

SITUATION DE L'ESTHÉTIQUE TILLICHIEUNE

Tillich a plusieurs fois rapporté cette expérience épiphanique, cette révélation que provoqua en lui, à l'âge de 28 ans, une peinture de Botticelli: «La contemplant, je ressentis quelque chose comme l'extase. À travers la beauté de la peinture, il y avait la Beauté elle-même. Elle transparaisait dans les coloris, de même que la lumière du jour transparait dans les vitraux d'une église médiévale³³⁹.» Tillich pense cette expérience en rapport étroit avec l'expérience religieuse: vers la même époque, rapporte-t-il, il fit l'expérience d'une «rencontre avec la puissance de l'être même», avec le fait qu'il y ait quelque chose et non pas rien. «Ces deux expériences parallèles, l'artistique et la philosophique, ont joint dans mon esprit ces deux domaines en une union qui s'est maintenue jusqu'aujourd'hui. Plusieurs des catégories que j'utilise dans certaines de mes analyses philosophiques les plus abstraites proviennent en fait de mon intérêt pour l'art moderne. Et à l'inverse, il m'est impossible de parler de l'art moderne ou même de l'art tout court sans faire ressortir sa relation à l'être même, au fondement et au pouvoir de l'être³⁴⁰.» Cette affinité entre l'expérience esthétique et l'expérience religieuse ne s'est plus jamais démentie; ainsi, à propos d'une série de scènes champêtres peintes par Jan Steen, Tillich écrit au début des années 50: «Soudain je me suis aperçu que dans ces scènes de vitalité paysanne, quelque chose du fondement divin de l'être était exprimé, qu'elles avaient une lumière d'éternité et faisaient signe vers la nature du fondement divin dont elles provenaient³⁴¹.»

Je cite longuement ces textes parce qu'ils nous font entrevoir non seulement la pensée de Tillich sur l'art, mais aussi et surtout un ressort essentiel de toute son oeuvre. L'affinité profonde ici déclarée entre l'expérience esthétique et l'expérience religieuse n'a rien de fortuit: c'est l'épiphanie artistique elle-même qui procure à l'expérience de l'inconditionnel les moyens de se concevoir. On mesure ainsi l'importance d'un examen de la pensée esthétique de Tillich pour l'appréhension de toute son oeuvre.

Que se passe-t-il, comment se fait-il que de la contemplation d'un tableau et de l'émotion qui l'accompagne Tillich puisse tirer des considérations métaphysiques? Manifestement, parce qu'il attribue à ces émotions un sens complexe qui se déploie ensuite dans le discours. Or ce sens, d'où vient-il? Est-il donné avec chaque intuition, de manière immédiate, de sorte que dans l'émotion esthétique, les cieux s'entrouvriraient et laisseraient filtrer jusqu'à nous quelque vérité imprescriptible?

Le but de mon intervention est de montrer que c'est bien ainsi que Tillich conçoit l'expérience esthétique. Je montrerai d'abord l'étroite dépendance de l'esthétique tillichienne envers sa source, la tradition idéaliste et romantique allemande: l'expérience esthétique, parce qu'elle semble manifester une vérité sensible, c'est-à-dire une vérité qui précède toute réfraction par la raison, devient l'*organon* même de la raison humaine dans son approche indéfinie de la totalité du réel. Une fois rappelées ces conceptions, je voudrais dire brièvement pourquoi le XX^e siècle a peu à peu cessé de les tenir pour évidentes, de sorte que s'impose désormais un héritage sélectif de la pensée de Tillich sur l'art.

339 TILlich, *On Art and Architecture*, New York, Crossroad, 1987, p. 235; cf. aussi p. 12.

340 *Ibid.*, p. 12.

341 *Ibid.*, p. 13.

