que Jaspers ne se contente pas, comme la plupart des néopositivistes, de nier la possibilité d'une image scientifique du monde, mais exprime ouvertement les avantages de cette situation pour son point de vue, à avoir le prétendu

[265] Pierre **Duhem** (1861-1916), physicien et épistémologue français. NdT.
[266] *Die Frage der Entmythologisierung,* op. cit., p. 10.

renoncement de la science à influencer les actions humaines, ou même à les guider. (Chez Jaspers, tout comme chez les néopositivistes, il n'est naturellement pas question des aspects technologiques de ces relations réciproques.)

Répétons-le : nous ne citons Jaspers que comme représentant d'un courant influent. Chacun sait que de grands physiciens comme Planck, des philosophes sérieux comme Nicolai Hartmann etc. ont résolument rejeté la conception néopositiviste. [267] Mais cela ne réduit pas le moins du monde son importance pour notre problème, car nous pouvons observer du côté de la théologie une grande complaisance pour cette approche., On ne peut évidemment pas, là non plus, parler d'unanimité. Il y a toujours et encore des voix qui s'élèvent pour s'approprier certaines hypothèses de certains courants scientifiques, par exemple sur l'indéterminisme du monde microscopique, sur le « libre arbitre » des particules atomiques etc. et ainsi combattre l'idée qu'il n'y aurait de conflit au sujet de l'image du monde qu'entre une science de la nature « obsolète » et la religion, les résultats d'une science de la nature vraiment modernes étant conformes selon eux aux exigences de la religion en matière de conception du monde. Vu le caractère idéaliste proclamé de nombreuses de ces théories, la tentative d'une synthèse comme celle-là d'une vision issue des sciences « modernes » de la nature élevée au rang de philosophie et de la religion apparaît très séduisante. La difficulté idéologique réside en ce que même l'interprétation la plus spiritualiste et la systématisation des résultats scientifiques produisent pourtant une sorte d'image du monde immanente close sur elle-même, qui forcément demeure toujours inconciliable avec la révélation religieuse spécifique. Cela se voit très crûment dans la tentative du célèbre

[267] Max **Planck** (1858-1947), physicien allemand, un des fondateurs de la mécanique quantique. NdT.

archéologue et jésuite Teilhard de Chardin [268] de souder en un système unitaire les tendances idéalistes des sciences d'aujourd'hui, avec l'intention ultime de faire émerger une apologétique du christianisme scientifiquement fondée. Point n'est du tout besoin de discourir du système lui-même, de son point saillant selon lequel l'« intérieur » de la nature, comme force « radicale », surmonte les forces matérielles « tangentielles » et triomphe aussi par-là de l'entropie ; c'est, comme beaucoup d'autres, une construction intellectuelle mystique et fantasmagorique, pas meilleure que celle de Nietzsche, ni pire que celles de Spengler, [269] Bergson, Toynbee. Seul nous intéresse ici le résultat final : Teilhard de Chardin échafaude une « évolution » dans laquelle toute l'image du monde biblique disparaît sans laisser de traces, l'« adaptation » du christianisme à la science moderne – même dans cet idéalisme mystique – abolit la révélation chrétienne elle-même. C'est pourquoi il paraît plus avantageux à la plupart des théologiens de faire leur l'agnosticisme des néopositivistes. Le fait le plus caractéristique est probablement qu'un théologien aussi sérieux et rigoureux que Karl Barth se rencontre à mi-chemin avec les néopositivistes : de même que ceux-ci contestent la possibilité d'une image du monde, il en fait autant pour la religion et la théologie. Quand les articles de foi désignent Dieu comme le « créateur de la terre et du ciel », dit-il, ils « ne sauraient coïncider avec une quelconque *image de l'univers,* issue de la réflexion de l'homme… Ce n'est pas le rôle de l'Écriture Sainte, ni celui de la foi chrétienne… d'élaborer et de défendre telle ou telle représentation précise du monde. La foi n'est nullement liée à une certaine image de l'univers, ancienne ou moderne. Nombreuses sont les théories cosmologiques qui se sont trouvées sur son chemin au cours

[268] Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955). NdT.
[269] Friedrich **Nietzsche** (1844-1900), Oswald **Spengler** (1880-1936). NdT.

des siècles… La foi chrétienne est absolument libre à l'égard de toutes cosmologies qui peuvent exister, ce qui signifie : libre l'égard de toutes les tentatives d'explication du réel conduites selon le critère et avec les ressources des courants scientifiques qui prédominent à tel ou moment de l'histoire. » Nous ne nous intéresserons ici, ni à la contradiction interne qui est incluse dans ces développements, précisément en ce qui concerne le concept d'image du monde, ni à celle vers laquelle Barth est forcément poussé dans d'autres passages, quand il va jusqu'à parler du caractère historique de Dieu (car l'historicité, l'anhistoricité ou la supra-historicité sont certainement des catégories qui servent surtout à construire une image du monde), mais en revanche à la similitude surprenante avec la conception de l'image du monde du néopositivisme. [270] Dans les deux cas, il s'agit de ce que le concept d'image du monde perd tout caractère objectif, c'est-à-dire qu'il est traité comme un simple « modèle » qui peut être utilement appliqué, dans une certaine mesure technologiquement, dans certaines situations, pour certaines fins, sans tenir compte de la manière dont sa teneur en vérité se comportera dans d'autres contextes ou même par rapport à un autre aspect du phénomène. Cela génère pour la subjectivité religieuse un succédané aisément maniable de l'objectivité : On peut se retirer, apaisé, dans une subjectivité extrême – presque comme celle de Kierkegaard – sans être contraint, comme le grand danois, d'en tirer des conséquences paradoxales.

Si l'on nie la possibilité, la nécessité théorique et pratique d'une image unitaire du monde, on ne « résout » ainsi que le problème de la conception du monde. Cela favorise l'apparition au grand jour, dans une pleine expressivité, des problèmes modernes spécifiques du besoin religieux. Dans leur nature, ils

[270] K. Barth : *Esquisse d'une dogmatique*, op. cit. p. 79-80.

consistent en ce que l'homme isolé est totalement et radicalement rejeté dans sa pure individualité. Le combat décrit ci-dessus pour la liquidation de toute image du monde, quelle qu'elle soit, est certes un compromis direct entre la science et la religion, mais sa nature ne se résume en rien à cette immédiateté. Elle consiste en dernière instance en ce que l'homme de la société capitaliste contemporaine vit dans un monde complétement réifié, dont la dynamique décompose tous les chaînons intermédiaires concrets entre l'homme et la société et réduit de ce fait ses relations concrètes à ses congénères, à leurs ensembles les plus diversifiés, à un rapport direct entre pure individualité et abstractions complètes de type socioéconomique. Ce caractère à la fois abstrait et individuel des relations humaines, des formes externes et internes de la vie humaine aujourd'hui a été si souvent décrit de différents points de vue – allant de l'enthousiasme aveugle pour le progrès technique à la critique la plus désespérée de la civilisation – et, en ce qui concerne les simples faits, de manière si souvent juste, que nous pouvons renoncer ici à une description détaillée des faits ; le sociologue américain David Riesman a trouvé une expression heureuse pour la situation générale, quand il a donné à son ouvrage connu le titre *La Foule solitaire.* [271] Car d'un côté, toute la vie de l'individu, du travail à l'usine et au bureau, jusqu'au moments de repos dans son temps libre apparaît comme régi par des forces abstraites, et de l'autre côté, il ne s'élève jamais au-delà de son individualité. Du point de vue culturel, la période impérialiste se distingue aussi du capitalisme précédent en ce que ce dernier, en règle générale, n'a transformé en profondeur, en le mécanisant, que le travail lui-même, même si ce n'était pas, et de loin, aussi radical que plus tard, mais il a néanmoins assez largement

[271] David Riesman (1909-2002) : *La Foule solitaire. Anatomie de la société moderne,* (avec Nathan Glazer et Reuel Denney), Paris, Arthaud, 1971.

laissé intactes les autres formes de vie en dehors du temps de travail, alors que sous l'impérialisme a lieu, pourrait-on dire, un envahissement global par le capitalisme de la vie privée de chaque individu. Là aussi, il suffit d'énumérer *in extenso* les faits : il est en effet notoirement connu que la mode et la confection, à commencer par elles, jusqu'à la radio et la télévision ont donné à la vie privée une structure de ce type. Le principe général également bien connu est en l'occurrence que tout contact de ce genre entre l'individu et la société (représentée par des institutions étatiques ou capitalistes) présente un caractère double, indivisible. On cible les penchants etc. les plus individuels de ceux auxquels on s'adresse, mais on le fait en même temps d'une façon totalement abstraite et générale ; chaque annonce publicitaire s'adresse aux grandes masses, mais de telle sorte qu'elle en appelle à l'individualité de chacune des personnes isolées de cette masse ; l'« art » de la publicité consiste précisément à toucher toujours et partout cette duplicité de l'individuel et du collectif. Et si les penchants individuels de la personne isolée se donnent libre cours en dehors de sa profession, dans ce qu'on appelle un *hobby*, il se trouve toujours un magasin dont la gamme comporte des marchandises déjà fabriquées et déjà adaptées, pour l'ensemble des nuances, y compris les plus personnelles.

C'est pourquoi cette activité anonyme démesuré, avec toute sa bonne organisation bien calculée n'abolit pas le phénomène de fond, qui nous est déjà bien connu, de la vie quotidienne, cette téléologie concertant le Moi individuel et focalisée sur lui, elle la renforce plutôt d'une manière totalement différente, mais pour le moins tout aussi efficace ; elle est donc encore beaucoup plus fortement présente que dans les formations sociales antérieures. On peut même dire que ces caractéristiques individuelles abstraites des relations humaines,

combinées à leurs phénomènes consécutifs, à savoir la disparition pour les larges masses d'une image du monde obligatoire, ordonnant et guidant leurs émotions, rendent encore plus fortement efficaces la spontanéité et l'immédiateté de ces téléologies égocentriques. L'emploi simplement technologique de l'appareil mental, le scepticisme « supérieur » à l'encontre de toute « idéologie » n'a un caractère critique que purement apparent, qui n'affecte la vie quotidienne que très superficiellement. S'il se produit en effet dans la vie de l'individu ou même dans celle des masse un ébranlement véritable, alors, littéralement, ils se trouvent *vis-à-vis de rien* *, au bord d'un abîme moral et spirituel, du néant. Dans de telles circonstances, le comportement moyen, sceptique et critique, de l'homme du quotidien, peut très rapidement se transformer en panique ; on se raccroche alors par faiblesse à n'importe quelle planche de salut qui souvent surgit par hasard, souvent recommandée par une publicité habile. Il va de soi que la « religiosité » snobinarde bien caractérisée par Max Weber peut ne pas non plus fournir à l'individu le moindre soutien spirituel et moral dans des crises individuelles et sociales. Un tel retournement peut être provoqué aussi bien par des événements purement privés que par des convulsions sociales. Sa base psychologique est engendrée par cette situation sociale, par son vide idéologique : crédulité liée à une forte disposition à la superstition, qui certes a de toute façon coutume d'aller de pair avec la téléologie egocentrique. Il suffit de penser aux modes de la théosophie, de l'astrologie etc. pour voir cette corrélation ; l'impact rapide et large du succédané hitlérien de la religion est l'exemple le plus cruel de cet état de fait socio-psychologique.

Derrière tous ces phénomènes sociaux se cache le problème, exposé avec tant d'insistance par Tolstoï, du sens ou de l'absurdité de la vie. Nous pouvons à nouveau percevoir

comment des besoins religieux se dégagent forcément d'existences dénuées de sens. Ceux-ci prennent naturellement aujourd'hui très souvent de tout autres formes que dans des périodes idéologiquement régies par les religions. Mais ils leur ressemblent malgré cela en ce qu'ils exigent une plénitude de sens transcendante pour combler un vide de sens ici-bas et souhaitent de ce fait prolonger une vie absurde ici-bas par une vie pleine de sens dans l'au-delà. Le paradoxe du besoin religieux contemporain s'exacerbe jusqu'à ce que dans de nombreux cas – consciemment ou inconsciemment pour les intéressés – cet au-delà soit le néant. À la place d'une religion, aussi améliorée soit-elle de cette façon, apparaît alors souvent un athéisme religieux où le besoin religieux, parfois devenu extrêmement intense, n'affiche comme teneur que du désespoir, une angoisse sans nom. Plus ce besoin est intense au plan subjectif, plus il s'épuise en vain à rechercher le salut dans un cercle magique sans issue, sans espoir comme le légendaire Sisyphe. (La comparaison avec Sisyphe est authentique au sens existentialiste, elle provient en effet de Camus.) [272] De même que Tolstoï a vu et dépeint le besoin religieux comme résultant du néant de la vie, de même Dostoïevski, bien longtemps avant que le caractère critique de l'athéisme religieux ne devienne patent, a immortalisé littérairement de manière prophétique les problèmes de l'athéisme religieux dans ses types les plus divers.

Mais c'est Kierkegaard qui est le théoricien né de cet état de besoin religieux, par suite justement de sa situation paradoxale selon laquelle il considérait les problèmes de la vie bourgeoise moderne avec une haine clairvoyante et que, guidé par le caractère pathétique de ce mépris, il était à même de découvrir ses déterminations psychologiques, sa typologie dans toutes ses ramifications, mais d'un autre côté cependant, là où il pensait

[272] Albert Camus (1913-1960), *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard Idées, 1962.

trouver une issue positive, vraiment religieuse, il fut contraint de recourir à une idéalisation de l'individualité. Certes, il appréhende ainsi de manière juste l'essence du rapport religieux, en particulier le rapport actuel. Mais en étant cohérent, avec cruauté, il en sépare toutes les autres déterminations (par exemple les déterminations éthiques), et il met en évidence le besoin religieux dans son individualité toute nue. Dans la plupart des périodes antérieures, celle-ci était dissimulée par le caractère universaliste de la religion du moment, qui régissait la vie dans son ensemble. C'est pourquoi Kierkegaard ne réussit pas, comme il le voulait, à réveiller vraiment une religion évincée et falsifiée par la civilisation. Il a plutôt pu faire advenir une synthèse provisoire de l'état d'aujourd'hui avec sa contraction, sa vacuité, sa proximité de l'athéisme religieux. Dans un paradoxe sans compromis s'exprime là chez lui, dans une clarté brutale, l'interdépendance de la transcendance et de l'individualité. Tandis que les religions dominantes, avec des prétentions universalistes, cherchaient des médiations entre immanence dans les rapports humains et accomplissement transcendant en dernière instance et toléraient, voire parfois favorisaient, certaines formes de dépassement de l'individualité lorsqu'elles ne contredisaient pas les dogmes, Kierkegaard ouvre brutalement, sans ménagement, cette faille qui objectivement existait déjà. Tandis que même dans les formes de vie religieuse antérieures, on reconnaissait relativement l'origine « divine » de qualités et réalisations humaines, on voit l'opposition de l'immanence et de la transcendance, chez Kierkegaard, dans une antinomie insurmontable. Il écrit ainsi :

« L'homme de génie et l'apôtre diffèrent qualitativement. Ce sont des notions qui appartiennent chacune à sa sphère qualitative : *l'Immanence et la Transcendance*.

1. Or, l'homme de génie nous enseigne peut-être du nouveau, mais sa doctrine s'évanouit, n'ayant pour soutien que l'humanité qui se l'est assimilée. La notion de "génie" disparaît de même devant l'idée de l'éternité. L'apôtre nous enseigne, lui aussi, du nouveau, mais c'est quelque chose de permanent, car c'est le paradoxe et non pas une anticipation relative au procédé du développement de l'esprit humain. Aussi l'apôtre différera-t-il à jamais des autres hommes de toute la distance que peut faire naître un paradoxe.

2. Ce qu'un homme de génie est, il l'est par lui-même : par ce qu'il est en lui ; l'apôtre tient tout de par son autorité divine. » [273]

Il s'ensuit la position bien connue de Kierkegaard selon laquelle le singulier – religieux – est supérieur à toute universalité qui a toujours des racines humaines immanentes (éthique, esthétique). Nous avons déjà pris connaissance plus haut de cette position qui est la sienne, avec son analyse de la comparaison du sacrifice de l'enfant chez Abraham et Agamemnon, et il nous semble utile, en conclusion de ce raisonnement, de décrire brièvement sa typologie, qui lui est liée, de la défaillance humaine face à la vie, d'où résulte le désespoir et avec lui le besoin religieux. Kierkegaard structure sa typologie du point de vue des problèmes *infinité-finitude*, et *nécessité-possibilité*. Il trouve à juste titre que chez les humains de son époque, ces catégories qui reflètent subtilement la justesse du cours de la vie apparaissent continuellement dans de fausses proportions, sans équilibre interne. Autant les bases méthodologiques de sa typologie relèvent partiellement d'une idéologie idéaliste, autant son diagnostic paraît pertinent : La prépondérance de l'infinité produit une existence fantastique :

---

[273] Søren Kierkegaard, *En quoi l'homme de génie diffère-t-il de l'apôtre* ? Trad. Johannes Gøtzsche. Copenhague, H. Hagerup, 1886, p. 11.

« Une fois donc le sentiment devenu imaginaire, le moi s'évapore de plus en plus, jusqu'à n'être à la fin qu'une sorte de sensibilité impersonnelle, inhumaine » ; « On mène alors une existence imaginaire en s'infinisant ou en s'isolant dans l'abstrait, toujours privé de son moi, dont on e réussit qu'à s'éloigner davantage » « Manquer d'infini resserre et borne désespérément » ; l'homme « s'oublie lui-même… n'ose croire en lui-même et trouve trop hardi de l'être et bien plus simple et sûr de ressembler aux autres, d'être une singerie, un numéro, confondu dans le troupeau. » L'excès des possibilités fait que l'homme « n'est plus qu'un mirage » ; « À la fin le possible embrasse tout, mais c'est qu'alors l'abîme a englouti le moi. » Dans le cas contraire, « on ne respire pas. » Soit il devient fataliste, soit tout devient pour lui une trivialité. [274] Nous pensons qu'il n'y a aucun connaisseur de la vie d'aujourd'hui ainsi que de l'art d'aujourd'hui qui ne pourrait prouver l'exactitude de cette typologie de Kierkegaard par de nombreuses séries d'exemples. La conclusion que, dans une généralisation perspicace, Kierkegaard tire de ces constatations justes ne nous concerne pas ; la seule chose qui nous intéresse ici, c'est comment, à partir de la situation actuelle de l'individu, il décrypte son étiolement et sa difformité interne, et comment il voit dans la perpétuation du désespoir qui en découle chez l'individu le seul chemin possible vers Dieu.