I. Une esthétique de l'expression.

Peut-être convient-il de préciser que les qualificatifs «idéaliste» ou «romantique» n'ont ici aucune fonction diffamatoire. Ils désignent un effort, sans doute encore inégalé, pour affirmer et réaliser les idéaux les plus élevés de la tradition occidentale, ceux aussi bien de Platon que de l'Évangile, sans préjudice pour l'autonomie et la liberté conquises par l'humanité dans les temps modernes. Cette autonomie et cette liberté chèrement acquises contre les idoles de naguère, contre ce que Tillich appelle l'hétéronomie, signifiaient que l'humanité pouvait désormais prendre en mains son propre destin, grâce aux pouvoirs nouvellement redécouverts de sa raison. On reconnaît là d'abord le projet des Lumières. Mais les Lumières étaient mues par un idéal négatif de liberté, par une liberté faite de désengagement. Charles Taylor définit cette liberté comme «le pouvoir d'agir à sa guise, sans obstacle de l'extérieur ou sans assujettissement à une autorité extérieure³⁴²». Pareil idéal confère au soi les attributs très attrayants d'efficacité, de puissance et d'imperturbabilité. Le sujet y est perçu comme acquérant toujours plus de contrôle technique sur une nature vue de plus en plus comme mécanique et homogène. Par suite, l'homme en vient à se concevoir lui-même comme une mécanique, un être entièrement déterminé et objectif. Mais comment, dans ces conditions, peut-il rester libre et choisir son destin? N'introduit-on pas une scission fatale chez l'homme, entre son corps et son esprit, ses passions et sa moralité, entre l'individu et la communauté, et finalement entre l'être et le sens? C'est ce qu'ont vu, aux XVIII^e et XIX^e siècles, de nombreux penseurs troublés par les problèmes qu'engendrait le nouvel esprit. Sous l'énorme influence de Rousseau, ils se sont mis à concevoir l'homme comme un être qui s'exprime, c'est-à-dire qui peut faire passer dans la réalité extérieure un sentiment ou un désir intérieur et reconnaître ensuite cette réalité comme lui étant adéquate. Cet «expressivisme», pour reprendre l'expression de Taylor, diffère des conceptions antérieures de l'expression, qui se contentaient de reproduire un ordre cosmique présent à l'extérieur aussi bien qu'à l'intérieur: désormais, il faut préserver la liberté de tout envoûtement par le monde extérieur, et le monde vraiment humain doit donc être vu comme déployé depuis l'intérieur. L'homme est mû par une force interne qui cherche à s'imposer à l'extérieur. Les aspirations qui l'habitent doivent être opposées à un monde extérieur déshumanisant, car c'est en elles que réside le vrai. Mais tant que l'intériorité ne s'exteriorise pas, elle reste en même temps confuse pour elle-même: en s'exteriorisant, elle se clarifie et se détermine, elle s'élève elle-même à la conscience. Le vouloir inconscient, dans lequel réside le vrai, passe de lui-même à la clarté de l'expression conceptuelle, se révèle à lui-même, devient conscient et prend forme en l'homme. Dès lors peut être comblé le fossé qu'avaient creusé les Lumières entre nature et liberté, être et pensée. L'expressivisme permet à un sujet d'exprimer sa volonté même s'il en ignore encore la teneur, parce qu'il lui procure la certitude de s'appuyer sur la conscience de vérité d'un super-sujet auquel le moi empirique a part en son tréfonds, et où la nature et la liberté, l'individu et la totalité sont depuis toujours identiques. Ce super-sujet inconscient s'exprime à travers l'action et l'histoire humaines.

Sur cette trajectoire, il faut accorder une attention particulière à la *Critique de la faculté de juger* de Kant, qui opère un mouvement décisif dans la tentative de réconcilier la nature et l'autonomie humaine³⁴³: cet ouvrage établit que l'appréhension rationnelle du sens de la nature obéit aux règles du jugement esthétique et qu'il y a entre notre représentation du devenir cosmique et la production artistique d'étroites parentés. Bien sûr, il n'est encore question dans tout cela que du jugement des sujets et la raison

³⁴² Charles TAYLOR, *Human Agency and Language*, Cambridge University Press, 1985, p. 5. Pour le parcours historique ici présenté, voir du même auteur *Hegel* (Cambridge University Press, 1975, ch. 1) et *Sources of the Self: The Making of Modern Identity* (Harvard University Press, 1989).

³⁴³ Voir H.-G. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1975, p. 31-56.

finie ne saurait en tirer davantage que des aperçus heuristiques sur le monde réconcilié. Mais les successeurs idéalistes et romantiques de Kant ne l'ont pas entendu de la sorte: prenant acte de la subjectivisation radicale de la problématique esthétique opérée par Kant et associant à cela leur conception inflationnaire du sujet comme conscience absolue de vérité, ils se sont mis à concevoir l'art comme la voie royale permettant d'accéder à la conscience du processus de réconciliation entre la nature et l'histoire humaine, qui se trame au tréfonds de toute chose. La formulation la plus claire de ce rôle imparti à l'art se trouve sans doute dans les dernières pages du *Système de l'idéalisme transcendantal*. Schelling y parle du «miracle de l'art³⁴⁴», qui a le pouvoir de nous révéler ce qui reste inaccessible à la simple conscience historique parce qu'elle-même en est toute tissée: à savoir que le monde fini que nous ouvre la conscience est le produit d'une volonté inconsciente infinie, et que la réconciliation recherchée entre nature et liberté est toujours déjà réalisée en deçà de ses tentatives naturelles et historiques d'objectivation et d'expression. «[...] l'art, écrit Schelling, est pour le philosophe la chose la plus haute, celle qui lui ouvre en quelque sorte le Saint des Saints où brûle comme une flamme, dans une union éternelle et originaire, ce qui se trouve séparé dans la nature et dans l'histoire [...]»³⁴⁵.» D'où l'art tient-il ce pouvoir? De ce qu'il fait coïncider le fini et l'infini de manière directement sensible, intuitive, sans la réfraction du concept; de ce qu'il exprime l'infini sous une forme finie, produisant ainsi la beauté. L'intuition esthétique nous donne à voir un concept sensible, une sensibilité rationnelle, indissolublement liés pour produire la beauté. Dès lors, conclut Schelling, il faut pareillement concevoir *a posteriori* toutes les productions dans la nature et dans l'histoire comme les expressions d'une identité originaire, d'un super-sujet antérieur à toutes ses objectivations, et que seule l'intuition esthétique nous manifeste. L'art devient ainsi l'*organon* et le document de la philosophie.

Ces vues et d'autres analogues influencent, quoi qu'on en pense, à peu près toutes nos conceptions modernes de l'art. Pour nous, l'art n'a plus à reproduire un ordre cosmique donné indépendamment de notre intervention sur lui. Il a pour fonction non pas tant la *mimesis* que l'expression et, du même coup, la venue à l'être d'un secret sis au plus profond de toute chose. C'est ce qui explique que presque toutes les esthétiques modernes se soient soucié exclusivement de la *production* de l'oeuvre d'art: comment, s'est-on demandé, parvient-on à exprimer l'indicible vérité révélée dans l'art? On a fabriqué le concept du génie, cet être béni des dieux qui parvient comme malgré lui à faire entendre les voix inconscientes de la nature infinie en nous; de là notre culte tenace du grand artiste. Nous pressentons que par l'expression artistique, nous pouvons apprendre de grandes choses sur le monde et sur nous-mêmes et en être transformés. Si la vérité qui s'y exprime reste énigmatique et comme hors de portée de la raison, nous pouvons néanmoins y accéder parce que l'art parle en symboles, qui font coïncider parfaitement le contenu, la vérité exprimée, avec la forme d'expression. Dès lors, l'art devient la méthode, l'*organon* pour la réalisation de nos aspirations même extra-esthétiques, comme c'est le cas par exemple dans tous les mouvements utopiques modernes.

Tillich s'est situé tout entier dans cette tradition expressiviste et en a repris la posture fondamentale, à toutes les étapes de son oeuvre. J'en prendrai pour preuve ses conférences de 1952 à Minneapolis sur le thème «Art et société³⁴⁶»: on pourrait penser qu'à cette époque l'Américain Tillich se serait éloigné de ses sources idéalistes et romantiques, et pourtant ces textes nous révèlent une conformité presque parfaite avec l'horizon conceptuel que je viens de rappeler. Leur affirmation de base est que l'art est expression. Il est le produit d'un être qui se sait fini, jeté dans une existence qu'il ressent comme une source infinie mais imprescriptible. Coupé de la source de son être et de tout être, l'homme se trouve isolé, et son pouvoir de connaître ne lui permet qu'une participation partielle à la réalité plénière de chaque chose, à ce que tout être signifie en

344 F.W.J. SCHELLING, *Textes esthétiques*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 25.

345 *Ibid.*, p. 26.