Nous avons déjà, dans la section précédente, caractérisé les tendances artistiques principales de l'art avant-gardiste dominant aujourd'hui dans le monde bourgeois comme des supplantations du symbolisme reflétant la réalité de manière réaliste par une essence transcendante et par-là même abstraite, allégorique. Dans cette volonté formelle s'exprime déjà une

[274] Søren Kierkegaard, *Traité du désespoir,* trad. Knud Ferlov et Jean-J. Gateau, in *Miettes philosophiques - Le Concept de l'angoisse - Traité du désespoir* Paris, Tel Gallimard, 1990, p. 379-385.

subordination du comportement esthétique à la religion et au besoin religieux. Ainsi se crée cette situation paradoxale où, précisément à l'époque de la décadence, alors que se vide l'image religieuse du monde, il se produit une liaison de l'art à la chose religieuse plus forte que celle qui existait depuis des siècles. Cette capitulation est évidemment unique en son genre et ne doit pas, sans aller plus loin, être identifiée à d'autres historiquement antérieures. D'un côté, la religion à laquelle cet art a trouvé à se raccrocher a perdu depuis longtemps son caractère traditionaliste unitaire et univoque. Lors de la description des grandes crises religieuses de l'époque moderne, nous avons indiqué que l'art, par sa libération, a aussi perdu quelque chose qui pour lui était extrêmement fécond, à savoir cette obligation thématique claire, d'un contenu sensible, mais admettant une grande liberté de mouvement, qui a été pour l'art de la composition de la pré-renaissance et de la Renaissance un soutien non négligeable. Aujourd'hui, besoin religieux et art se rencontrent justement dans leur liberté réciproque dans le contenu, dans leur arbitraire subjectiviste, leur manque de forme. Le rapprochement de la chose religieuse ne va donc pas dans le sens d'un renforcement de l'objectivité sensible de la figuration – comme au Moyen-âge en Europe occidentale – mais il s'exerce de telle sorte que cette caractéristique objective dans les œuvres est de plus en plus décomposée de toutes parts, ou même anéantie. Pour les mêmes raisons, il ne se produit aucune compétition latente, la plupart du temps inconsciente, entre modes de reflet esthétiques et religieux de la réalité, dans lesquels et par lesquels pourrait, dans le domaine artistique, se créer une autoconscience croissante, une autoconscience renforcée, de l'humanité. La soumission de l'art nouveau à des principes qui sont définis par le nouveau besoin religieux a plutôt un caractère spontanément dénué d'orientation. L'essence amorphe, floue, du besoin religieux contemporain

sous-tend en art toutes les tendances à la destruction des formes esthétiques. Comme elle n'a ni unité, ni puissance organisatrice, la capitulation des artistes ne blesse pas leur amour-propre non-conformiste : ils peuvent se soumettre sans condition à ces besoins religieux et préserver ce faisant les gesticulations d'une personnalité de caractère, purement autonome, bien qu'objectivement, ce non-conformisme soit tout autant assujetti à la dictature de la mode que la toilette extrêmement personnelle d'une dame à la mode. Cette puissance irrésistible en apparence a naturellement une base sociale ; nous avons vu qu'une tendance générale de la structure et de l'évolution sociale de nos jours est d'éliminer toutes les médiations entre individualité et universalité abstraite, et de rassembler ces deux extrêmes dans l'unité du simultané. L'individualité abstraite qui se crée ainsi [275] acquiert pour la pratique artistique une force d'attraction séduisante, ne serait-ce parce qu'elle suscite l'illusion de la possibilité et de la fécondité d'une expérimentation sans limite, et l'on ne peut pas voir ni prendre conscience que derrière cela, il n'y a qu'une mauvaise infinité de vide aux variations de forme toujours renouvelées ; et ceci d'autant moins que certes, la vacuité, comme élément, comme catégorie psychologique de préparation du néant occupe une place d'honneur élevée dans le non-conformisme aujourd'hui. Il faut donc que cette nouvelle capitulation de l'art devant un besoin religieux affaibli, devenu sans contenu et incohérent soit comprise dans sa nouveauté socialement conditionnée. On peut voir cela nettement si l'on compare cette force à l'impuissance de l'Église catholique encore forte qui, comme nous l'avons vu, est totalement incapable de donner vie à un art religieux qui lui convienne, et qui aurait quelque chose à voir avec de l'art.

[275] Georges Lukács, *La signification présente du réalisme critique*, op. cit., p. 78 ss.

Tout cela estompe nécessairement fort la sensibilité esthétique authentique, tant du créateur que du récepteur. Une telle affirmation a aujourd'hui une tonalité hérétique extrême, car probablement jamais, y compris du côté du récepteur totalement profane, on n'a autant bavardé sur les aspects techniques de l'art comme justement aujourd'hui, jamais des procédés, des innovations etc. purement techniques n'ont joué un rôle aussi déterminant dans la genèse, dans la compétition des écoles ; ce qu'on appelle le *tachisme* n'est en effet rien d'autre qu'un procédé technique érigé par l'exagération en principe artistique. Le cas n'est cependant pas unique dans l'histoire de l'art où une telle focalisation presque exclusive sur des problèmes purement techniques obscurcit le sens des questions essentielles de forme. Comme nous avons traité cette question dans différents contextes, en dernier lieu à propos de l'allégorie, nous ne soulignerons maintenant qu'un seul aspect de cet ensemble complexe aux multiples facettes, à savoir la relation de la science et de l'art. Ce n'est sûrement pas un hasard que, dans la période du combat le plus intense pour la libération authentique de la science et de l'art de leur situation de domestiques de la théologie, les combattants d'avant-garde les plus importants de la science nouvellement née – il suffit de mentionner Galilée et Bacon [276] – aient montré une vive sensibilité pour la véritable spécificité de l'art. Ce rapport s'embrouille à notre époque, en raison surtout de l'influence exercée par l'approche positiviste sur les artistes eux-mêmes. L'affaiblissement, par de telles situations sociales, de la capacité des artistes à développer, à partir de la dialectique immanente de la figuration d'hommes et de relations humaines, toutes les déterminations auparavant nécessaires à l'individualité des œuvres les a induits à incorporer dans les

[276] Francis **Bacon** (1561-1626) scientifique, philosophe et homme d'État anglais. NdT.

textes littéraires des catégories scientifiques comme succédané, comme remplissage, comme perfectionnement etc. Ces éléments empruntés à une sphère étrangère, toujours appliqués sans cohérence organique, exercent d'habitude une double fonction : premièrement, la base de la composition, faible en elle-même, incapable désormais d'être véritablement porteuse doit acquérir par-là la solidité souhaitée, deuxièmement, là où les détails figurant dans le texte ne sont pas capables par leur propre force de faire s'épanouir le singulier et l'individuel pur des phénomènes dans le monde de la particularité, du typique, les morceaux de réalité ajoutés (intégrés au montage, dira-t-on plus tard), prétendument certifiés comme vrais par la science, doivent combler ces lacunes. Cette pseudo-scientificité de l'art est donc étroitement corrélée à la stagnation dans l'individualité. Les deux principes peuvent déjà être observés dans l'œuvre de Zola. Néanmoins, bien que son influence ait été temporairement très forte, bien que ce l'on appelle la « nouvelle objectivité » [277] se réfère à des conceptions similaires, bien que l'usage du montage a parfois menacé de submerger l'ensemble de l'art, ce n'est pas pour cette raison que nous revenons sur ces tendances, mais parce qu'elles ont joué un rôle important dans la pratique moyenne de cette littérature qui aurait historiquement eu pour vocation de constituer un contrepoids réaliste face à l'avant-gardisme, nous pensons à la littérature socialiste.

Dans ces considérations, des artistes authentiques comme Cholokhov, Makarenko [278] et beaucoup d'autres encore ne sont

[277] La « Neue Sachlichkeit » est un mouvement artistique, actif entre 1918 et 1933. Il se développe en Allemagne dans les années 1920 et succède à l'expressionnisme, dont il découle par bien des aspects. NdT.

[278] Mikhaïl Aleksandrovitch **Cholokhov** [Михаил Александрович Шолохов], (1905-1984), écrivain soviétique. Prix Nobel de littérature 1965. Il est notamment l'auteur du roman *Le Don paisible*. NdT.

naturellement pas en cause. À l'époque de la consolidation des principes staliniens a néanmoins prévalu l'usage de faire se développer organiquement les compositions littéraires, non pas des destins singuliers individuels sublimés dans le typique, mais au contraire de partir d'une thèse posée comme scientifique (ou pseudoscientifique) pour choisir, regrouper, doter de qualités positives ou négatives les personnages et leurs destins selon la teneur et l'orientation de cette thèse. Cela fait sauter la cohésion esthétique des œuvres et la remplace par une transcendance – opposée au monde représenté –, sauf que celle-ci n'est pas, du point de vue de son contenu un véritable au-delà, mais une thèse d'ici-bas, tournée vers le monde terrestre ; elle n'a pas non plus de caractère nihiliste irrationnel, mais un caractère praticiste rationnel. C'est pourquoi cette littérature est purement illustrative, et pas allégorisante ; en ignorant les principes de la perfection artistique, elle est totalement opposée à celle de l'avant-gardisme. C'est pourtant justement pour cette raison qu'une littérature visant à illustrer des thèses toutes prêtes et abstraites du point de vue de l'art ne peut pas constituer un contrepoids réaliste par rapport à la tendance, abstraite sous une autre perspective, à l'allégorie. Aussi différents que puissent-être tous les principes de figuration dans les deux orientations, la base abstraite ainsi que l'apothéose dans l'abstraction entraîne chez les deux que les personnages, les situations, les objets, restent marqués par l'individualité. Ce mode de représentation, au sein de la littérature socialiste, aspire naturellement aussi au typique. Mais celui-ci n'est pas littéraire, mais scientifico-journalistique, où les traits positifs et négatifs personnels dont sont dotés chacun de ces types doivent nécessairement rester purement individuels et tracent dans le meilleur des cas les contours

---

Anton Semionovitch **Makarenko** [Антон Семёнович Макаренко] (1888-1939) ; pédagogue russe. Auteur de *Les drapeaux sur les tours*. NdT

fluctuants d'un individu qui doit – plus ou moins en harmonie avec cette immédiateté qui est la sienne – remplir la fonction d'un type dans le système a priori tout prêt de positions socialement déterminées. Très souvent, ces traits positifs ou négatifs apparaissent simplement comme collés au type abstrait. Cette faiblesse artistique d'une part – malheureusement – considérable de la littérature socialiste devait être soulignée, ne serait-ce parce que celle-ci avait la mission historique, à l'encontre de l'anéantissement allégorique de l'homme dans les courants dominants de la littérature bourgeoise, de sauver l'image authentique et vraie, artistiquement réaliste de l'homme contemporain, d'en faire une partie intégrante de l'autoconscience de l'humanité. Cela, dès avant la victoire du socialisme, Gorki et Andersen Nexø [279] l'ont fait et d'éminents représentants du réalisme socialiste le font aussi aujourd'hui. On peut en effet et on doit pour le présent, de même qu'historiquement pour l'examen de la grande crise de la Réforme de la religion et de l'art, souligner avec insistance que cette éclipse de l'idée de réalisme qui semble définir superficiellement les deux périodes, n'a jamais été sa caractéristique unique. Certes, dans les « périodes de trouble » passées, les artistes les plus fortement portés aux nues aussi par l'opinion publique ont justement cherché la voie vers le réalisme, mais aujourd'hui, résonne un appel tout à fait opposé. Face à cela, on ne répétera jamais assez que cette période a aussi été celle de Thomas Mann et Bartók, de Cholokhov et Makarenko, de Roger Martin du Gard et Arnold Zweig etc., et l'est aussi aujourd'hui ; que la capitulation de l'avant-gardisme devant le besoin religieux actuel, amorphe et destructeur de

[279] Martin **Andersen Nexø**, (1869-1954), écrivain danois, communiste, installé en Allemagne de l'Est après la guerre. Son roman le plus célèbre est *Pelle le conquérant*. NdT.

toute objectivité artistique, ne représente qu'un épisode du développement artistique au sens de l'histoire universelle.

4. Base et perspective de la libération.

Il ne peut pas s'agir ici d'histoire ou de critique d'éléments singuliers, aussi importants soient-ils, mais seulement de questions esthétiques de principe. Comme on l'a déjà montré, tout ce que l'évolution sociohistorique soulève comme problèmes pour l'art ne peut être élucidé que sur la base d'une clarification des problèmes catégoriels, y compris au sens historique. Nous avons déjà traité l'être-pour-soi des œuvres d'art, la structure des œuvres individuelles dans différents contextes catégoriels et nous sommes ainsi parvenus à l'idée qu'il y a là un cas de reflet unique en son genre, autonome dans le système des relations humaines à la réalité objective. Aussi les qualités catégorielles essentielles de l'œuvre d'art comme le caractère définitif, l'autonomie, la perfection immanente, l'immanence, l'ubiquité etc. seront-elles examinées en leur temps. Du point de vue de notre problème actuel, certains aspects de l'immanence doivent être tout particulièrement soulignés. Celle-ci n'est en aucune façon, en art, une pure négation abstraite de la transcendance, mais au contraire quelque chose de très actif, de positif, et de créateur : la prise en compte de toute transcendance – toujours présente d'une manière ou d'une autre dans le matériau vital à travailler – dans le « monde » clos immanent de l'œuvre individuelle, son passage complet, avec tous les autres éléments vitaux, immanents dans leur nature, dans le flux du milieu homogène en question. Cela veut dire : tout ce qui dans la vie des hommes, dans leurs idées, sentiments, dans leurs représentations et imaginations éventuellement totalement ou à demi mythiques, est, comme élément de la transcendance à l'œuvre dans l'existence humaine, un fétiche pour l'art, qu'il doit dissoudre

dans de la pure humanité, dans des relations humaines, dans des émotions, passions, ou opérations mentales subjectives. Par là – il n'y a pas d'autre voie – ces contenus vont être exposés aux hommes comme parties intégrantes internes de leur existence terrestre, de manière sensible et dans leur vraie signification. Le sens significatif de l'être-pour-soi des œuvres d'art pour le développement du genre humain consiste de ce fait en ce qu'en elles, tout ce qui survient dans la vie humaine prend de l'importance, prend au sein de cette vie une forme synthétique, développe toutes ses déterminations jusqu'à la perfection la plus concrète possible à chaque fois, mais surgit toujours de la vie de l'homme, de ses relations à son propre monde, pour s'y diluer totalement. Afin que l'art puisse accomplir de manière adéquate la mission qui est la sienne, il faut que, dans la catégorie esthétique de l'être-pour-soi, se mette en œuvre une forte composante formelle. Car l'accomplissement exigé ici ne signifie jamais simplement, à chaque fois, celui des désirs des hommes – aussi justifiés soient-ils –, mais « simplement » que les aspirations humaines, quel que soit le point où elles apparaissent, puissent porter à l'accomplissement l'essence concrète de l'homme d'alors. Dans la vie même, cela ne se produit qu'exceptionnellement, dans des configurations subjectives et objectives rares, particulièrement heureuses. Ce n'est que dans le reflet esthétique, dans le génie de l'artiste qu'est généré un organe qui est en mesure de porter à un niveau d'évidence ce sens sinon dissimulé de la vie, créé par l'homme lui-même. Peu importe que ce sens soit tragique ou comique, réjouissant ou édifiant au travers de multiples horreurs, il est toujours le résultat à chaque fois des propres forces concrètes de l'homme, et puisque l'être-pour-soi des œuvres individuelles rejette tout ce qui ne découle pas de cette source et donc toute transcendance absolue, il s'y exprime en tant que catégorie l'approbation la plus profonde du monde par le genre

humain, son autoconscience – en tant que genre humain – d'être le maître de son propre destin.

Pour appréhender la richesse intrinsèque de cette catégorie, il fallait que son aspect formel soit temporairement mis au premier plan. La teneur et la forme de l'art véritablement grand ne sont cependant pas pauvres en aveux explicites où cette vocation humaine de l'art se fait entendre aussi, dans son contenu, très ouvertement. La légende de Prométhée et la forme qu'elle prend chez Eschyle, [280] et le célèbre chant choral auquel nous nous sommes déjà référés sur la puissance de l'homme dans l'*Antigone* de Sophocle, [281] – sans parler du mode de figuration d'Homère – sont les premières grandes professions de foi de l'Hellade antique à l'époque de sa floraison pour cette toute puissance immanente de l'homme dans la vie humaine. (C'est un témoignage important pour ce qui a été dit sur le sens de l'être-pour-soi esthétique que cette opinion ait été proclamée justement par l'auteur d'Œdipe.) [282] Dans le grand combat entre clarification immanente et obscurcissement transcendant de la vie humaine, cette sagesse héroïque de la *polis* grecque ne pouvait naturellement pas tenir longtemps comme guide idéel et moral ; déjà chez Virgile et Horace, comme avant la période tragique chez Hésiode [283] l'action prométhéenne de l'humanité prend la tonalité d'un crime à l'encontre des dieux, et en passant par l'hellénisme, le gnosticisme, etc. ce chemin mène nécessairement à l'abaissement chrétien de l'homme devant la toute-puissance transcendante du Dieu trinitaire. L'éveil de l'homme tiré de son existence originelle semi-animale a déjà été interprété, au travers du serpent de la Genèse, comme une

---

280 *Prométhée enchaîné*, in *Théâtre complet,* Paris, GF, 1964, pp. 102-126. NdT.

281 In *Théâtre Complet*, Paris, GF, 1964, p. 77. NdT.

282 Sophocle, *Œdipe roi*, in ibidem, pp. 105-143. NdT.

283 Publius **Vergilius** Maro (-70 -19). Quintus **Horatius** Flaccus (-65 -8), poètes latins. **Hésiode** [Ἡσίοδος], poète grec du VIII^{ème} siècle av. J.-C. NdT.