346 TILlich, *On Art and Architecture*, p. 11-41.

lui-même. De l'angoisse suscitée par cette finitude naît le besoin d'exprimer l'unité essentielle de notre être fini et de tout être particulier avec sa source infinie. «Or, écrit-il, il y a un moyen d'accéder à cette qualité cachée de la chose, et ce moyen est la création artistique. Tous les arts vont jusqu'au tréfonds des choses, hors de portée de la connaissance³⁴⁷.» Tous les arts expriment par le biais de symboles quelque chose d'ultime. «Ce qui veut dire, ajoute-t-il, que toute expression artistique est religieuse, au sens large du terme³⁴⁸.» On ne saurait réaffirmer plus clairement le dispositif expressiviste que j'ai décrit précédemment: l'art nous donne accès à la puissance infinie qui nous habite inconsciemment, c'est-à-dire qui nous soutient sans que notre raison dissolvante puisse l'appréhender dans son unité avec le fini des réalités particulières. En ce sens, dit Tillich, tout art est religieux. Cette extension du terme «religion» vient de sa fameuse distinction entre la religion comme dimension de profondeur de la culture et la religion comme sphère culturelle particulière. Tillich s'efforce d'établir les liens entre l'art et la religion entendue en ces divers sens, jusqu'à considérer l'art sacré en tant que tel. Je n'ai pas besoin ici d'entrer dans ces détails: il suffit de savoir que pour Tillich l'art est expression de l'infini pouvoir de l'être même. La catégorie de l'«expression» est ainsi la pierre d'assise de sa pensée esthétique.

Plus précisément, ajoute-t-il, «l'art fait trois choses: il exprime, il transforme, il anticipe³⁴⁹». D'abord, l'art *exprime*. En fait, précise Tillich, la catégorie d'«expression» vaut pour toute chose, elle est universelle, puisque toute réalité apparente est l'expression du fondement de la réalité. L'art a ceci de particulier qu'il exprime notre rapport au fondement infini. Ce qu'il exprime est une réalité qui nous constitue, ce niveau du réel antérieur à la simple subjectivité ou à la simple objectivité, le sens immanent à toute chose, qui demeure inaccessible à la raison purement discursive. L'art satisfait ainsi notre désir d'être réuni au sens présent en tout. Ensuite, l'art *transforme*. Il élève la réalité brute au rang de symbole de ce qui la transcende, grâce à des règles qui lui imposent une forme. Tillich discute ici du problème de l'imitation et surtout de celui de la beauté, auquel je reviendrai à l'instant. Enfin, l'art *anticipe*, au sens où il opère une essentialisation des réalités historiques même les plus distordues. — Ailleurs³⁵⁰, et sans doute en rapport avec ces trois fonctions d'expression, de transformation et d'anticipation, Tillich propose trois catégories pour rendre compte de la production artistique: la forme, le sujet et le style. Ces catégories remontent à sa première philosophie, qui définit le style comme «l'effet immédiat du contenu sur la forme³⁵¹». Tout sujet, harmonieux ou non, est susceptible d'un traitement esthétique formel. L'oeuvre qui en résulte est toujours affectée d'une qualité stylistique particulière où s'exprime la valeur universelle de telle ou telle époque historique. Ainsi, Tillich propose une typologie des styles où sont distingués le naturalisme et l'expressionnisme. Le naturalisme est l'expression d'une époque qui se prétend pacifiée, à tort ou à raison; il est mû par un idéal aristocratique de perfection, mais peut bien vite dégénérer en simple divertissement, comme on le voit avec l'industrie culturelle. C'est au style expressionniste que vont les faveurs de Tillich. «Ici, écrit-il, les formes naturelles sont utilisées comme signes renvoyant à quelque chose d'autre, non pas à d'autres objets mais à une dimension d'eux-mêmes et de la réalité prise en sa totalité³⁵².» L'expressionnisme est soit positif, soit négatif ou critique. Il est positif aux époques où

347 *Ibid.*, p. 15.

348 *Ibid.*, p. 33.

349 *Ibid.*, p. 18.

350 Voir par exemple TILLICH, *Théologie de la culture*, ch. VI (Paris, Denoël-Gonthier, 1972); voir aussi *On Art and Architecture*, p. 126-130.

351 Voir l'article de 1921 intitulé «Style religieux et matière religieuse dans l'art plastique», dans TILLICH, *La dimension religieuse de la culture. Écrits du premier enseignement (1919-1926)*, Paris, Cerf; Genève, Labor et Fides; Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1990, p. 56.