œuvre de Satan, [284] et cela est assurément toujours et encore hanté, comme signe lointain, disparu, d'une résistance oubliée, par la légende du plus bel ange déchu, Lucifer, dont le nom signifie *porteur de lumière*. Encore chez Dante où, comme nous l'avons vu, les damnés comme les rédemptés sont renvoyés ensemble avec leurs destinées dans une immanence terrestre, en dépit des scènes où ils apparaissent, Satan reste cependant un principe transcendant malveillant. Mais déjà chez Milton, la glorification de Lucifer fait craquer le cadre théologique et – peu importe que ce soit volontaire ou involontaire – les lumières prométhéennes humaines percent en maints endroits la sombre couverture nuageuse de la transcendance. [285]

Dans le poème de jeunesse de Goethe sur Prométhée, la pulsion antique vers la pleine autonomie de l'homme, enrichie par les expériences de deux millénaires, s'impose à nouveau : « Moi, t'adorer ! et pourquoi ? » [286], crie-t-il à Zeus, mais on entend par là tout dieu extraterrestre, tout ce transcendant auquel les hommes sont confrontés et qui les commande de l'extérieur ; les hommes que crée ce Prométhée respecteront le dieu tout aussi peu que lui-même. *Faust* achève l'anéantissement littéraire de la transcendance, pour le bien comme pour le mal. Satan y perd assurément tout éclat luciférien, dans lequel était encore dissimulé un reliquat de l'origine transcendante de la rébellion humaine contre Dieu, il apparaît (dans un fragment délaissé dans l'œuvre finale) comme la simple incarnation de ce qui est animal en l'homme, du pur désir pour l'or et le sexe. Avec l'interprétation de Dostoïevski comme étape

[284] Gn. **3**. NdT.

[285] John **Milton** (1608-1674), poète anglais, auteur notamment du poème épique *Le Paradis perdu*. NdT.

[286] Goethe, *Prométhée*, in *Poésies de Goethe*, trad. Henri Blaze, Paris, Charpentier, 1863. Acte III, p. 296. NdT.

intermédiaire, ce combat de libération à l'égard de la transcendance du bien comme du mal prend alors sa forme la plus récente et la plus élevée jusqu'à maintenant dans *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann. [287] Ici, déjà, le satanique n'est rien de plus que la tentative de séparation de l'individualité isolée à l'égard du destin universel du genre humain, lequel ne peut à chaque fois apparaître que comme activité sociale de l'homme. L'immanence terrestre qui fait s'exprimer formellement l'être-pour-soi de l'œuvre d'art est déjà devenue ici le destin concret d'Adrian Leverkühn et par son intermédiaire de toute la pratique moderne de l'art ; le sens universel humain de l'être-pour soi se montre désormais à nous dans toute sa perfection intrinsèque.

Nous avons déjà constaté que dans ce combat pour l'immanence du monde – à l'échelle de l'histoire universelle – science et art sont objectivement liés. Certes, l'immanence, dans le reflet désanthropomorphisant de la réalité, ne signifie rien de plus que simplement l'en-soi objectif. Il s'ensuit que pour toute pensée scientifique conséquente, toute transcendance est obligatoirement, d'emblée, quelque chose de purement provisoire, quelque chose qui n'est pas encore connu, mais qui, si les conditions subjectives de sa connaissance sont créées par les hommes, par la société, cesse immédiatement d'être de la transcendance, même au sens relatif. L'immanence désigne donc la cohérence interne de la réalité existante indépendamment de la conscience humaine qui est en principe connaissable et reproductible dans la pensée, mais certes pas pour tous les ensembles complexes pratiques concrets. L'immanence dans l'exposé scientifique n'est que le reflet de cet état de fait. Ce que la conscience du quotidien ou l'idéalisme subjectif a coutume de désigner comme

[287] In *Romans et Nouvelles. III*, Paris, La Pochothèque, le Livre de Poche, 1996, trad. Louise Servicen, pp. 317-903. NdT.

transcendance n'est rien d'autre qu'une lacune – provisoire – et une limite dans le processus et le résultat de la transformation de l'en-soi en pour-nous. Nous venons de voir comment dans le reflet esthétique, la transcendance est englobée dans une immanence humaine ; comment de même sa conséquence, à savoir que les représentations présentes aux différentes phases d'évolution de l'humanité sur la transcendance apparaissent en elle comme des caractéristiques devenues totalement subjectives des hommes, ou forment tout au plus un horizon qui, de loin, cantonne le monde purement humain ; elles apparaissent comme le résultat de ce stade d'échange matériel de la société avec la nature que reproduit à chaque fois l'œuvre d'art.

Aussi différents que puissent être entre eux ces deux modes de reflet, ils ont dans leur répercussion sur les hommes un trait commun important : dans les deux, grâce aux deux, les hommes impliqués vont au-delà de leur simple individualité. Le travail scientifique peut mettre en action les différentes forces des hommes, étroitement liées à l'individualité, pour des buts tels que les intérêts, l'ambition, la vanité etc. ; mais dans le meilleur des cas, celles-ci ne peuvent produire qu'un stimulant pour l'activité scientifique proprement dite. Celle-ci même exige impérieusement que l'homme dépasse son individualité. Tous les reliquats de la pure individualité y deviennent des sources d'erreur qu'il faut simplement éliminer. Nous avons déjà maintes fois examiné en détail le mouvement qui en art mène du singulier et de l'universel vers le particulier ; il nous est également bien connu que l'effet cathartique général de l'art sur le récepteur occasionne justement un mouvement dans ce sens. Dans les deux est donc attisé un dépassement de la pure individualité, dont les modalités dépendent à chaque fois étroitement de la manière de surmonter la transcendance abstraite. Nous avons pu en revanche constater dans le

comportement religieux une simultanéité et une polarité de la tentative d'anéantir violemment l'individualité (c'est-à-dire ce qui ressort de la créature mortelle, mais qui dans les religions comporte aussi, comme on l'a exposé, les formes supérieures d'activité de la subjectivité humaine) et en même temps de la préserver jusque dans la rédemption dans l'au-delà. Il est clair qu'il y a là, d'un point de vue objectif comme subjectif, une opposition inconciliable en dernière instance. La science et l'art ont – chacun à leur manière – pour but d'abolir radicalement dans la réalité la transcendance qui semble objectivement s'y trouver. En même temps, l'homme lui-même doit être extrait de sa pure individualité dans laquelle, s'il y reste, il se croit inévitablement cerné par les transcendances et il doit, objectivement comme subjectivement, être rendu maître du monde extérieur qui l'entoure et de sa propre vie intime. Il ne perd à cette occasion rien de la teneur authentique de la vie. Bien au contraire : c'est justement par là qu'il la conquiert. « Si tu veux progresser vers l'infini », dit Goethe, « explore le fini dans toutes les directions. » Le mouvement de l'humanité dans cette direction n'a que dans de rares cas le caractère d'un programme conscient ; Là aussi s'applique notre épigraphe : « ils ne le savent pas, mais ils le font ». Il n'en résulte néanmoins ni un simple hasard, ni une absence totale d'orientation. L'aspiration à cette forme la plus élevée de liberté humaine se cristallise souvent comme la teneur décisive d'une commande sociale dont l'énoncé explicite lui est totalement contradictoire, comme dans la peinture de Giotto à Michel-Ange. Il y a de la même façon, dans les sciences de la nature, une orientation – si on la considère comme tendance générale dans l'histoire universelle – vers une image unitaire du monde, en dépit de certaines idéologies comme par exemple le néopositivisme. Cette impulsion se manifeste néanmoins de la façon la plus claire – à nouveau, peu importe si c'est

conscient et dans quelle mesure – dans la vie pratique. Le travailleur peut bien penser ou ressentir ce qu'il lui plait de sa prestation ; par la dialectique objective du procès de travail, pris naturellement au sens le plus large, avec toutes ses conditions préalables et ses conséquences, se crée forcément une structure achevée de manière immanente, ne connaissant aucune transcendance ultime de principe, structure purement immanente des hommes entre eux et en même temps d'un monde extérieur toujours plus exactement connu, des objets qui opèrent la médiation entre les deux. Mais les hommes qui vivent et agissent dans de tels systèmes montrent toujours et encore dans leurs formes supérieures de conscience, et avant tout dans les formes éthiques, l'effort de sortir des limites liées entre elles, objectives et subjectives, du développement et du perfectionnement de l'homme par lui-même, de la supposition d'une transcendance absolue dans la réalité objective, du caractère borné de la simple individualité dans la sphère subjective, du point d'intersection entre les deux, de la théologie rapportée aux hommes.

Nous nous sommes occupés en détail de ces tendances dans différents contextes ; nous mentionnerons simplement le « juste milieu » chez Aristote, la théorie des affects de Spinoza, [288] son combat et celui de Goethe contre les affects de peur, d'espoir, etc. C'est pourquoi nous n'ajouterons à cet état de choses que quelques pièces à l'appui supplémentaires. Le stoïcien Posidonios [289] dit de cette question : « Tu ne dois jamais penser que tu es protégé par les armes du destin ; lutte plutôt contre lui avec tes propres armes. Le destin ne donne aucune arme. » Le chef de la grande école adverse, Épicure,

[288] Baruch Spinoza, *Éthique*, partie III, trad. Ch. Appuhn, Paris, GF Flammarion, 1992, p. 226. NdT.

[289] Posidonios d'Apamée [Ὁ Ποσειδώνιος ὁ Ἀπαμεύς] (-135 -51) philosophe stoïcien, savant, géographe et historien grec. NdT.

prend, selon sa vision du monde, position dans le même sens : « Souvenons-nous que l'avenir, ni ne nous appartient, ni ne nous échappe absolument. » Et il donne aux raisonnements insistant sur l'immanence d'ici-bas, précisément au point le plus sensible, celui qui concerne la mort une formulation extrêmement aiguisée, extrêmement résolue : « Le plus effrayant des maux, la mort, ne nous est rien… :quand nous sommes, la mort n'est pas là, et quand la mort est là, c'est nous qui ne sommes pas ». [290] Il n'est naturellement pas surprenant que le point de vue du disciple de Feuerbach Gottfried Keller soit analogue, mais il ne faut à ce propos assurément pas oublier que, comme nous l'avons vu, le jeune Tolstoï se voit conduit à des conclusions très apparentées. Keller écrit dans une lettre : « L'immortalité est comprise dans le marché. Aussi belle et sensible que soit l'idée, retournez la main dans le bon sens, et le contraire est tout aussi émouvant et profond. Pour moi du moins, ce furent des heures très solennelles et méditatives quand je commençai à m'habituer à l'idée de la mort véritable. Je peux t'assurer que l'on se ressaisit et ne devient pas précisément un homme plus mauvais. » [291] Keller a également montré, surtout dans le personnage de Dorothée dans *Henri le Vert*, [292] comment une conduite de vie harmonieuse peut résulter de telles bases affectives. Dans cette perspective, la profonde convergence du stoïcisme et d'Épicure montre qu'il n'est pas simplement question ici d'une opposition entre religion et matérialisme. Certes, dans l'éthique de Kant, Dieu apparaît comme « postulat de la raison pratique », [293] mais la mise en place de ce postulat n'est cependant qu'une simple question de perspective dans son éthique ; mais celle-ci même

[290] Épicure, *Lettre sur le bonheur* (lettre à Ménécée). Trad. Xavier Bordes. NdT.
[291] Gottfried Keller, Lettre du 28 janvier 1849 à Wilhelm Baumgartner.
[292] *Henri le Vert,* op. cit., p. 507. NdT.
[293] Emmanuel Kant, *Critique de la raison pratique,* Trad. Jean-Pierre Fussler, Paris, GF. Flammarion, 2003. I^{ère} partie, Livre II^{ème}, Chap. II, V. p. 249. NdT.

exclut toute transcendance renvoyant au-delà de l'homme en action, et à plus forte raison toute focalisation des processus téléologiques réels sur l'homme comme sujet de l'éthique. Personne ne citera Wilhelm Dilthey comme un penseur idéologiquement proche du matérialisme. Mais dans son éthique, il s'engage très résolument en faveur d'une nature parfaite, humaine terrestre, des relations éthiques : « Si l'idéal de la nature humaine n'est pas immanent, il ne peut pas être transmis en général à la réflexion humaine, et lors du choix entre la nuit totale et un monde de croyance fortuitement tombé du ciel, c'est l'impulsion qui va mener le jeu, et le choix de la croyance ne sera fait que par les sots. Donc, ou bien il y a un idéal immanent du monde et de la science, ou bien il n'y en a pas du tout. » [294] L'éthique est en général le terrain propre pour le combat décisif réel entre transcendance et immanence, pour la transformation réelle qui dépasse et préserve l'individualité humaine. Une réponse définitive aux problèmes qui surgissent ici ne peut donc être donnée que dans une éthique.

Nous n'avons cité ces tendances en éthique, extrêmement divergentes et hétérogènes entre elles, que pour mettre en évidence ces forces toujours et partout en action qui, au cours de l'histoire, contribuent à l'élaboration de la commande sociale à l'art. Leur résultat est entre autres cette série prestigieuse de professions de foi poétiques en faveur de la puissance et la grandeur de l'humain, d'Homère au *Docteur Faustus* de Thomas Mann, que nous venons d'énumérer brièvement. Toutes les authentiques œuvres d'art sont, au sens propre du mot, des anti-théodicées. Elles fournissent en effet – conformément à la vérité objective – une mise en ordre des relations de l'homme et du monde extérieur, une mise en ordre

[294] Wilhelm **Dilthey** (1833-1911), historien, psychologue, sociologue et philosophe allemand. NdT. *System der Ethik*, Göttingen, Vandenhoek & Ruprecht, 1981, p. 16.

de la vie intime de l'homme, de l'attitude de l'homme à l'égard de lui-même, dans lesquelles ces relations réciproques objectives de la réalité apparaissent comme fondements de la perfection de l'œuvre, comme reflets de contenus qui sont objectivement typiques pour la vie humaine, et qui de ce fait prennent dans l'œuvre individuelle leur forme typique, particulière. Toutes les exigences formelles de l'esthétique, que nous avons déjà traitées ici en détail, ne sont rien de plus que des conditions permettant que puissent être vécues des expériences spontanées de cette aspiration au plus profond de l'humanité : prendre connaissance de soi-même, de son propre rapport au monde extérieur et à soi-même, par un reflet de soi-même activement créatif, correspondant à la vérité, c'est-à-dire s'approprier la réalité proprement dite, l'essence propre en tant que reproduction du monde devenu un être indépendant de lui. Ce miroir, pour employer le mot d'Hamlet, [295] va être fabriqué téléologiquement par la création artistique. En cela, en soi et pour soi, l'activité de production artistique ne se différencie d'aucun autre travail ; tout travail, dans sa nature, présente en effet forcément, c'est inévitable, un caractère téléologique. Mais tandis que tout travail s'exerçant pratiquement sur le monde extérieur peut matérialiser spontanément cette nature qui est la sienne, sans nécessité d'une réflexion sur soi-même, et que les conséquences idéologiques qui en résultent en ce qui concerne la téléologie n'ont pas besoin d'aborder le procès de travail lui-même, la production artistique, sous peine d'échec de la perfection de l'œuvre, doit obligatoirement rompre avec la finalité-fétiche du quotidien. Et cela veut dire comme nous avons pu le voir, objectivement, indépendamment de la volonté

[295] Shakespeare, *Hamlet*, Acte III, scène II Trad. François-Victor Hugo : NdT.

Car toute exagération s'écarte du but du théâtre qui, dès l'origine comme aujourd'hui, a eu et a encore pour objet d'être le miroir de la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, à l'infamie sa propre image, et au temps même sa forme et ses traits dans la personnification du passé.

et de la pensée de l'artiste, une rupture avec les fondements du besoin religieux. En donnant dans le cadre toujours restreint – vu dans l'absolu – de ce qui est directement figuré, une silhouette du tout, selon l'expression de Lessing, [296] l'art fait, des corrélations objectives reproduites, disparaitre les focalisations subjectivistes des événements sur les individus isolés, et là où ceux-ci apparaissent comme des objets figurés, ils représentent seulement les imaginations subjectives d'un *moi* individuel qui sont toujours contredites par le vrai cours des événements.

En sublimant ses personnages et leurs destins dans la sphère du typique, en visant par-là chez les récepteurs des effets cathartiques, l'art porte au niveau de la particularité ce qu'il met en forme et celui qui en lui reçoit ce qu'il met en forme, il le contraint, tout au moins pendant la durée du plaisir de l'art, à surmonter son individualité. Il est instructif de considérer de ce point de vue l'*Œdipe* de Sophocle comme la victoire de la succession objectivement nécessaire des événements sur les conjectures subjectives et relatives au sujet, et sur les mesures qui en découlent. Quand dans *Œdipe à Colone*, [297] toute la série tragique des événements prend – *post festum* – tout son sens, le poète ne laisse perdurer aucun doute sur le fait que l'interprétation, rapportée à lui-même, du sujet intéressé – qui était auparavant un simple objet du monde extérieur paraissant l'accabler – ne peut être exemplaire que pour le sujet lui-même ; un tel dépassement intellectuel de l'absurdité de faits objectifs de la vie repousse toujours la prétention de voir en ceux-ci même une causalité objective visant téléologiquement l'homme. C'est l'humanité elle-même qui confère un sens à la vie propre des hommes : c'est en cela que toute poésie authentique est une anti-théodicée. C'est clairement le même

[296] Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, n° LXXIX, op. cit., p. 368. NdT.
[297] In Sophocle *Théâtre complet*, op. cit., pp. 261-308. NdT.

effet qu'a l'essence intrinsèque humaine de la musique. Puisqu'en tant que double reproduction des émotions, elle doit d'emblée s'abstraire des occasions individuelles qui les déclenchent et des réactions purement individuelles des hommes à leur égard, elle n'est, comme pure musique, absolument pas en mesure d'exprimer ce qui est seulement individuel ; les angoisses et les espérances, les désespoirs et les délivrances que le monde fait naître chez l'homme évoluent nécessairement dans la sphère vitale d'une subjectivité humaine qui est à même de conférer à la vie un sens plus élevé. Et quand l'architecture construit un espace adapté aux hommes du moment, alors celui-ci est d'un côté – y compris dans le vécu conscient – quelque chose que l'homme doit appréhender comme lui étant confronté, pour lui-même aussi, dans une objectivité intangible, et de l'autre côté, tout ce qui est négatif ainsi que tout ce qui est privé doit disparaître de l'expérience qu'on en a ; l'architecture, si elle est authentique, ne peut que s'adresser qu'aux aspects de l'universel de l'humanité [menschheitlich] de l'homme. En termes généraux : donner en art un sens – et la figuration signifie donner du sens – n'est possible que si l'on se porte formellement au niveau du typique, du particulier, que si l'on est en mesure dans son contenu de faire apparaître comme par enchantement un objet capable de susciter l'autoconscience de l'espèce humaine.