352 *On Art and Architecture*, p. 31.

la réalité ultime s'exprime avec transparence; ce style est le plus fréquent dans l'histoire. Quant à l'expressionnisme critique, il montre les ruptures profondes du réel; il est l'expression d'une société en crise. «Manifestement, avoue Tillich, c'est le style de notre époque³⁵³.» Ce style comprend notamment le mouvement artistique de même nom qui s'est répandu en Allemagne au début du siècle et de là a essaimé dans tout l'art occidental. Il est bien connu que Tillich en a été profondément marqué et que, de son propre aveu, le cri de cet art retentit dans toute son oeuvre. L'affinité entre Tillich et l'expressionnisme allemand vient de leur position expressiviste commune; les grands peintres expressionnistes comme Marc, Kandinsky et Klee ont assorti leur production artistique d'une interprétation qui recourt largement aux thèmes idéalistes et romantiques, et ce sont avant tout ces textes, de même que des commentaires comme celui de Eckart von Sydow, qui ont orienté la réception de ces oeuvres par Tillich.

Ce qui précède devrait avoir montré la profonde dépendance de la pensée esthétique de Tillich envers ses sources romantiques. Il faut ajouter cependant qu'elle s'en démarque sur certains points importants. Le courant esthétique inauguré par Kant établissait un lien entre la beauté et la moralité, parce que l'une et l'autre procurent un sentiment de satisfaction désintéressée, sentiment susceptible d'être ressenti par tous les sujets et donc communicable. S'appuyant sur ce lien, Schiller a proposé une éducation esthétique comme moyen d'harmonisation sociale et morale. Ses successeurs idéalistes ont tous par la suite établi un rapport étroit entre l'art et la sphère pratique et historique; un des documents les plus impressionnants de cette tendance, le texte de 1796 connu sous le nom du «Plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand» et qu'on attribue tour à tour à Hegel, Schelling ou Hölderlin, va même jusqu'à identifier l'art et la religion. Or sur ce point, Tillich pense tout à fait en homme du XX^e siècle: dans les tranchées de la première guerre mondiale, dit-il, il a fallu se rendre à l'évidence que «la sphère artistique ne peut prétendre faire la synthèse de toutes les autres sphères de la culture humaine³⁵⁴», qu'en aucun cas elle ne peut se substituer à la moralité et à la religion. Parler d'une nouvelle religion poétique, c'est projeter la réconciliation proprement religieuse sur le sentiment immédiat d'harmonie procuré par la beauté esthétique; or, dit Tillich à la suite de Kierkegaard, s'en tenir à la seule satisfaction de l'harmonie, c'est faire preuve d'un singulier détachement envers toutes les dimensions bien réelles de l'existence où cette harmonie fait défaut. Dans le sillage de Schopenhauer et Nietzsche et de concert avec tous les esthéticiens de son temps, Tillich détrône la beauté de son rang d'idéal esthétique. Dès lors, le rapport kantien et post-kantien entre l'art et la moralité s'estompe: les oeuvres d'art n'ont pas d'effet moralisateur nécessaire sur l'histoire. Au contraire, elles peuvent donner expression à des réalités tout à fait immorales, pourvu que celles-ci puissent s'y stabiliser et s'y essentialiser dans une forme. On reconnaît là le thème bien tillichien du démonique dans l'art³⁵⁵.

Ces transformations de l'esthétique idéaliste et romantique sont considérables: elles récusent toute prétention de la raison à pouvoir réconcilier le monde de la scission, qui est aussi le monde de la chute. Pour Tillich, la solution idéaliste est purement livresque, elle reste aveugle à la contingence des êtres qui tissent l'histoire et demandent le salut. L'art est le produit des forces humaines, il n'a aucun pouvoir d'apporter à lui seul le salut et la réconciliation. Cependant, il en exprime l'aspiration dans toute sa profondeur, et c'est beaucoup: il amène à la conscience la force infinie qui nous habite et nous enjoint dès lors de nous décider en sa faveur, il nous somme de transformer notre vie de finitude de manière à rendre possible sa réconciliation avec son indisponible fondement. L'art chez Tillich reste expression de l'arrière-monde; de ce point de vue, la continuité avec l'esthétique des XVIII^e et XIX^e siècles est évidente, malgré les transformations qu'il en opère.

353 *Ibid.*

354 *Ibid.*, p. 28.