Mener conséquemment à bien le reflet esthétique, trouver la forme esthétique adéquate, crée donc une proportionnalité qui fixe le rapport justement évalué entre intérieur et extérieur, entre subjectivité et individualité ; en découle l'immanence, l'ici-bas de l'œuvre individuelle, qui est sa caractéristique primaire et fondamentale. Combien est important ce type précis d'objectivité, c'est ce que montre la prétendue cruauté des artistes les plus éminents ; chez Shakespeare, elle a épouvanté le jeune Schiller, tandis que le Goethe de la maturité admirait

justement cette qualité chez Molière. Ceci a très souvent été mal compris par les historiens et les théoriciens modernes de l'art lorsque, jugeant les prétendues déformations de la réalité, par exemple chez Brueghel, Goya, ou Daumier, lesquels perçoivent simplement de manière juste les distorsions de certains types d'hommes ou situations humaines et les représentent en conséquence à chaque fois à leur juste place dans la totalité des phénomènes, ils les identifient à ces déformations générales de l'homme en général qui résultent des déformations de la subjectivité artistique, et sont avant tout des produits de l'art le plus récent. De cette situation globale, nous devons extraire deux éléments particuliers : premièrement, toutes les formes d'objectivité et relations qui seront traitées maintenant sont des catégories objectives de l'œuvre, et pas simplement des qualités psychologiques généralisées propres aux créateurs ou aux récepteurs. Elles peuvent donc dans certaines circonstances, malgré une conscience totalement opposée, complétement fausse des sujets liés à l'art, se manifester dans l'œuvre individuelle ; mais c'est exclusivement cette dernière qui importe au plan philosophique et esthétique. Deuxièmement, la structure de l'œuvre qui se produit ainsi est la teneur proprement dite, pensée au sens le plus profond, de la commande sociale à l'art. Seule la perfection de la structure de l'œuvre peut la matérialiser au sens authentique. La structure de l'œuvre est la véritable *raison d'être* * de l'être-pour-soi esthétique. Nous avons déjà traité l'intention ultime de la commande sociale quant à la teneur de l'universel humain. Nous avons vu à cette occasion qu'il n'a pas un caractère simplement psychologique ou socio-psychologique, bien que l'universel humain apparaisse extrêmement rarement de manière directe dans la commande sociale, il exerce plutôt la plupart du temps une action cachée,

anonyme, dans le fourré des médiations, comme la nation, la classe sociale, etc.

Là aussi, l'homme cherche dans la vie une orientation directe, mais une orientation qui ne peut jamais être trouvée dans l'immédiateté de la vie même telle qu'elle est réellement, mais seulement dans une nouvelle immédiateté créée par l'homme spécialement dans ce but. Sous cet angle, on peut à nouveau comprendre que le réalisme, comme on l'a montré, n'est pas un style spécial parmi de nombreux autres, mais la base artistique de toute création valable. L'être-pour-soi de l'œuvre d'art, comme unification dialectique du pour-nous et de l'en-soi, comme être-en-soi dont l'essence repose exclusivement sur la possibilité de l'effet, comme reflet qui se concentre en un être autonome nouvellement créé, ne peut se matérialiser que si sa teneur est la reproduction de la vérité de la vie, sans tenir le moindre compte de ce que cette vérité soit vérifiable comme image reflétant les détails ; tout critère de ce genre de concordance avec la réalité ferait en effet d'emblée l'objet d'un refus catégorique. Comme l'apparence immédiat de tous les phénomènes est individuelle, il faudrait qu'une reproduction qui soit comparable dans les détails vise cet aspect qui est le sien. Un art authentique doit en revanche, en tant que reflet des éléments essentiels, tournés vers l'universel humain, de la réalité, non seulement dans son ensemble, mais aussi dans tous ses détails, conduire au-delà du niveau de toute individualité. Même là où un objet, dans son *hic et nunc* semble correspondre précisément à sa reproduction, cette correspondance n'est cependant qu'une apparence ; en vérité, des accentuations, des proportions, des insertions dans des contextes plus larges et plus profonds créent là aussi des formes objectives qui s'écartent de manière décisive de toute individualité. Si tout art, au sens le plus général, est réaliste, il n'y a rien d'aussi radicalement varié que ces moyens d'expression, que ces

systèmes de référence etc. qui historiquement rendent à chaque fois possible un style réaliste. Le champ d'action de ce changement dans le moyen de reproduction est souvent si grand qu'une époque peut carrément considérer les moyens d'une autre comme un obstacle à sa propre expression réaliste, et souvent, seule une plus grande distance est nécessaire pour qu'aussi un tel art soit à nouveau considéré comme réaliste (Lessing et Gottfried Keller sur la *tragédie classique* *.) D'un autre côté, toute tendance à la dissolution des formes, à la décomposition de l'être-pour-soi de l'œuvre, même si elle prêche qu'il faut se détourner radicalement de toute réalité, se rapproche pourtant obligatoirement d'un naturalisme, et intègre dans son ensemble complexe à visée esthétique des éléments individuels de la réalité non-travaillés artistiquement. Pensons simplement au montage, où il est tout à fait indifférent que par exemple des données statistiques brutes soient intégrées dans un roman ou des morceaux d'étoffe, des éclats de verre etc. collés sur un tableau ; le géométrisme, lui-aussi, s'il ne peut pas comme en science (ou comme on l'a exposé en son temps dans l'ornementation antique) exercer sa fonction de conquête du monde, devient une simple particularité, certes abstraite. Nous avons déjà vu comment l'individualité abstraite est corrélée à la transcendance creuse de l'avant-gardisme. Il va de soi que tous les deux détruisent l'être pour soi de l'œuvre.

Ce n'est qu'avec cette idée que se parfait ce qui a été dit auparavant du caractère formel de l'être-pour-soi des œuvres individuelles : cela signifie que l'existence esthétique des œuvres d'art ne peut pas être affirmée *a priori*, au sens positif ou négatif, par de simples déterminations de contenu, que ces contenus, par principe choisis comme on veut, mis en forme comme on veut, peuvent être transformés en parties intégrantes de l'autoconscience de l'universel de l'humanité. Mais cette caractéristique formelle de l'être-pour-soi esthétique a

– également par nécessité et par principe –, dans chaque cas particulier, une teneur spécifique, seule possible à chaque fois pour la mise en forme ; là aussi se vérifie que la forme esthétique doit toujours être celle d'un contenu concret défini. Le principe général de base selon lequel la forme de l'être-pour-soi esthétique est à chaque fois déterminé par son lien indestructible à une teneur concrète, renvoie au concept le plus général du réalisme que nous venons de traiter à l'instant. C'est une illusion inconsistante de nombreux artistes et amateurs d'art exaltés que d'admettre qu'une œuvre d'art serait d'autant plus solidement autonome (serait existante pour soi) que ses éléments et leurs modes de communication auraient moins de rapport à la réalité objective. L'auto-illusion consiste en ce qu'une reproduction de la réalité – et qui implique finalement une intention de ce genre, même dans l'« abstraction » la plus extrême, dans la subjectivité la plus radicalement tournée vers l'intérieur – ne pourrait pas avoir une consistance autonome sans une correspondance avec cette réalité ; sa dépendance de la réceptivité qui l'accueille directement est dans ces cas-là beaucoup plus grande que pour un reflet véritablement réaliste de la réalité : celle-ci comporte en effet toujours en soi une référence à son objet propre, à la vérité interne de sa propre complétude immanente, obtenue dans le seul intérêt de cette vérité, tandis que dans l'autre cas, rien n'est fixé que le pur état d'âme d'un sujet qui peut être accepté ou rejeté par les autres sujets, sans avoir une instance objective de décision. Que cette forme suprême ne puisse s'exprimer que dans l'histoire résulte à nouveau de la structure élémentaire de l'être-pour-soi esthétique : à savoir représenter à chaque fois une étape dans le développement de l'autoconscience de l'humanité. La tentative de faire apparaître comme par enchantement une perfection de l'œuvre à partir de la pure subjectivité, laquelle de ce fait, justement, est toujours purement individuelle, va donc toujours

se révéler comme une illusion, elle va partout être fondée sur une transcendance qui, certes, est actuellement vide et a pour contenu le néant ; c'est pourquoi dans la figuration, tout est abandonné à un arbitraire. La prétention d'être un être-pour-soi se dissout obligatoirement dans la nullité.

C'est de la connexion de ces séries de nécessités telles qu'elles ont été décrites à l'instant que se créent les bases de l'être-pour-soi esthétique, de sa structure, unique en son genre, dans l'ensemble complexe des reflets de la réalité, comme fusion en une unité du pour-nous et de l'en-soi. Cette caractéristique des œuvres d'art est la cause ultime de la plupart de leurs méconnaissances, condamnations de la part du sentiment religieux. On pourrait réduire le type de comportement qui naît nécessairement à cette occasion à la trivialité selon laquelle le reflet figuré en art est confondu avec celui de la religion ou d'une morale définie, tenue pour la seule adéquate ou même avec la réalité elle-même. Mais derrière de tels états de fait, banals à première vue, comiques même, se cache le plus souvent plus que quelque chose de purement trivial. Prenons la scène bien connue de *Don Quichotte* où celui-ci, dans la pièce de théâtre de marionnettes, vient en aide au chevalier qui y est menacé et taille en pièces avec son épée les poupées qui représentent les maures. [298] À première vue, là-aussi, c'est naturellement l'idée fixe, irrésistiblement comique, du chevalier à la triste figure qui est mise en scène. Comme partout, dans ce conte de l'humanité plein d'humour héroïque, le risible immédiat a cependant un arrière-plan significatif. La confusion du « jeu » esthétique et de la réalité doit certes, là-aussi, dans son immédiateté révéler une platitude, et être de ce fait d'un risible imparable (Shakespeare utilise souvent dans ses pièces un comique de ce genre). Mais comme toujours dans cette

[298] Cervantès, *Don Quichotte*, t. 2 chap. XXVI. NdT.

histoire, le risible du premier plan ne sert qu'à montrer la disponibilité morale secourable du héros, qui est toujours prêt à passer à l'action, et ne s'engage jamais dans des compromis. Et l'indissociabilité du comique et du sublime dans toute cette attitude signifie ici l'arrière-plan d'universalité de l'humanité de cette puissante composition littéraire : la nature normale profonde de son auteur qui sait précisément quels chemins le genre humain doit parcourir, qui de ce fait sait tout aussi précisément que chacune des tentatives de s'opposer aux forces nécessairement progressistes de cette évolution, même si elle découle de motivations subjectivement les plus pures, doivent inévitablement se payer avec du comique. Quand donc Unamuno, dans le commentaire de cette scène pense soutenir le bon droit de Don Quichotte, il néglige le sens objectif profond qu'elle a chez Cervantès. Il parle en l'occurrence de l'art comme un « mensonge consenti par tous », et il enfle sa diatribe par ces mots : « Mort à l'imposture et à la comédie ! Il faut en finir avec tous les retables, avec toutes ces fictions sanctionnées. Don Quichotte qui prend au sérieux la comédie, ne peut paraître ridicule qu'à ceux qui prennent le sérieux en plaisanterie, et qui font de la vie un théâtre. » Au nom de l'éthique, il déclare la guerre à la « tyrannie de l'éthique » qui est une chose tout aussi problématique que la « faribole qu'on appelle le bon goût. » [299] Ainsi, l'élément moral subjectif intime de la situation – devenu abstrait dans cet isolement – apparaît comme la seule teneur décisive, tandis que chez Cervantès, celui-ci est certes indissociable de la noblesse morale de l'homme, mais qu'il est aussi, dans cette situation, irrésistiblement comique ; le héros doit dans les faits sombrer dans les abîmes d'une trivialité terre à terre, justement parce que – malgré toute la pureté de ses pensées – il s'oppose là-

[299] Miguel de Unamuno (1864-1936), *La vie de Don Quichotte et de Sancho Pança*, trad. Jean Babelon, Paris, Albin Michel, 1959, p. 236-237.

aussi à un mode d'expression indispensable au progrès du genre humain. Dans la mesure où cette scène ne se différencie en rien d'essentiel de la scène du combat contre les moulins à vent, [300] Cervantès se présente comme le défenseur de la mission historique universelle de l'art contre tous ses « critiques », et tandis qu'en cherchant dans son interprétation à donner de la profondeur à Cervantès par sa défense de *Don Quichotte*, Unamuno ne peut en vérité que lui donner de la platitude.

Dans cette scène de Cervantès est figuré le modèle de toutes les accusations de mensonge, de tromperie, de jeu frivole purement séducteur. La question elle-même a déjà été abordée dans différentes considérations antérieures. Maintenant, il nous faut seulement éclairer brièvement le rapport entre ce type spécifique d'appréciation de l'art et son être-pour-soi ainsi que son arrière-plan philosophique et moral. Le reproche surgit partout où il découle d'une source à prendre quelque peu au sérieux, et pas d'un plat philistinisme (auquel le romantisme surtout avait l'habitude de renvoyer tout rejet idéologique de l'art), d'une absolutisation de l'attitude religieuse à l'égard de la réalité comme étant la seule possible, la seule adéquate, et à l'exclusion en même temps de toutes les autres considérées comme erronées, hérétiques, immorales, etc. On peut déjà y voir que toutes les positions de ce genre relèvent, au fond, du même « modèle » que nous avons pu à l'instant constater chez Cervantès, avec naturellement la différence que seul le personnage de son héros y vient au premier plan, et pas sa propre prise de position globale. C'est ainsi – pour n'illustrer la situation du problème que par un seul exemple – qu'au début de l'œuvre célèbre de Boèce, la représentante de la vraie consolation qui lui rend visite et le trouve dans une occupation

[300] *Don Quichotte*, t. 1 chap. VIII. NdT.

artistique dit aux forces de la poésie : « Qui donc… a permis à ces filles de théâtre d'approcher de ce malade ? Ne sait-on pas qu'elles ne possèdent aucun baume pour endormir ses souffrances ? Qu'elles les nourriraient plutôt par leurs doucereux poisons ? Ce sont elles, en effet, qui étouffent sous les stériles épines des passions les opulentes moissons de la sagesse. Elles peuvent accoutumer l'âme humaine à la douleur : elles ne l'en délivrent pas. » [301] On aborde ici un thème essentiel de cette controverse – son aspect tourné vers la religion – : l'immanence de l'objet des arts et les caractères, qui lui sont étroitement liés, indirect et polysémique, de leur effet nécessaire. Tandis en effet que la religion ainsi que la morale – chacune à sa manière – se présentent aux hommes avec des exigences directes, il est, comme nous l'avons vu en son temps, extrêmement complexe de leur comparer l'effet des arts, y compris le plus bouleversant. Même la catharsis peut avoir un effet négatif, et même là où ce n'est pas le cas, l'*après* de l'effet artistique signifie un retour à la vie avec une prédisposition intensifiée et approfondie au sublime, sans qu'il y ait nécessairement une résolution ferme d'aller vers ce sublime lui-même. Cela signifie qu'un conflit né de la sorte entre art et morale est, dans sa nature – considéré au niveau de l'histoire universelle – épisodique, il n'est en aucune façon la conséquence des deux attitudes ; même un philosophe de l'éthique aussi rigoureux que Kant n'a pas vu là d'opposition indépassable. [302]

La collision avec la religion en est d'autant plus inconciliable. Boèce voit, à juste titre de son point de vue, que le fait de s'occuper d'arts laisse l'homme dans l'immanence de ses

[301] Anicius Manlius Severinus Boethius (480-524) philosophe et homme politique latin. *La Consolation philosophique de Boèce,* Trad. Louis Judicis de Mirandol. Paris, Hachette, 1861, p. 7.

[302] Kant, *Critique de la faculté de juger*, op.cit., § 59.

passions issues de la vie et tournées vers la vie, et il n'examine pas du tout – rejetant avec rudesse toute voie quelconque vers un perfectionnement de l'humanité – si l'on parle là de continuer à s'empêtrer dans ses passions, ou de conquérir à sa façon, sa propre libération ; il rejette en effet un auto-perfectionnement de l'homme par ses propres forces. C'est là une prise de position, déjà bien connue de nous, de Denys l'Aréopagite, qui voit le danger de la figuration artistique, dans son opposition à la figuration transcendante allégorique, en ce que la première pourrait retenir, ligoter l'homme dans la sphère terrestre, tandis que la seconde conduit à la dévotion religieuse ; c'est aussi la raison de la position de Tertullien quand il rejette toute catharsis ; et c'est également à la base du rejet par Kierkegaard de l'existence des écrivains. « Mais (nonobstant toute esthétique), cette vie-là est toujours péché pour le chrétien, le péché de rêver au lieu d'être, de n'avoir qu'un rapport esthétique d'imagination au bien et au vrai, au lieu d'un rapport réel, au lieu de l'effort d'en créer un par sa vie même. » [303] Là aussi, l'accusation porte directement sur le manque en art d'une matérialisation « existentielle » directe, sur le vécu anticipé d'une perfection qui n'est pas directement produite par les actions des hommes et n'a pas de telles actions pour but. La nuance particulière que l'on voit ici chez Kierkegaard est la conséquence de ce qu'il nie le travail commun, certes complexe et largement médié, que les hommes accomplissent pour le développement du genre humain en soi-même. Comme il n'existe pour lui, en dernière instance, que l'individu singulier (privé), tout ce que l'art accomplit dans cette perspective est un jeu qui n'est pas sérieux, qui n'est pas en mesure de contribuer à la relation solitaire de l'individu à Dieu et même qui, dans sa nature, l'en détourne.

[303] Søren Kierkegaard, *Traité du désespoir*, op. cit., p. 427.