355 Voir par exemple *ibid.*, p. 102 et suiv.

II. D'exprimer à communiquer.

Tillich n'était pas un esthéticien et était le premier à en convenir: dans ses nombreux écrits sur l'art, il a maintes fois précisé que son point de vue était celui d'un amateur éclairé, en quête de sens. Son projet était non pas d'écrire une esthétique, mais de tirer juste ce qu'il faut de l'art pour pouvoir le situer dans un système et l'y mettre à contribution. Sa large vision et son engagement radical dans son siècle lui ont néanmoins permis beaucoup de clairvoyance sur ce plan. Sa conception de l'art est proche, à bien des égards, d'esthétiques beaucoup plus élaborées, comme celles de Lukács, de Bloch et d'Adorno, tous des penseurs intellectuellement ou même biographiquement proches de lui. Tous ont voulu assumer l'héritage esthétique de l'idéalisme allemand, dans des conditions historiques nouvelles. Tous ont cherché à dire comment l'art pouvait encore nous apprendre la vérité sur nous-mêmes et nous transformer, nous humaniser, alors même que le Sujet omniscient de l'idéalisme n'apportait plus sa caution. Tous ont continué d'entendre dans l'art la promesse du bonheur, une promesse justifiée et pourtant, paradoxalement, sans aucune garantie transcendante. Le jeune Lukács, dont l'oeuvre splendide a exercé une influence si profonde et si durable sur tous ses contemporains, a opiniâtement maintenu cette promesse de l'art à la face du tragique, s'en remettant pour la réaliser tantôt à la seule épiphanie artistique, tantôt à une improbable irruption messianique, finalement à une lutte sociale censée résoudre les apories et les divisions dans lesquelles l'humanité s'est jusqu'aujourd'hui empêtrée³⁵⁶. Bloch, entre tous le plus expressiviste et le plus expressionniste, dans son excès même l'inspirateur de tous les autres, a vu dans l'art rien de moins que la promesse, le pré-apparaître d'une réconciliation humaine et cosmique n'ayant rien à envier à l'instant mystique de l'exaucement; cette promesse, dit-il, n'a de garantie que sa seule possibilité, mais l'art précisément permet de lire celle-ci dans l'obscur de chaque instant et dans toute la création en travail d'enfantement de son propre créateur³⁵⁷. Chez Adorno, l'art est ce qui permet de sauver la raison d'elle-même: la raison dominatrice et de plus en plus formelle engendre par réaction à sa propre inhumanité un rapport à l'autre d'elle-même, elle se donne l'art comme *mimesis* de la nature, de la réalité plénière mais non rationnelle; ce fragment non discipliné en plein coeur de la rationalisation moderne ne suscite certes pas le monde réconcilié, mais il témoigne de sa possibilité et, comme Benjamin l'avait vu, il fait don de l'espérance au monde³⁵⁸. Toutes ces voix que je viens de nommer, y compris Tillich, s'accordent à reconnaître à l'art une vérité propre et indispensable: si l'art n'est plus comme naguère l'indice d'une réconciliation déjà présente de notre liberté avec la nature, il en maintient néanmoins l'exigence et la légitimité. Il n'y a plus de garantie transcendante, certes, mais l'art semble inscrire comme en creux la possibilité de cette réconciliation; il fait figure de «théologie négative humble», comme le dit le jeune Lukács³⁵⁹, et cette affirmation

356 Voir successivement de LUKÁCS *L'âme et les formes* (Paris, Gallimard, 1974), *Philosophie de l'art (1912-1914)* (Paris, Klincksieck, 1981) et *Heidelberger Ästhetik (1916-1918)* (Darmstadt-Neuwied, Luchterhand, 1974); *Dostojewski. Notizen und Entwürfe* (Budapest, Lukács Archivum, 1985) et *La théorie du roman* (Paris, Gonthier, 1963); et enfin *Histoire et conscience de classe; essais de dialectique marxiste* (Paris, Minuit, 1960).

357 Voir BLOCH, *L'esprit de l'utopie*, version de 1923 revue et modifiée (Paris, Gallimard, 1977) et *Le Principe Espérance*, 3 tomes (Paris, Gallimard, 1976, 1982, 1991).

358 Voir T.W. ADORNO, *Théorie esthétique* (Paris, Klincksieck, 1974). De Benjamin, voir l'essai sur «Les affinités électives» de Goethe, dans *Essais I (1922-1934)* (Paris, Denoël-Gonthier, 1983, p. 25-124).