Les diverses variantes de l'appréciation de l'art comme séduction, comme mensonge, etc. découlent donc à chaque fois, précisément, des situations historiques données, et tout particulièrement de celles de la religion dans le système social du moment. Esquisser cela, ne serait-ce qu'allusivement, sortirait du cadre de nos réflexions. Nous devions seulement indiquer ce qu'il y a de commun – malgré toutes les différences – pour voir encore une fois, sous un autre angle, que ces attaques portent toujours sur l'être-pour-soi de l'œuvre, sur ses présupposés et ses conséquences, et donc sur les bases de l'essence du reflet et de l'activité esthétique. C'est pourquoi il s'agit, pour l'art et la religion, de deux modes par principe opposés de considérer le monde, qui dans l'intention objective fondamentale de leur mode d'approche, se nient, par principe, réciproquement. Il peut naturellement toujours, comme on l'a montré à maintes reprises au cours de ces considérations, se reproduire une situation sociohistorique où cette opposition s'estompe jusqu'à devenir presque imperceptible, et où il semble donc, en surface de l'événement historique, se réaliser une coopération intime entre la religion et l'art. Nous avons également prouvé qu'en l'occurrence, ces oppositions restent ultérieurement à l'œuvre, de manière souterraine, de même que coopération, lutte, et séparation ne doivent pas être exposées d'une manière simplificatrice, en noir et blanc, que la séparation, si décisive à l'époque moderne, bien que dictée par sa nécessité, a également entraîné des problèmes ; certes, il nous semble que les vraies corrélations ont été mises la tête en bas, si l'on voit dans cette séparation de l'art et de la religion, non pas le symptôme d'une caractère contradictoire d'une évolution nécessaire, mais la cause ultime des problèmes modernes de l'art.

Tout autre est – en principe – le rapport de la science et de l'éthique à l'art. Les tendances convergentes, qui se complètent

réciproquement au plan social humain, ont ici, précisément, une prévalence de principe ; ce qui à nouveau n'exclut pas que, dans certaines circonstances sociohistoriques, apparaissent des oppositions qui peuvent même temporairement se rigidifier en une négation de principe. (Souvenons-nous de l'attitude de nombreux présocratiques par rapport à l'art.) Le chaînon qui relie les trois domaines est l'immanence. Aussi bien l'art que la science sont des organes de l'humanité, créés par elle et mis en fonctionnement constant dans le but de conquérir, pour l'humanité, le monde d'ici-bas ; ce qui implique que les phénomènes qui, pendant très longtemps ne semblaient pas être compréhensibles comme immanents, soient sans cesse reconnus par eux comme tels. C'est pourquoi pour les deux, comme nous l'avons vu, la transcendance devient une pure apparence. En science, ce processus se déroule de telle sorte que le transcendant est compris comme quelque chose de purement relatif, comme un *pas encore connu* provisoire. En art, comme nous l'avons également vu, elle apparait toujours comme le signe d'une situation donnée, comme une composante de la psychologie, de la vision du monde etc. déterminée par-là, des hommes figurés directement ou indirectement, ce qui fait qu'elle est également relativisée, même si c'est de façon totalement autre qu'en science : En apparaissant comme une composante de l'image du monde en définitive complète et immanente, la transcendance se trouve ici historiquement relativisée. Ainsi – du point de vue de l'histoire universelle – la science et l'art sont des organes de l'humanité créés par elle-même afin de conquérir la réalité pour elle, pour se la soumettre, pour transformer l'existant en soi en un patrimoine durable, toujours disponible, du genre humain, en un pour-nous au sens le plus global. L'accomplissement de cette tâche est naturellement directement assigné aux individus. Mais ceux-ci ne peuvent y collaborer fructueusement que s'ils

réussissent, dans leur production, à s'approcher au moins de ce niveau d'universel de l'humanité (avec toutes ses médiations que nous avons déjà traitées) à partir duquel les problèmes authentiques de science et d'art peuvent seulement être perceptibles et compréhensibles ; que s'ils sont en mesure de s'élever intérieurement au-delà de leur individualité propre immédiatement donnée.

Sur toutes ces questions, les oppositions entre science et art d'un côté et la religion de l'autre sont indépassables. Cette constatation théorique n'est pas fragilisée le moins du monde par le fait qu'il y a même eu entre eux de longues périodes de coexistence reposant sur des compromis tacites, remplies des escarmouches d'une guérilla incessante. Déjà la spécificité du caractère absolu et inconditionnel que revendique pour elle la révélation religieuse entraîne que la science et l'art ne peuvent que servir et jamais être reconnus comme ses partenaires égaux en droit ; l'état d'affaiblissement actuel de la puissance spirituelle et sociale de la religion condamne certes ce principe à une large inefficacité pratique, mais cela ne change rien au rapport de principe. Ce recul imposé au rayon d'action spirituel de la religion se déroule tant objectivement que subjectivement. L'aspect objectif de ce processus est quelque chose de très ancien : sans cesse, des éléments de la réalité pour lesquels auparavant la révélation religieuse semblait dans certaines limites compatibles avec les expériences communes des hommes, ont été intégrées dans une image scientifique du monde qui leur donne une explication totalement immanente, terrestre, et l'oppose ainsi de manière exclusive à l'image du monde révélée par la religion. Un nombre considérable de scientifiques et de philosophes bourgeois peuvent donc aujourd'hui nier la possibilité d'une image du monde scientifique unitaire, et donc terrestre immanente : de l'astronomie copernicienne en passant par Darwin, par la

théorie de Hegel, Marx et Engels de l'autocréation de l'homme de l'homme par son travail, par la conception de Morgan et de Marx sur le genèse de la société jusqu'aux tentatives d'aujourd'hui, toujours plus riches en perspectives, de découvrir la genèse de la vie à partir de la matière inorganique, il y a une ligne continue qui court. Les combats d'arrière-garde de l'agnosticisme et du positivisme peuvent ralentir l'effet idéologique général de ce processus, mais ils ne peuvent en fin de compte sûrement pas l'arrêter.

Il n'y a cependant là que la composante objective de l'évolution idéologique, et les enseignements de millénaires de combats intellectuels qui ont rempli la période de la civilisation humaine montrent avec une grande netteté qu'avec tout cela, ce sont les bases, extrêmement importantes en vérité, indispensables même, d'une conception immanente du monde qui sont jetées, mais elles doivent aussi être travaillées de fond en comble, appropriées de manière subjective par les hommes, afin qu'elles puissent dans les faits accomplir un bouleversement de la vision du monde vers une immanence approuvée dans la joie. De ce point de vue, la situation actuelle se révèle paradoxale au plus haut point. Dans des époques antérieures, lorsqu'il n'y avait encore guère d'avancée vers une interprétation immanente complète des phénomènes du monde extérieur, la philosophie grecque posait déjà cette exigence de manière globale. Et Engels constatait pour la pensée des 17ème et 18ème siècle : « C'est un grand honneur pour la philosophie de ce temps qu'elle ne se soit pas laissé induire en erreur par l'état limité des connaissances qu'on avait alors sur la nature et qu'elle ait persisté, – de Spinoza jusqu'aux grands matérialistes français –, à explorer le monde lui-même en laissant à la science de la nature de l'avenir le soin de donner les

justifications de détail. » [304] Dans tout cela, il ne s'agit pas de savoir si la philosophie avait l'obligation ou le droit d'interpréter à sa guise les faits de la nature au sens strict sans le fondement précis d'une science individuelle ; le refus de telles prétentions philosophiques s'est produit à juste titre au 19ème siècle, bien qu'un examen historique impartial ait déjà montré le rôle ô combien important des « constructions intellectuelles » philosophiques comme celles-là ont joué par exemple dans la théorie de l'évolution. Sans pouvoir suivre ce problème jusque dans ses ramifications, actuelles au plus haut point, on peut cependant dire – de manière très générale et grossière – que d'un côté, la philosophie peut très bien être en mesure de défendre avec succès l'idée de l'holisme [305] immanent, de la situation d'autonomie et de régie par les seules lois internes par rapport aux résultats du jour et aux hypothèses à la mode des sciences singulières, et précisément par-là de favoriser le développement d'un esprit scientifique juste.

D'un autre côté pourtant, ce problème, tel qu'il a surgi à l'origine chez les grecs, est beaucoup plus vaste et plus profond qu'une simple considération gnoséologique ou même une interprétation philosophique de la nature. L'élargissement [de ce problème] et les nouvelles références qui en dépendent sont avant tout de nature éthique : l'image que les hommes se construisent de leur environnement dépend en premier lieu, naturellement, de leurs connaissances, de la mesure selon laquelle elles sont en mesure d'avoir une vue d'ensemble de cette réalité, de prévoir ses évolutions, ses changements, etc. ou même de les influencer. Mais toutes ces expériences, réactions, tentatives réussies ou échouées, se répercutent aussi sur la vie émotionnelle et intellectuelle des hommes, elles suscitent aussi

---

[304] Friedrich Engels, *Dialectique de la nature*, trad. Émile Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1961, p. 34

[305] *Geschlossenheit* : ensemble harmonieux, refermé sur lui-même. NdT.

en eux des affects de toutes sortes, de la peur jusqu'à l'enthousiasme. (Ceux-ci sont naturellement conditionnés en dernière instance par le type de formation économique dans laquelle vivent les hommes concernés, par la situation de classe qu'ils y occupent. Nous n'avons cependant à nous préoccuper ici que des aspects les plus généraux de ce conflit, et nous pouvons de ce fait ne pas aborder de plus près ces différenciations.) Ainsi, l'image du monde scientifiquement obtenue devient une partie intégrante de la vie humaine, de la pratique humaine, des réflexions humaines à leur sujet. Ces dernières prennent une place importante dans la totalité des réactions humaines à la globalité de la vie, car c'est avant tout en elles et par elles que s'expliquent les relations directement affectives, spontanées des hommes au monde, qu'elles prennent théoriquement le caractère de visions du monde, pratiquement celui de devoir moral, d'obligation, d'exemple de comportement à suivre ou à réprouver. En ce sens, on peut dire que la manière éthique d'accueillir en soi l'image scientifique du monde, de la transformer en un motif important d'action, ne peut en aucune façon être indifférente quant aux répercussions sociales d'une image monde, ni du tout être une question purement secondaire. Jusqu'à maintenant, c'est surtout dans l'éthique grecque que s'est exprimée cette configuration fondamentale pour le rapport entre vision du monde et art, entre connaissance et pratique humaine : prenons la formule d'Épicure : « il n'est pas possible de nous délivrer des craintes suscitées par les grands problèmes, si nous ne savons pas la nature de l'univers, et si nous nous en tenons aux explications mythologiques, en sorte qu'il est impossible de goûter les plaisirs purs sans la connaissance de la physique. » [306] En suivant les justes traditions de l'antiquité, Épicure montre ici

[306] Diogène Laërce, *Épicure*, in *Vie et doctrines des philosophes de l'antiquité*, trad. Robert Genaille, Paris, GF Flammarion, 1965).

que se libérer d'affects comme la peur n'est possible que sur la base de la connaissance, que donc le comportement éthique, celui qui se fixe pour but de surmonter les affects dans l'intérêt de la maîtrise par l'homme de sa propre vie, même dans les circonstances les plus défavorables et les plus fâcheuses, n'est possible que sur la base de la connaissance des phénomènes de la réalité, telle qu'elle est structurée en vérité.

Il n'est pas trop difficile de voir clairement le raisonnement théorique lié à cela (mais il est double), et sa supériorité par rapport à l'éthique moderne. Premièrement, pour Épicure, la maîtrise par l'homme de sa propre vie est la plus haute valeur éthique. Les affects prennent en conséquence leur place hiérarchique dans le microcosme de la personnalité humaine selon qu'ils sont propres à favoriser ou inhiber cette automaîtrise de l'homme. (Rappelons-nous nos observations précédentes sur les affects de peur et d'espoir chez Spinoza et Goethe.) La peur fait cependant partie de la série de ces affects qui jouent un rôle de la plus haute importance dans la genèse et le renforcement du besoin religieux. Si donc une éthique veut trouver pour cet affect une justification théorique, elle est alors tout de suite et forcément évaluée d'une manière totalement opposée : l'affect prend une valeur positive dans la mesure où il se manifeste de la sorte que l'homme qui éprouve la peur recherche, devant l'objet qui la suscite, protection dans la transcendance, (comme dans les religions régnant sans partage) ou, abandonné à l'affect, aspire tout au moins à une transcendance – même si elle est vide – (comme dans de nombreuses visions du monde à connotation religieuse) ; Il nous est impossible d'aborder ici les nuances multiples qui surgissent à cette occasion, le fait par exemple qu'une peur exagérée puisse aussi être interprétée comme tentation du diable, etc.

Puisque l'éthique, à l'époque récente, spécialement chez Kant, cherche au moins à respecter les besoins religieux, quand ce n'est pas même, dans de nombreux cas, les religions aussi, il lui manque obligatoirement la cohérence philosophique d'Épicure dans la détermination de la corrélation organique de la connaissance et de l'éthique. Cela se manifeste déjà chez Kant par une nette séparation méthodologique, factuellement inadmissible, entre connaissance et pratique éthique. L'éthique se trouve ainsi pour l'essentiel ravalée au rang d'acte subjectif de l'individu singulier, elle devient forcément formaliste, la pure opinion y prend la prépondérance absolue, avant les conséquences ainsi qu'avant les conditions préalables, parmi lesquelles sont comprises les résolutions éthiques. Avec tout cela, l'éthique moderne perd toute sa mondanéité globale qui la caractérisait dans l'antiquité ; dans l'existentialisme, la concentration d'allure souvent solipsiste de toute la sphère éthique dans le *hic et nunc* de la vie de l'individu définit assurément l'un des pôles extrêmes de l'évolution moderne, lequel s'est nécessairement formé à partir de l'attitude mentionnée ci-dessus. Le comportement éthique conçu alors subjectivement se retrouve ainsi tout proche du besoin religieux. Dans la mesure où le comportement en général reste encore éthique, il subsiste toujours et encore entre les deux une contradiction dialectique ; car l'existentialisme, par exemple, peut bien rapprocher l'acte éthique d'une individualité transitoire, un néant transcendant peut bien être opposé à l'individu qui l'accomplit, le sujet de la décision reste néanmoins terrestre, d'ici-bas, et il peut rattacher ou ne pas rattacher son action à un contenu religieux. Certes, le vaste horizon idéologique qu'avaient les réponses éthiques chez Aristote, Épicure, ou Spinoza se dissout en l'occurrence dans le vide éthéré qui entoure nécessairement l'individu qui se referme en soi sur son individualité ; cette immanence reste de

ce fait totalement abstraite et peut facilement se transformer en la transcendance vide – tout aussi abstraite – du besoin religieux d'aujourd'hui.

Nous avons intentionnellement, comme contrexemple à l'éthique moderne, choisi Épicure chez qui le fondement sociohistorique concret, le *télos* sociohistorique concret de l'éthique apparaît déjà fortement défraîchi en comparaison d'Aristote. La mondanéité de l'éthique, qui a son immanence pour base théorique – car dans un système religieux universaliste, l'autonomie de l'éthique est nécessairement supprimée –, est idéologiquement liée à la conviction que toutes les communautés humaines, jusqu'au sommet de l'État, sont des formations régulées de manière immanente ; mieux dit : dans la mesure où elles sont déterminées par des lois agissant en dehors d'elles-mêmes, le principe régulateur a lui-aussi, obligatoirement, un caractère social. Ainsi pensaient les grecs de l'antiquité, de même Machiavel à la Renaissance, et plus tard Hobbes, Mandeville, [307] et beaucoup d'autres. La forme paradoxale sous laquelle apparaissent à l'occasion de telles théories est à rapporter au fait que l'on tente de définir le bien et le mal, la vertu et le vice, non pas abstraitement, à partir de soi-même, c'est-à-dire ni du point de vue d'une moralité subjective, ni référée à la transcendance d'un ordre divin du monde ; il fallait en l'occurrence que la pratique sociale des hommes se manifeste dans toute ses contradictions dialectiques. Nous n'avons pas à nous préoccuper ici de la manière dont cet ensemble complexe peut être intégré dans le système d'une éthique ; la seule chose importante pour nous, c'est qu'ainsi est posée la base d'une science de la société, qui examine l'en-soi objectif des phénomènes sociaux, leurs lois etc. exclusivement dans leur immanence, de la même façon que les sciences de la

[307] Bernard **Mandeville** (1670-1733) écrivain néerlandais, puis britannique. NdT.

nature avec leurs objets, et de ce fait, comme elles, sans être contrainte de recourir à une quelconque chose transcendante. Mais reconnaître cela signifie d'un autre côté l'effondrement de cette doctrine découlant de l'essence de la religion selon laquelle le principe divin, la puissance transcendante intervenant dans l'évolution de l'humanité, serait la présupposition indispensable pour une fonctionnement durable et prospère de la société. Les discussions temporairement houleuses sur le point de savoir s'il pourrait exister une société composée d'athées proclamés se sont résolues en ce que les hommes des sociétés de classe agissant socialement sont *de facto* athées, peu importe qu'ils professent le christianisme ou une autre religion. C'est ce que constate par exemple Berdiaev de nos jours : « L'écrasante majorité des hommes, y compris les chrétiens qui sont matérialistes, ne croient pas à la force de l'esprit ; ils ne croient qu'à la force matérielle, à la force militaire ou économique. Aussi ont-ils tort de s'indigner contre les marxistes. »[308] Même si ces remarques relèvent fortement du « matérialisme vulgaire » dans leur opposition méta-physique radicale entre force matérielle et force spirituelle, elles ajoutent cependant à notre tableau global de la situation une touche supplémentaire : l'immanence s'est imposée dans l'ensemble des domaines de la théorie et de la pratique humaine. Que malgré cela, le besoin religieux ne disparaisse pas ne peut surprendre que ceux qui tiennent la question des conceptions idéologiques pour purement théorique, qui n'y voient pas une question de la vie et négligent que les vies vécues dans le capitalisme sont dans leur grande majorité dénuées de sens. Les relations réciproques décrites par nous – dans des mentions extrêmement abrégées – des activités humaines conduisent directement à vider le besoin religieux de son contenu,

[308] Nicolas Berdiaev, *Dialectique existentielle du Divin et de l'Humain*, op. cit., p. 133.

particulièrement en comparaison au passé, mais elles ne peuvent pas, par là seulement, le réduire à néant dans la vie intime des hommes. Il faudrait pour cela un bouleversement des conditions de vie, du type de conduite de vie, que la société capitaliste, comme nous l'avons vu, ne peut absolument pas occasionner.

Si l'on veut regarder ces luttes autour de la religion, lesquelles nous intéressent avant tout comme éléments de la libération, de la parfaite autonomisation de l'art, sous leur aspect actuel, il s'y agit clairement moins de la religion elle-même comme système régulant et dirigeant l'ensemble de la vie humaine sous tous ses aspects comme au Moyen-âge et jusqu'au tournant qui a marqué la sortie de cette époque, mais au contraire, en premier lieu, de la question : faut-il conserver ou laisser dépérir le besoin religieux – devenu abstrait, totalement immergé dans le sujet. C'est pourquoi pour les courants scientifiques qui, peu importe à quel niveau de conscience, prennent parti pour le maintien du besoin religieux, il suffit parfaitement de nier la possibilité que la science puisse délivrer une image objective. Si la réalité objective se décompose en un nombre par principe infini de représentations-modèles essentiellement subjectives, tenues par principe pour individuelles ou abstraites, qui sont tout au plus reliées entre elles au plan pratique, alors on a réussi à éviter le conflit mortel entre révélation religieuse et réalité objective, et on a théoriquement préservé le champ libre au besoin religieux. C'est pourquoi une réduction, visant le même objectif, des convictions abstraites à une subjectivité devenue pleinement individuelle peut être suffisante, car la situation « hors du monde » de l'individu moral, affirmée par-là comme parfaite et parfaitement abstraite – pittoresquement exprimée par l'image d'Heidegger de la projection dans le monde, [309] qui

[309] *Geworfenheit* : état de l'homme jeté dans le monde et abandonné à lui-même. On peut traduire par *déréliction*, ou *délaissement* (chez Sartre). NdT.

élimine radicalement de son horizon tout « *d'où vient-il* ? » et « *où va-t-il ?* » de l'homme – rabaisse tout autant la valeur éthique de la connaissance du monde, la rend pour tout ce qui est éthique tout autant dénuée de signification que ce que fait de cette valeur la gnoséologie moderne pour les résultats des sciences. Le champ des décisions éthiques qui subsiste réellement se place dans une proximité du besoin religieux si immédiate que les limites n'en restent guère perceptibles : l'éthique se trouve ainsi rabaissée tout comme le comportement religieux à une pure relation de l'individualité à la transcendance.

Ce n'est que dans ce contexte que la tendance de l'art moderne à l'allégorie prend sa signification sociale. Les tendances les plus diverses à la décomposition de l'objectivité réelle de la vie, et à plus forte raison de sa référence au destin terrestre immanent du genre humain reflètent le monde externe et interne de l'homme en le faisant apparaître comme complètement « hors du monde ». L'individualité abstraite et la transcendance vide doivent passer aux yeux de l'homme d'aujourd'hui pour la seule et unique réalité, de sorte que ne subsiste à nouveau, comme base et couronnement de son essence, rien d'autre que le besoin religieux. À côté de nombreux artistes qui, sans se préoccuper de ces chants de sirène de l'époque, s'en tiennent à la mondanéité terrestre du reflet esthétique, c'est surtout Thomas Mann qui a rendu visite à l'adversaire dans son propre camp pour le combattre le plus efficacement possible. On parle beaucoup aujourd'hui du parallélisme entre Thomas Mann et l'avant-gardisme. La vérité, c'est que depuis *La Montagne Magique*, (et même à proprement parler depuis *La Mort à Venise*), Thomas Mann aborde toujours et encore ces thèmes, situations, personnages, attitudes intellectuelles qui conduisent chez ses contemporains à mettre crûment en contact l'individualité abstraite et la

transcendance vide. Il le fait afin de découvrir à chaque fois, dans la figuration humaine concrète, comment le contexte terrestre immanent qui leur est réellement sous-jacent génère effectivement ces reflets et expériences du monde qui constitue leur place réelle, leur valeur authentique dans la convivialité des hommes. Oui, la reprise d'une thématique mythologique comme dans le cycle *Joseph et ses frères*, [310] comme dans *L'élu*, le choix de situations limites comme dans *Le Mirage* [311], ne servent qu'à renvoyer par la figuration dans la réalité normale, immanente, terrestre, toutes les passions, idées, émotions humaines qui sont suscitées par cette réalité, qui portent directement en soi les traits « modernes » de ces situations, à construire à partir de leur ensemble un « monde » de l'homme d'aujourd'hui ; mais pas celui que l'homme d'aujourd'hui se représente à première vue, dans son angoisse et son désespoir spontanés – comme cela d'habitude se produit communément aujourd'hui –, mais il montre le monde d'aujourd'hui tel qu'il se reflète, avec sa grandeur et ses limites, dans l'autoconscience de l'humanité, comme partie intégrante de son développement. Ce qui précisément, chez ses contemporains, attise une sophistique littéraire pour la défense du besoin religieux produit chez lui sa réfutation artistique par la possibilité de générer aussi ces émotions et idées, aussi ces situations et destins, comme éléments d'une vie immanente, parfaite dans son immanence. C'est probablement dans l'intrigue du *Mirage* qu'on peut voir le plus nettement cette volonté : les brusques péripéties inopinées engendrent des configurations, des connexions dont l'apparence immédiate semble être précisément la téléologie concernant le sujet individuel ; cela fait naître justement cette apparence qui active d'habitude dans

[310] *Histoires de Jacob, Le jeune Joseph, Joseph en Égypte, Joseph le nourricier*, trad. Louise Servicen, Paris, L'imaginaire Gallimard, 2001. NdT.

[311] *Le mirage* [Die Betrogene] trad. Louise Service, Paris, 10/18, 1997, NdT.

les réactions de hommes le besoin religieux. Mais la composition de Thomas Mann nous emmène cependant partout, avec une grande énergie et évidence, dans la direction opposée : le hasard reste le hasard, et il advient de la vie des hommes ce qu'ils en font eux même au sein des circonstances données ; pour aller au-delà de la vie terrestre des hommes, ni la logique objective des événements, ni celle, subjective, dans le mode de réaction des hommes, ne dégage de champ d'action. En cela, Thomas Mann, malgré tout son caractère actuel, a cependant été et est resté un continuateur de l'époque de Goethe. Même Hölderlin conclut son poème *der Einzige*, qui semble à première vue, dans sa thématique, aller également au-delà du terrestre :

> Die Dichter müssen, auch
> Die geistigen, weltlich sein. [312]

On peut clairement voir de tout cela que l'issue de la collision idéologique entre mondanéité et transcendance décide en dernière instance de la libération finale et définitive de l'art (et de la science). Les conditions objectives de cette issue vont plus ou moins être créées spontanément par l'évolution sociale. L'étude des lois de la réalité objective, la connaissance croissante de leur contexte, qui certes ne peut être appréhendé que dans une approximation asymptotique, mais qui est complet dans son immanence et n'admet aucune cause transcendante, a découlé en premier lieu des besoins d'autoconservation des hommes. Quand et dans quelle mesure ces connaissances vont être élaborées en un système théorique cohérent, quand et dans quelle mesure celui-ci prend le caractère d'une conception du monde, comment il influe sur les

---

[312] Friedrich Hölderlin, *Le seul et l'unique* (Première version) in Œuvre poétique complète, trad. François Garrigue, Paris, La Différence, 2005, p. 721.
> Les poètes doivent aussi,
> eux, les spirituels, être de ce monde. NdT

hommes, voilà qui est en fin de compte un produit des formations économiques concernées, un résultat des luttes de classes qui s'y déroulent. C'est ainsi qu'apparaît, comme nous l'avons vu, l'élément subjectif dans une interaction dialectique avec l'élément objectif. Dans la série des éléments objectifs de l'image immanente du monde, il en est cependant un auquel revient un rôle privilégié, qualitativement éminent : la découverte que l'homme, par son propre travail (par le langage devenu nécessaire en conséquence du travail) s'est créé lui-même, c'est-à-dire que sa transformation en homme, par ses propres forces, à partir de l'animalité, s'est réalisée sans immixtion de puissances transcendantes. Cette connaissance, qui a été préparée par certaines théories du langage de l'époque des Lumières, que Hegel a exprimée courageusement dans *La phénoménologie de l'esprit*, mais qu'il a brouillée par des abstractions idéalistes, ne prend que dans le marxisme la place idéologique centrale qui lui revient. C'est par cet élément central que les éléments objectifs et subjectifs de l'image immanente du monde s'assemblent en une unité dialectique. L'ancien matérialisme– même après avoir été enrichi et complété par la théorie de l'évolution de Darwin – ne pouvait, dans la structure du monde selon des lois, concevoir l'immanence que passivement ; l'homme apparaissait, il est vrai, parfaitement comme objet de corrélations régies par des lois, existantes en soi, mais son existence et son activité propres avaient pris un caractère objectif pur, qui ne pouvait être brisé qu'arbitrairement, par l'instauration d'une éthique subjectiviste et demeurée de ce fait abstraite. La théorie de l'autocréation de l'homme par le travail est devenue pour le marxisme la base de son activité sociale, et même du développement de la société. Ce n'est qu'ainsi qu'est créée une base pour construire un rapport fructueux, s'enrichissant réciproquement, entre les composantes objectives et subjectives de la conception du

monde immanente de façon conséquente. Ce n'est qu'ainsi que l'homme devient, certes sans supprimer la déterminité de son existence par des lois, le véritable sujet de l'ensemble de la vie humaine. [313] Car le travail a certes fait de lui le maître – pendant longtemps très problématiquement potentiel – des forces de la nature, mais l'instrument qu'à cette occasion, il a créé sans le savoir et sans le vouloir, à savoir la société, l'a soumis à sa domination. Ce n'est qu'avec la réalisation du socialisme que cette subordination sera elle-aussi abolie, et que s'ouvre pour l'homme un rapport sujet-objet au monde extérieur et intérieur qui soit normalement équilibré, et sain.

Ce n'est qu'ainsi qu'est générée la véritable force antagoniste, inconciliable, à la religiosité. Comme l'histoire le montre, une immanence, aussi parfaite soit-elle, mais restant purement objective, peut en effet toujours prêter le flanc à une interprétation totalement ou à demi religieuse. Certes, le mot d'esprit plein de finesse de Schopenhauer selon lequel le panthéisme ne serait qu'un athéisme poli [314] exprime exactement l'état de fait décisif ; les possibilités d'un besoin religieux aussi vague, aussi dénué de contenu soit-il ne sont cependant pas encore anéanties pour autant. Comment, dans la vie humaine intime, les formes émotionnelles issues du comportement religieux en arrivent à percer, même quand le sujet qui les éprouve n'est pas du tout conscient de l'origine de

[313] Les tentatives de mettre en opposition les formulations du jeune Marx dans les *Manuscrits de 1844* aux conceptions et à la méthode du *Capital* ainsi en général qu'aux œuvres ultérieures de Marx et Engels font totalement fausse route. Il ne se produit rien d'autre qu'une concrétisation croissante, une extension, une application à de nouveaux groupes de phénomènes. Cela ne s'est pas arrêté, même après la mort de Marx, jusqu'à nos jours ; il suffit seulement de mentionner les recherches, souvent utilisées dans nos développements, de Gordon Childe. (1892-1957, archéologue australien. NdT).

[314] Schopenhauer, *Sur la religion Parerga et paralipomena,* trad. Auguste Dietrich.

ses propres émotions, peut être démontré ici par deux exemples seulement. Premièrement, tant que dans l'homme lui-même ne survivent que des restes d'une vision transcendante du monde, l'appréciation des capacités humaines suit toujours une ligne qui va de haut en bas. Nous ne pensons pas à certaines expressions ineffaçables de la pensée et du langage – car quand il établit une hiérarchie intellectuelle, l'homme désignera immanquablement ce qu'il apprécie positivement par le terme « supérieur » et inversement – mais le mouvement génétique et évaluatif lui-même. Le vrai, le bon et le beau apparaissent alors, dans leur pureté innée authentique, comme nichés dans une sphère transcendante, dont ils descendent – éventuellement par de multiples médiations – dans la réalité terrestre, où ils ne peuvent jamais se matérialiser dans cette immaculation qu'ils avaient dans leur lieu d'origine. N'oublions pas combien il a été difficile de libérer la philosophie scientifique, la logique, l'éthique, l'esthétique etc. de toutes ces représentations, et que même aujourd'hui, ce processus est encore loin d'être achevé. La difficulté réside dans le profond enracinement de l'habitude de disposer ces représentations dans un tel ordre. À commencer par les mythes primitifs où les lignées humaines tenaient, du souverain jusqu'en bas de l'échelle, leur dignité d'une généalogie divine ou semi-divine, jusqu'aux phénomènes les plus simples de la vie où par exemple l'inné est en règle générale davantage valorisé que le simple acquis. On va en effet presque toujours voir, dans une analyse précise de ces émotions, que ce que l'on a acquis par soi-même, construit par soi-même, est presque sans exception instinctivement stigmatisé comme marque péjorative du parvenu. La forte résistance émotionnelle d'un très grand nombre à la généalogie animale de l'homme, la fierté de sa filiation divine, de sa création « d'en haut » en opposition à l'ascension progressive « d'en bas » ont certainement là leurs racines psychologiques.

Nous compléterons ce tableau en remarquant seulement au passage que la tendance générale, au 19ème jusqu'au 20ème siècle, à ressentir l'optimisme comme vulgaire et plébéien, le pessimisme comme distingué, comme la seule attitude idéologique adaptée à un intellectuel non-conformiste, est également à rapporter à ce système spontané d'évaluation. Oui, même l'idée qui a très souvent cours en philosophie selon laquelle l'être ne peut être authentique et infalsifié que lorsqu'il nie strictement le devenir, est également étayée par de telles attitudes affectives. Un sentiment général régissant toute la vie quotidienne, permettant l'expression de la fierté, ressentie par l'homme, de son essence créée par lui-même, ne peut que très difficilement survenir à l'encontre de cette masse affective qui s'est solidifiée au cours des millénaires et qui est devenue une habitude fonctionnant de manière totalement inconsciente. Et pourtant, surmonter vraiment en son for intérieur le besoin religieux présuppose une rupture avec cette sphère de représentation ; car aussi longtemps que l'homme s'y sent spontanément chez lui, tous les arguments scientifiques en faveur d'une parfaite immanence terrestre de la réalité se heurte obligatoirement en lui à une résistance affective peut-être latente, tandis que reste vivace en lui une disposition secrète, peut-être également cachée, à s'approprier la vision opposée.

L'autre ensemble complexe présente avec celui-ci une affinité proche. De nombreuses religions, surtout les chrétiennes, ont une position très tranchée, hostile à ce que l'homme fonde sa dignité propre sur ses propres mérites, sur ses propres capacités qu'il a lui-même développées. Pour elles, tout cela est une grâce venue « d'en haut » à laquelle l'homme doit réagir avec humilité. Dans la fière autoconscience de ses propres capacités ou mérites, elles voient quelque chose de séditieux, de criminel, quelque chose qui vient de Satan. (Il n'est certainement pas besoin de discuter que le comportement décrit ici n'a rien à voir

avec la suffisance, l'autosatisfaction, la vanité etc.) On peut percevoir ici, sous un nouvel aspect, le problème que nous avons souvent abordé de l'affinité de la religion avec l'individualité de l'homme. Nous savons que toutes les méthodes de l'homme pour devenir le maître de la réalité objective accomplissent nécessairement en lui-même des bouleversements. Connaissance scientifique, action éthique, productivité esthétique et même réceptivité impliquent – chacune à leur manière – de surmonter de façon spécifique la simple individualité immédiate ; toutes ces activités humaines ont donc, indissociablement de leurs résultats objectifs, un effet spécifique, modificateur sur le sujet qui les accomplit. La spécificité consiste surtout en ce que le sujet, à l'aide de sa propre activité, atteint un niveau qui lui resterait obligatoirement inaccessible, par principe, à partir de son individualité immédiate ; et en ce qu'à l'occasion de ce changement qualitatif, il n'accomplit cependant pas une rupture totale avec sa propre individualité, mais la remodèle seulement dans la mesure où cela est nécessaire et incontournable à chaque fois pour le but recherché. Le revirement a beau être, dans certaines circonstances, très significatif, il est cependant toujours le pur produit de sa propre activité. La religion s'élève contre cette possibilité de l'homme de se sublimer par ses propres forces au-delà de son être immédiatement donné. À ses yeux, le mouvement que nous décrivons est une arrogance de la créature mortelle, un de ses « vices brillants. » Cela fait assurément partie de l'essence d'une Église universellement dominante que d'intégrer de telles attitudes dans son système théologique ; ils prennent alors en dernière instance une forme – même s'il y a parfois des médiations théologiques – de produits de la grâce divine ; en supposant naturellement que leurs résultats ne contredisent pas les dogmes de l'Église, sinon, ils apparaissent comme crime,

comme arrogance etc. Cette élévation qualitative de l'homme par lui-même, née de sa propre activité, contredit donc le comportement religieux proprement dit, qui nécessairement reste focalisé sur l'individualité, et ne peut être dépassé temporairement que par la grâce de Dieu ; le sujet auquel la religion s'adresse est, dans sa nature, l'individu.

Des transformations de la subjectivité sont naturellement réalisées tous les jours, massivement, de cette manière. Mais cependant, afin de pouvoir prendre une pertinence dans le dilemme idéologique de l'immanence ou de la transcendance, celles-ci doivent atteindre un certain degré de conscience, qui pour sa part dépend alors en premier lieu des conditions objectives de vie, du type de conduite de vie de l'homme, de ses perspectives. Ce n'est pas étonnant que des époques qui, à partir de là, cherchent le plus passionnément à changer énergiquement les fondements réels de la vie entraînent d'habitude l'exacerbation la plus aiguë du problème immanence-transcendance. Que durant des siècles, même ces luttes se soient déroulées au sein des visions religieuses du monde ne contredit en rien cette affirmation, puisque ces ères furent celles de la domination idéologique universelle du christianisme, et l'observateur attentif peut percevoir une croissance constante des conflits internes entre objectifs immanents et leurs fondements idéologiques et émotionnels transcendants ; c'est particulièrement patent chez Thomas Münzer ; et le bon mot de Barth sur Schleiermacher convient déjà à l'« être suprême » de Robespierre. Cette évolution vers une immanence radicale et conséquente trouve son sommet, pour des raisons qui ont été exposées auparavant, dans le socialisme scientifique. Pour les classiques du marxisme, dont la pensée représente le point culminant de l'anti-religiosité de millénaires, il est caractéristique qu'ils n'aient jamais considéré le phénomène de la religion d'un point de vue purement

idéologique, comme en leur temps les éminents hommes des Lumières, comme par exemple Bakounine [315] parmi leurs contemporains, mais toujours dans son lien le plus étroit avec le développement de la société, avec celui des circonstances réelles de la vie, de la conduite réelle de vie des hommes. C'est pourquoi l'existence et le dépérissement de la religion apparaît chez Marx dans un contexte social global, dans un contexte de l'histoire universelle, comme un élément important de la relation de l'homme à la totalité de la réalité au cours du processus d'évolution des sociétés de classe vers le socialisme : « Le *reflet religieux* du monde réel ne peut disparaître de manière générale qu'une fois que les rapports de la vie pratique des travaux et des jours représentent pour les hommes de manière quotidienne et transparente, des relations rationnelles entre eux et avec la nature. La configuration du procès social d'existence, c'est-à-dire du procès de production matérielle ne se débarrasse de son nébuleux voile mystique, qu'une fois qu'elle est là comme produit d'hommes qui se sont librement mis en société, sous leur propre contrôle conscient et selon leur plan délibéré. Mais cela requiert pour la société une autre base matérielle, c'est à dire toute une série de conditions matérielles d'existence qui sont elles-mêmes à leur tour le produit naturel d'un long et douloureux développement historique. » [316] Lénine n'est en aucune façon en opposition à cette thèse de Marx quand il aborde directement le problème tout autrement, car pour lui aussi, la religion est un phénomène social, produit par l'être social, par ses reflets nécessaires dans les pensées et émotions humaines, et le combattre n'est possible qu'à partir d'un point de vue social universel. Pour lui, le phénomène fondamental déterminant l'origine de la religiosité actuelle est

[315] Mikhaïl Aleksandrovitch **Bakounine** [Михаил Александрович Бакунин], (1814-1876) Philosophe et révolutionnaire anarchiste russe. NdT

[316] Karl Marx, *Le Capital*, L. I, dir. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, PUF, 2009, p. 91.

l'insécurité de la vie dans la société capitaliste, ce en quoi il suit la même perspective de dépérissement de la religion que Marx et comme celui-ci, il considère comme sans issue un combat pas une propagande exclusive et unilatérale. [317] Dans ces remarques de Lénine, on voit déjà l'idée que dans la situation actuelle, le problème crucial est moins de réfuter les énoncés des religions sur la réalité que de voir comment les hommes surmontent en eux-mêmes les besoins religieux par suite du changement de la base sociale de leur existence, par suite du changement d'orientation de leurs activités qui en résulte, par suite de l'évaluation spirituelle qu'ils en font.

Étroitement lié à ces motifs, il y a celui dont nous avons déjà, à maintes reprises, souligné l'efficience, à savoir celui du sens ou de l'absurdité de la vie individuelle de l'homme singulier. Il n'y a aucun doute que cet élément de la vie humaine, lui-aussi, est étroitement lié à ceux que Marx et Lénine ont soulignés. Il est en effet évident, sans aller plus loin, que tant l'opacité des bases de la vie que la vulnérabilité à l'égard de ces forces qui produisent son insécurité influent très fortement en faveur d'un jugement de la vie comme absurde. Il n'est pas non plus difficile à comprendre que le sens ou l'absurdité de ces activités que l'homme déploie pour le maintien de son existence a obligatoirement pour ce problème une importance déterminante. De l'autre côté, tout particulièrement pour la période de libération de l'homme qu'entraîne le socialisme, Marx a mentionné l'importance précisément de l'énergie qui n'est pas dépensée dans cette activité, sur l'emploi plein de sens du temps libre. Il part à ce propos du travail. « En ce domaine, la seule liberté possible est que l'homme social, les producteurs associés règlent rationnellement leurs échanges avec la nature, qu'ils la contrôlent ensemble au lieu d'être dominés par sa

[317] Lénine, *Socialisme et religion* (1905) in *Œuvres*, t. 10, pp. 80-85, *De l'attitude du parti ouvrier à l'égard de la religion* (1909) in *Œuvres*, t. 15, pp. 432-444.

puissance aveugle et qu'ils accomplissent ces échanges en dépensant le minimum de force et dans les conditions les plus dignes, les plus conformes à leur nature humaine. Mais cette activité constituera toujours le royaume de la nécessité. C'est au-delà que commence le développement des forces humaines comme fin en soi, le véritable royaume de la liberté qui ne peut s'épanouir qu'en se fondant sur l'autre royaume, sur l'autre base, celle de la nécessité. La condition essentielle de cet épanouissement est la réduction de la journée de travail. » [318] C'est avec ce règne de la liberté que peut s'engager pour l'humanité une nouvelle époque de la civilisation. Il est certes notoire, et nos considérations ont aussi à maintes reprises indiqué que le temps libre constitue la base du développement à un niveau supérieur de toute civilisation, qu'objectivement, les grandes tâches que se fixe le genre humain dans sa production ne peuvent être accomplies que dans le temps libre – conquis dans la même production –, que subjectivement, l'homme ne peut que dans le temps libre perfectionner ses capacités de cette manière large, multilatérale, et approfondie qui fait de lui le véritable maître de sa civilisation, édifiée par lui-même. Chacun le sait : les sociétés de classes précapitalistes n'ont pu offrir ce temps libre qu'à une minorité relativement restreinte, et si tous les mythes révolutionnaires qui parcourent les époques sont toujours et encore hantés par l'âge d'or, ce paradis perdu et à reconquérir, il y a incluse en eux, en même temps qu'une exigence d'égalité, celle de ce temps libre qui inspire de nouvelles valeurs plus élevées et complète la vie en lui donnant du sens.

Le capitalisme, comme dernière société de classe, occupe dans cette relation une position spécifique. Déjà dans les années 1880, Engels avait remarqué que les effets de la division

[318] Karl Marx, *Le Capital*, Livre III, chap. XLVIII, trad. C. Cohen-Solal et G. Badia, Paris, Éditions Sociales, 1960, t. III, pp. 198-199.

capitaliste du travail qui étiole et déforme l'homme s'exercent aussi dans la vie de la classe dirigeante comme force hostile à la culture, que le temps libre, dans le cadre de la production capitaliste et de sa division du travail, prend en comparaison des formations sociales antérieures un caractère extrêmement problématique. [319] Le long temps de travail et le temps libre restreint du prolétariat ont temporairement dissimulé le caractère général de cette situation. Ce n'est qu'après que la lutte de classes a imposé un temps de repos plus important pour les travailleurs, ce n'est qu'après, comme on l'a montré ici, que le capitalisme a investi et organisé complètement les sphères de production des biens de consommation et de ce que l'on appelle les services que la nullité et le vide du temps de repos, reconnus par Engels, sont devenus des réalités économiques. Il est inutile d'énumérer ici encore une fois ses symptômes décrits de toute manière plus qu'amplement dans les écrits littéraires et journalistiques. Des adolescents jusqu'aux personnes âgées, la grande majorité va être saisie par cette activité fébrile creuse, bruyante, et sans but, et chaque analyse montre que le manque de sens dans l'activité professionnelle s'accroit jusqu'au manque de sens du temps libéré d'elle. Georg Kaiser a déjà, il y a des décennies – dans son drame *Du matin à minuit* – [320] dévoilé de manière juste le soubassement spirituel socialement provoqué d'une telle situation, lorsque son caissier pense par une malversation échapper à l'absurdité de son existence d'employé, pour, comme spectateur d'une course cycliste de 6 jours, faire déboucher son temps libre, obtenu illégalement, dans le même ennui sans fin. Cette domination illimitée de l'absurdité sur toute la vie des hommes dans le capitalisme est

[319] Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, trad. Emile Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1963, p. 332.

[320] Friedrich Carl **Georg Kaiser** (1878-1945), *Du matin à minuit*, in *Théâtre*, 1912-1919, trad. René Radrizzani, Paris, L'Arche, 1997. NdT.

certainement une source spirituelle important d'où proviennent les forces spécifiques du besoin religieux d'aujourd'hui. En lui aussi, on retrouve à nouveau ce vide de contenu qui caractérise de la même façon la vie, le travail et le temps libre. Par suite des énormes progrès de la connaissance de l'univers, il a perdu l'utilité qu'il semblait avoir auparavant pour une image prétendument objective du monde ; même la polémique, éblouissante dans son niveau intellectuel et passionnée des Lumières se heurte, dans son attaque de la vision religieuse objective du monde, au vide, car cette vision n'existe plus. Les contenus religieux encore à l'œuvre ne peuvent se maintenir que par l'intermédiaire d'un scepticisme général à l'égard de toute connaissance objective. Mais comme leur base affective – le nihilisme, l'irrationalisme, l'angoisse et le désespoir – est difficilement ébranlable au plan socio-psychologique, les surmonter ne peut que suivre la démarche décrite par Marx et Lénine, celui du bouleversement de ces formes de vie qui les produisent et les reproduisent. Si l'on veut aujourd'hui confronter ce système cohérent complexe de symptômes à l'état de fait sous le socialisme, alors il se produit une situation quelque peu perturbante, dans la mesure où son image actuelle montre un contraste – malgré tout réel – qui ne correspond pas directement d'une manière adéquate à la vérité de la théorie et de l'histoire universelle. Nous pensons aux déformations que quelques décennies de domination des méthodes staliniennes ont occasionné dans les formes sous lesquelles le socialisme s'est réalisé. Pour traiter cette question, il y a une double difficulté : premièrement, là où il ne s'agit que d'un problème singulier, aussi important soit-il, il est matériellement impossible de mentionner un tant soit peu les problèmes qui surgissent ici, et un traitement incomplet peut très facilement donner l'impression que l'on repousse, et même que l'on déforme les problèmes. Deuxièmement, la tradition stalinienne

apparaît presque partout dans le marxisme aujourd'hui sous un éclairage qui déforme ce qui est essentiel, que l'éclairage qui engendre de tels effets viennent de droite ou de gauche. D'un côté, les dogmatiques et les sectaires au sein du camp marxiste identifient purement et simplement Staline aux classiques du marxisme, même si c'est peu ou prou d'une manière quelque peu gênée ; on va certes, en l'occurrence, prendre quelque distance avec quelques erreurs, mais le fait que Staline a représenté un système de conceptions qui déviait à maints égards des traditions authentiques des classiques va être la plupart du temps contesté avec acharnement. D'une manière paradoxale en apparence, ce point de vue est très proche méthodologiquement de celui de la réaction bourgeoise ; celle-ci veut elle-aussi identifier totalement Marx, Engels, et Lénine avec Staline, afin que de pouvoir interpréter ce qui, chez Staline, s'est avéré insoutenable, inacceptable, comme une conséquence nécessaire de la théorie classique du marxisme. D'un autre côté, les révisionnistes ne sont pas, eux non plus, en mesure de tracer une démarcation nette entre Staline et les classiques du marxisme. Ils critiquent ses affirmations, ses actes et ses méthodes, et comme ils en rejettent beaucoup, ils pensent que cette critique devrait également se tourner contre le marxisme-léninisme ; ils perdent ainsi naturellement la possibilité d'une orientation de principe et tombent sous l'influence des différentes théories bourgeoises. Dans ce maquis de fausses prémisses et attitudes, il n'est pas facile de voir la seule ligne indubitablement juste : le fait que Staline fut un théoricien marxiste et un politicien socialiste important et doué, mais qui sur différentes questions importantes a pris une position fausse ou tout au moins exagérée, et qu'il a fait se rigidifier cette attitude théorique et pratique qui était la sienne en une méthode autonome. Une critique véritablement féconde, soupesant de manière juste le positif et le négatif de son œuvre

et de sa personnalité n'est donc possible que du point de vue du marxisme-léninisme. [321]

Toute la structure de cette œuvre rend impossible un exposé critique global de ce genre. Nous ne pouvons, à partir du point de vue auquel nous sommes parvenus jusqu'ici, que retourner à notre problème particulier. Il faut en l'occurrence distinguer précisément la situation dans le socialisme développé, ses caractéristiques théoriques et pratiques réelles, des étapes nécessaires, mais néanmoins concrètes, déterminées par les circonstances historiques. (lesquelles étapes montrent souvent des déterminations qui découlent directement des circonstances données, et pas, ou seulement indirectement, des principes.) Lénine n'a par exemple jamais considéré le communisme de guerre comme la voie nécessaire par principe vers le socialisme, mais simplement comme un ensemble de mesures que les événements extérieurs comme le sabotage de la part de l'ancienne intelligentsia, la guerre civile, l'intervention etc. ont imposées à la dictature du prolétariat. [322] C'est avant tout de ce point de vue qu'il faut considérer le problème de la démocratie prolétarienne. Le fait que le socialisme n'ait pu tout d'abord être fondé – et pendant des décennies – que dans un état isolé, que celui-ci ait été exposé à des interventions étrangères armées incessantes, et ainsi au danger d'une restauration, qu'en outre cet unique pays socialiste soit économiquement resté arriéré etc. a eu d'importantes conséquences sociales pour l'évolution des

---

[321] On ne doit pas oublier le contexte dans lequel ces lignes et le développement qui les suit ont été écrites : entre 1957 et 1962, en Hongrie, quelques années après les événements de Budapest. Elles sont loin d'épuiser la pensée de Lukács sur Staline. *Cf.* Nicolas Tertulian : *Lukács et l'ombre de Staline,* Le Monde, 01/01/1980*, Lukács et le Stalinisme,* Conférence à l'Université de Madrid. 08/02/2002. En un mot : *Il faut critiquer Staline, mais pas pour sauver le stalinisme*. (Khrouchtchev ne fût-il pas un fervent stalinien ?) *Il faut critiquer le stalinisme, mais pas pour liquider le marxisme.* NdT.

[322] Lénine, *L'impôt en nature*, 21/04/1921, in *Œuvres*, t. 32, pp. 349-389. NdT.

premières décennies. Surtout, le développement forcé de la production, devenu de ce fait incontournable, en premier lieu celui de l'industrie lourde, a accablé toute la population de tâches et de charges qu'il n'était objectivement pas possible de supporter durablement et d'imposer sans opérer une rupture avec la démocratie prolétarienne. Il est naturellement impossible d'exposer, pas même sous forme d'esquisse, les luttes, mesures etc. générées de la sorte. Mais il faut souligner qu'après la mort de Lénine, Staline fut le seul qui ait bien compris et évalué la situation indiquée plus haut, qui fut prêt et apte à tirer toutes les conséquences nécessaires du fait que le socialisme n'existait que dans un seul pays. C'est la tâche de l'histoire que d'établir quand et combien il est allé par des méthodes non-démocratiques au-delà de la mesure dictée par les circonstances objectives. Mentionnons seulement, comme exemple extrême, l'affirmation de Khrouchtchev selon laquelle les grands procès des années trente débouchaient sur des jugements injustes, matériellement infondés, mais étaient aussi, dans leur ensemble, politiquement superflus, parce qu'ils étaient dirigés contre des opposants déjà dépourvus d'influence, impuissants. En plus de toute cette critique qui serait la tâche d'un exposé global, historiquement fondé, de cette période, il faut remarquer en conclusion que ce développement, considéré dans son ensemble, était cependant socialiste et a conduit à surmonter les difficultés initiales de l'Union Soviétique. Pensons seulement que l'analphabétisme a disparu, qu'il y a en revanche en Union Soviétique une intelligentsia socialiste nombreuse et développée, les forces productives se sont tellement développées que l'Union Soviétique est aujourd'hui la deuxième puissance industrielle au monde, et souvenons-nous surtout que ce furent la puissance et le combat résolu de l'Union Soviétique qui ont sauvé le monde de la tyrannie hitlérienne. Ce n'est que dans le cadre d'une vue globale

comme celle-là que l'on peut parler d'une manière juste et raisonnable de ces conséquences graves de la période stalinienne qui sont déterminantes pour notre problème, pour le combat ultime de libération de l'art des influences de la religion. Au contraire de Lénine qui n'a jamais reconnu les mesures souvent oppressives du communisme de guerre comme la voie théoriquement nécessaire vers le socialisme, sans même parler d'y voir – ce que beaucoup ont fait alors – déjà sa réalisation, il n'y avait pas pour Staline de différence entre aspects tactiques imposées par la nécessité et avancées authentiques vers le socialisme, qui déjà, objectivement et subjectivement, donnaient vie à celui-ci en tant que tel. Ce que l'on désigne communément aujourd'hui comme culte de la personnalité est donc un phénomène beaucoup plus ample et global qu'on ne le pense habituellement. Il s'agit d'une forme nouvelle, spécifique, du sectarisme. Lénine, à juste titre, a vu un signe essentiel des sectaires en ce qu'ils projettent comme une évidence dans la réalité objective tout ce qu'ils ont élaboré eux-mêmes intellectuellement, ce qu'ils tiennent pour juste. Ils sont ainsi convaincus que les masses jugent comme désirable ou dépassé la même chose qu'eux même tiennent pour tel. La domination absolue sur un grand peuple, et même sur des courants internationaux importants donne à ce sectarisme son empreinte spécifique. Ceci se manifeste surtout au plan théorique et même méthodologique par la condamnation, de toute objectivité philosophique et historique comme « objectivisme », qui est métaphysiquement opposé de manière exclusive à l'esprit de parti. À l'objectivisme apologétique, Lénine a certes opposé l'esprit de parti marxiste. Il conçoit celui-ci en disant du matérialiste marxiste : « Son objectivisme est plus profond, plus complet » que le prétendu objectivisme

bourgeois. [323] L'esprit de parti de la science (et de l'art) naît donc chez Lénine de la forte tension dialectique entre objectivité et prise de parti ; chez Staline au contraire, il naît de la condamnation de toute considération impartiale de la réalité objective en science (et en art).

Dans l'activité théorique et pratique de Staline disparaissent en conséquence les différences entre perspective et réalité, entre principe et pratique, entre objectif, tâche et réalisation. En se constituant en puissance *sui generis* illimitée, le culte de la personnalité parvient à ce que chacune de ses manifestations soit reconnue non seulement à chaque fois comme réalisation parfaite, développement etc. de la théorie socialiste, mais aussi à ce que cette dernière soit tout de suite déclarée accomplie avec enthousiasme. La théorie, la science du marxisme, doit se limiter à commenter ces décrets, la propagande et l'agitation à proclamer sa marche victorieuse irrésistible. Naturellement, Staline malgré toutes ces caractéristiques était pourtant un homme d'une intelligence hors du commun, qui assez souvent se rendait compte *a posteriori* de l'irréalité de nombre de ses projets et les corrigeait parfois de manière juste. Mais il fallait que cela aussi reste son monopole, et à l'occasion d'un tel virage, il lui fallait soit éliminer théoriquement le virage lui-même, soit faire porter à d'autres la culpabilité de l'échec. Cela rend compréhensible que dans de telles circonstances, un développement de la science marxiste, surtout dans le domaine de la théorie de la société, de l'économie et de la philosophie ait été compliqué et entravé, que la théorie ait de plus en plus perdu la capacité d'appréhender de manière adéquate les phénomènes nouveaux, dans leur base et superstructure. Le développement impétueux simultané des forces productives a nécessairement entraîné qu'en revanche, dans le domaine des

[323] Lénine, *Le contenu économique du populisme et la critique qu'en fait dans son livre M. Strouvé*, Paris, Éditions Sociales, 1974, p. 112.

sciences de la nature, un essor important puisse se produire, tout particulièrement là où la recherche était en relation plus ou moins directe avec la technologie de la production.

Après ces considérations d'une teneur par la force des choses très générale, revenons à notre problème proprement dit. Il est clair que sur cette question aussi, un inventaire théorique vraiment concret doit être la tâche de l'histoire. On peut néanmoins affirmer ceci, même si c'est dans des termes par nécessité très généraux : ce facteur précis de l'activité professionnelle sous le socialisme, qui contribue à assurer à celui-ci une grande supériorité par rapport au capitalisme, la conscience vivace de la liaison de ses propres prestations avec le bien commun planifié, avec le développement de la société, de l'humanité, la conscience du sens de ce travail pour sa propre personnalité et son développement multilatéral et approfondi doit alors se perdre ou tout au moins se trouver considérablement affaibli. Mais il s'agit pas seulement, en l'occurrence, d'un simple obstacle à l'évolution nécessaire du travail sous le socialisme, car ces obstacles prennent encore une nuance spécifique : comme la théorie et la propagande sont orientées selon l'esprit du socialisme, comme ils doivent par conséquent avoir une terminologie marxiste-léniniste, et sont même très souvent – vues abstraitement – pleines de contenus authentiquement socialistes et s'expriment dans des catégories authentiquement socialistes, l'écart entre théorie officielle et pratique réelle se manifeste obligatoirement aussi comme résistance contre la théorie elle-même, dans les idées et les sentiments de nombreux hommes. Quelques-uns peuvent naturellement distinguer, là-aussi, le noyau socialiste de la pelure stalinienne. Mais cet écart pourtant, chez de nombreuses personnes – à côté du fait essentiel que l'activité propre ne peut pas s'exercer d'une manière qui serait normale sous le socialisme – a aussi un effet qui va dans le sens d'un

éloignement de la théorie, d'un scepticisme, voire d'une indifférence à son égard. (C'est dans cette dernière attitude que l'on trouve la base réelle, sociale, du révisionnisme contemporain.) Le fait qu'il s'agit là de faits sociaux ayant de profondes causes humaines, et pas seulement d'états d'âme dans des groupes d'intellectuels se voit aussi en ce que presque tous les symptômes de la vie ressentie comme absurde que nous pouvons observer sous le capitalisme – du fanatisme creux des spectateurs pour le sport jusqu'à la délinquance juvénile – se retrouvent aussi dans la société socialiste, et que la propagande officielle contre ces dégénérescences concrètes, socialement conditionnées, est tout aussi impuissante qu'en général à l'encontre du besoin religieux.

Nous avons eu dans ces considérations à maintes reprises l'occasion de prendre position à l'égard de la littérature née sur ce terrain ; comme on s'en souvient, nous avons par exemple critiqué la théorie de Staline de l'écrivain comme « ingénieur de l'âme », [324] de même que le caractère illustratif de la moyenne de la littérature socialiste. Du point de vue du problème actuel, ces remarques doivent être complétées. Par suite de l'influence de la théorie et de la pratique stalinienne, la littérature en lutte contre le besoin religieux, pour la libération ultime de l'assujétissement religieux de l'homme, a dû précisément renoncer à son arme la plus puissante, à savoir son effet cathartique. Également du point de vue de ce problème, l'essence de la catharsis peut se résumer ainsi : dans l'œuvre individuelle, on propose au récepteur une image du monde qu'il envisage comme le sien propre, mais qui en même temps lui fait brusquement prendre conscience que ses représentations sur ce monde n'ont pas ou n'ont tout au moins pas encore atteint son essence. Il se produit donc dans la catharsis un

[324] Formule de 1932, lors d'une réunion chez Gorki avec des gens de lettres. NdT.

ébranlement de l'image quotidienne du monde, des idées et sentiments habituels sur l'homme, sur son destin sur les motifs qui l'animent, un ébranlement pourtant qui renvoie à un monde mieux compris, à la réalité d'ici-bas, mieux et plus profondément appréhendée. C'est pourquoi la catharsis est si étroitement proche des catégories éthiques de la transformation et du développement de l'homme, et c'est pour la même raison qu'elle est le contraire absolu de toutes les illuminations, conversions religieuses etc. qui sans exception n'opposent pas l'une à l'autre l'apparence superficielle et l'essence mais soulignent l'antinomie entre sa nature de créature mortelle (avec tous les « vices brillants ») avec un au-delà, même si celui-ci, comme aujourd'hui n'est que le néant.

La catharsis se tourne donc vers l'essence de l'homme. C'est pourquoi elle ne peut être efficace que dans une concrétude sociohistorique. La grande littérature a toujours engendré des effets cathartiques en ce que les contradictions cruciales d'une étape de l'évolution de l'humanité sont révélés par des conflits typiques d'hommes élevés au niveau du typique littéraire. L'histoire est faite par l'homme lui-même, et il se l'approprie pour son autoconscience de la manière la plus impressionnante lorsqu'il est mis en situation d'en faire l'expérience vécue comme lutte de ces forces et faiblesses, vertus et turpitudes humaines. L'immanence de la catharsis est de ce fait universelle : dans le destin de l'individu devenu concret et typique, l'essence de la société et de l'histoire devient transparente, les collisions historiques révèlent – dans la dialectique du bien et du mal – ces types d'hommes qui favorisent ou s'opposent au cours de l'histoire. C'est pourquoi d'Homère à Gorki, les écrivains sont toujours partis d'hommes concrets, de relations humaines concrètes. Ceux-ci produisent pour leur lecteur le « connais-toi toi-même » cathartique, et dans ce miroir microcosmique apparut, valable pour des

millénaires d'histoire macrocosmique, la reproduction de la significativité historique à laquelle le présent peut à chaque fois faire appel. La théorie et la pratique des « ingénieurs de l'âme » a rompu avec cette tradition ; pour elle – et de ce point de vue de manière conséquente – la littérature était simplement un instrument utile pour l'exécution de tâches concrètes données. C'est pourquoi son point de départ n'était pas l'homme concret « avec sa contradiction », mais un problème social d'actualité qui produisait un certain *pour* et *contre,* et les hommes à figurer étaient intégrées dans ce cadre comme des forces positives ou négatives, leurs qualités adaptées aux tâches pratiques qui s'y présentent. On a naturellement souvent ressenti que ce *noir ou blanc* était trop simplifié pour émouvoir profondément le lecteur ; c'est ainsi que sont nées les questions scolastiques, de savoir dans quelle mesure un héros positif pouvait avoir aussi des particularités négatives (pouvait il parfois être colérique ou distrait). Cette tendance s'est imposée si fortement que même un livre d'un socialisme aussi honnête, mais jugé oppositionnel comme *L'homme ne vit pas seulement de pain*, de Doudintsev [325] a aussi été conçu sur la base de ces principes ; le fait que ses conclusions n'approuvent pas les mesures administratives, mais invitent à leur réforme, ne change rien à sa nature esthétique.

Il n'en a pas toujours été ainsi dans la littérature socialiste. Partout où il s'agit d'une vraie littérature, le problème scolastique apparent de la positivité abstraite et de son complément sophistique par des traits négatifs accessoires est écarté comme perturbant et insignifiant. Dans un beau poème écrit en émigration, Brecht dit de l'homme d'aujourd'hui :

[325] Vladimir Dimitrievitch Doudintsev [Владимир Дмитриевич Дудинцев] (1918-1998) *L'homme ne vit pas seulement de pain* (1956). Trad. Maïa Minoustchine et Robert Philippon, Paris, Julliard, 1957. NdT.

Dabei wissen wir doch:
Auch der Haß gegen die Niedrigkeit
Verzerrt die Züge.
Auch der Zorn über das Unrecht
Macht die Stimme heiser. Ach, wir
Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit
Konnten selber nicht freundlich sein. [326]

La rupture qui est réalisée dans de telles conceptions avec l'antinomie mécanique du positif et du négatif repose sur la reconnaissance que chaque étape spécifique de l'évolution pose aux hommes des tâches particulières. Elle éveille en eux-mêmes les forces les plus diverses – individuellement diverses, mais pourtant sous des formes typiques. Elle peut dans certaines circonstances, conformément à la nature concrète des situations historiques, transformer les vertus en vices et les vices en vertus, lorsque les hommes, pour pouvoir agir correctement dans les conditions données, doivent développer ou réprimer en eux des particularités qui, considérées en elles-mêmes, provoquent en eux certaines déformations, mais qui sont néanmoins nécessaires de façon incontournable pour l'exécution de leurs tâches historiques et qui, pour cette raison – au sens ultime de l'action éthique –, sont aussi morales. Ce n'est qu'au travers d'une telle dialectique que l'homme figuré littérairement peut représenter son époque de manière véridique, ce n'est que par-là que de tels personnages peuvent provoquer chez les récepteurs une catharsis féconde et les

[326] Brecht, *À ceux qui naîtront après nous,* trad. Guillevic, in *Anthologie bilingue de la poésie allemande,* Paris, *nrf* La Pléiade, 1993, p. 1083.

Et nous le savons pourtant :
Même la haine de la bassesse
Déforme les traits.
Même la colère contre l'injustice
Rend la voix rauque. Ah ! nous,
Qui voulions préparer le terrain pour un monde amical,
N'avons pas pu être amicaux.

éduquer ainsi à l'autoconscience, à devenir de véritables citoyens de leur époque. C'est ainsi qu'ont écrit Gorki et Andersen Nexø avant même la prise du pouvoir par le prolétariat ; c'est la base de la création des écrivains soviétiques les plus importants, de Cholokhov et Makarenko, [327] des meilleurs représentants contemporains du socialisme, comme Bertolt Brecht, Arnold Zweig ou Tibor Déry. [328] Mais là où les personnages semblent avoir été construits simplement à partir des problèmes, l'effet ne peut jamais atteindre le récepteur au plus profond dans son « tua res agitur » concret. C'est pourquoi nous nous trouvons aujourd'hui devant la situation paradoxale qui fait que l'orientation dominante de la littérature bourgeoise contribue à renforcer le besoin religieux sous sa forme actuelle, tandis que la littérature socialiste, qui devrait être le contrepoids proprement dit, historiquement prédestiné, passe pour la majorité de sa production tout simplement à côté de ce problème crucial du combat de libération de l'art.

Cela recèle la difficulté que nous avons décrite : mettre en évidence dans le socialisme, dans la culture socialiste, cette force qui est à même de mener victorieusement à son terme ce combat de libération de l'art. Cette difficulté n'est cependant, croyons-nous, que celle de l'instant historique immédiat, et donc transitoire si on le considère à l'échelle de l'histoire universelle. La question où culmine nos considérations est celle d'une perspective historique universelle. La philosophie a pour devoir de clarifier les fondements théoriques de ces problèmes, mais en aucune façon d'anticiper de manière prophétique ou

---

[327] Voir à ce sujet mes essais sur Makarenko, Cholokhov, Fadeïev, Platonov dans *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, [Le réalisme russe dans la littérature mondiale], *Georg Lukács Werke*, t. 5, Neuwied und Berlin, Luchterhand, 1964.

[328] De même que sur Arnold Zweig et J.R. Becher, dans *Schicksalswende* [Tournants du destin], Berlin, Aufbau Verlag, 1956.
Tibor Déry (1894-1977), écrivain hongrois. NdT.

utopique les formes concrètes, étapes etc. de sa concrétisation. De ce point de vue, nos remarques précédentes doivent encore être complétées par le lieu commun selon lequel pour des bouleversements historiques de ce genre, des années et même des décennies dont des séquences courtes. Dans nos contextes concrets, cela n'est pas un simple lieu commun dans la mesure où les adversaires du socialisme, y compris ceux qui connaissent l'histoire passée et savent précisément ce que signifie le déroulement du temps dans le développement de toutes les possibilités d'une formation sociale, ne posent à chaque fois au socialisme que des ultimatums à brève échéance, et quand l'évolution ne correspond pas à ces délais fixés par des élucubrations subjectives, elle est elle-même jugée – de manière tout aussi subjectiviste –, comme un échec, comme une fausse route. (Remarquons au passage que les traditions de la période stalinienne favorisent ce type d'approche, anhistorique de fond en comble.) Ce qui est important pour nous, c'est la perspective de l'évolution globale, et de ce point de vue, les décennies de stagnation objective et subjective sous Staline ne représentent rien de décisif en dernière instance, puisqu'en dépit de tout cela, la tendance principale a été cependant un renforcement et une consolidation du socialisme.

La critique nécessaire des méthodes staliniennes peut d'autant moins changer quelque chose d'essentiel à notre perspective que depuis sa mort, et tout particulièrement depuis le XX^{ème} congrès du P.C.U.S., un travail de réforme portant sur les fondamentaux est en cours. Les dix années écoulées depuis lors ne sont vraiment pas plus d'une minute à l'échelle de l'histoire universelle, et néanmoins, il y a déjà eu, sur la question sociohistorique essentielle, un tournant décisif. Les dernières années de Staline ont aussi souffert d'une difficulté insurmontable, à savoir que sa méthode était déjà dépassée par l'histoire. Car quel que soit le jugement que l'on peut porter sur

ses excès, ses déformations etc. de la période précédente, il est à l'origine parti, comme on l'a montré ici, des véritables états de fait, de l'édification du socialisme dans un seul pays, un pays arriéré. La guerre a qualitativement modifié ces bases au profit du socialisme. Mais Staline n'a pas été en mesure de tirer des conclusions justes de la situation changée. Comme résultat du XX^{ème} congrès, il suffit de souligner une seule question cruciale : la constatation qu'une guerre mondiale dans cette situation nouvelle n'est plus inévitable, parce que le socialisme s'est tellement renforcé à l'échelle mondiale qu'il est à même sur cette question de soumettre l'impérialisme à sa volonté et de mettre fin aux guerres mondiales. En quelques années, on n'a pas seulement clairement compris ce problème, mais des pas décisifs ont aussi été accomplis vers sa solution. La base sociohistorique essentielle du désespoir et de l'angoisse de notre temps est en passe, en raison de l'activité de l'humanité, guidé par la conscience de sa partie socialiste, de disparaître de du monde contemporain actuellement menaçant. Si nous pensons cela, nous pensons philosophiquement avoir pleinement raison de nous en tenir inébranlablement à notre perspective, peu importe quel laps de temps il faudra pour la faire vivre de manière adéquate, quels que soient les détours qu'il faudra encore éventuellement emprunter jusqu'à sa réalisation adéquate. Ceci d'autant plus que partout, sur toutes ces questions, la loi fondamentale du matérialisme historique s'impose : le changement de la superstructure provient toujours, d'une manière plus ou moins inégale, des bouleversements de la base. Dans cette perspective, non seulement la période stalinienne fait partie objectivement du passé, mais le processus conscient a commencé, de développer chez l'homme les activité, idées, et sentiments correspondants à la nouvelle situation historique.

Avec ces précisions concrètes, nous pouvons revenir à la question de fond de notre recherche. Le progrès de l'humanité dans les sociétés de classes a été capable d'anéantir la prétention des religions à expliquer le monde objectif, à se soumettre l'art, à transformer son symbolisme figuratif, créateur d'un monde, en de l'allégorie décorative, à fonder la moralité humaine sur des attentes de l'au-delà. Mais il n'a pas été en mesure de briser le dernier lien des hommes à un au-delà, aussi vide soit-il, au besoin religieux devenu abstrait. Cela, l'ordre social socialiste – et lui seul – en sera un jour capable. Comme dans tous les domaines, il comble ainsi des aspirations qui ont animé pendant des millénaires les esprits les plus évolués et qui les ont portés, en science et en philosophie, en art et en éthique, à des sommets souvent exemplaires. L'époque de Goethe fut en un certain sens une ouverture vers l'avant-dernière étape du processus de dépérissement de la religion, de la transformation de son universalité portant sur le monde objectif en un besoin religieux enfermé dans le sujet. Certes, les romantiques proprement dit ont à maints égards préparé intellectuellement comme artistiquement la situation aujourd'hui pleinement développée dans le monde bourgeois, certes, la philosophie classique a entrepris des tentatives pour reconquérir une validité générale, par l'abstraction spéculative, l'amincissement et la dépersonnalisation de la teneur religieuse du besoin religieux, mais Goethe lui-même s'est toujours efforcé d'écarter toute orientation transcendante de la pensée, de la composition littéraire et de l'action, et d'en faire les organes efficaces d'une immanence humaine conséquente et holiste. Il savait que le besoin religieux ne pouvait dépérir que si l'homme réussissait à faire du toutes les forces intellectuelles et psychologiques qui, jusqu'ici, ne pouvaient vivre que sous des formes religieuses, en parties intégrantes pleines de sens d'une vie immanente conduite rationnellement. C'est ainsi

qu'il entend le besoin religieux quand il parle de religion, et c'est ainsi qu'il faut comprendre les vers par lesquels nous pensons pouvoir conclure nos considérations de manière digne :

> Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
> hat auch Religion ;
> wer jene beiden nicht besitzt,
> der habe Religion. [329]

[329] Goethe, *Les Xénies apprivoisées IX, Œuvres posthumes*.
Celui qui possède la science et l'art
Possède aussi la religion ;
Celui qui ne les possède pas tous deux
Puisse-t-il avoir la religion !

Table des matières

1. Questions de fond et étapes principales du combat de libération..... 5
2. Allégorie et symbole..... 79
3. Vie quotidienne, personne individuelle, et besoin religieux..... 148
4. Base et perspective de la libération..... 226