359 LUKÁCS, *Heidelberger Ästhetik (1916-1918)*, p. 274.

vaut aussi pour Bloch et Adorno. Elle vaut peut-être moins pour Tillich, cependant, qui semble moins risquer à prononcer le «malgré tout» de l'art, à cause de son recours positif à la théologie. Comparée aux autres, sa position esthétique est sûrement moins originale, moins affranchie de l'idéalisme d'origine. Le prix à payer pour défendre aujourd'hui une théorie expressiviste de l'art est beaucoup plus élevé si en même temps — chose que Tillich ne fait pas — on s'interdit l'arrière-monde métaphysique. Mais le courage requis par cette attitude, et que ses contemporains ont sans doute dénié à Tillich, est peut-être contrebalancé par cet autre courage dont parle Tillich, celui que dans un monde autonome appelle la foi.

Mais ce n'est pas d'abord sur ce point que les esthétiques de l'expression se voient aujourd'hui contestées, celle de Tillich comme toutes les autres. Ces esthétiques et les pratiques qu'elles accompagnent ont certes fortement contribué à nous faire être chacun ce que nous sommes: des êtres soucieux d'authenticité, désireux de ne vivre qu'en conformité avec leurs aspirations, avec ce qui leur paraît le vrai, et à faire reconnaître et réaliser ce vrai dans le monde extérieur. En outre, elles nous ont fait voir que la vérité subjective à déployer n'est pas toute d'emblée disponible, que son expression nous forme et nous transforme. Elles nous ont appris que l'aventure de l'authenticité se paie d'une certaine errance. Mais elles ont conçu cette dernière comme la recherche d'une vérité plus profonde, enfouie en nous et que le recours à des moyens sensibles, non rationnels, permettrait d'élever à la conscience. À l'instar de la métaphysique de l'inconscient de Schelling, ces esthétiques, et plus que toutes celle de Tillich, ont perçu l'art comme le révélateur d'une vérité préexistante présente dans la conscience et en deçà. De même qu'un être vivant est une totalité faite de dynamismes qu'il ne peut parcourir à rebours sauf à se détruire lui-même, de même, pensait-on, la conscience ne peut retrouver, avec les seuls moyens discursifs qui lui sont propres, les sources naturelles qui la dynamisent et lui donnent accès au vrai: c'est l'art qui s'occupe d'établir ce lien entre la conscience et la vérité non discursive qui la constitue. Or voilà précisément qui ne paraît plus recevable à la pensée de cette fin de siècle. On assiste aujourd'hui à une convergence de plusieurs pensées philosophiques qui se sont élaborées indépendamment les unes des autres tout au long du XX^e siècle — le pragmatisme, Heidegger et le courant herméneutique, Wittgenstein, le nietzschéisme français et quelques autres —, mais qui toutes s'entendent à récuser les présupposés, platoniciens ou autres, sur lesquels la culture occidentale s'est érigée. Cette remise en question globale est provoquée évidemment par l'échec des idéaux véhiculés par les projets politiques et scientifiques modernes, notamment par notre impuissance à en infléchir la mise en oeuvre en dépit de leurs effets pervers. Philosophiquement, la crise de notre époque s'exprime par une remise en question de l'ontologie de la conscience qui sous-tend la structure utopique de la modernité: on met en doute la capacité d'une telle conscience à réfléchir ses propres idéaux, puisqu'elle ne peut en affirmer la validité et ne peut se valider elle-même que moyennant leur hypothétique réalisation. Cette conscience, pense-t-on aujourd'hui, ne peut prétendre à une certitude absolue et immédiate quant à elle-même et ses idéaux: elle ne se constitue que par l'échange langagier, par la précompréhension que lui procure une tradition et par le dialogue que chaque locuteur instaure avec elle et la collectivité qui lui donne son lieu. Dès lors, la vérité ne saurait être définitive: elle ne peut s'établir que par le partage des jugements. — J'ai rappelé ici à grands traits le parcours de la pensée occidentale des dernières décennies, afin de montrer quelles inflexions doit désormais subir une esthétique expressiviste comme celle de Tillich. Le problème d'une telle esthétique, c'est qu'elle prétend exprimer le vrai mais reste impuissante à dire ce qu'il est. Son intention est de montrer que l'art nous fait accéder à nous-même, qu'il est moyen d'expression de la vérité intime de chacun, source d'authenticité; par là, poursuit-elle, une communion profonde peut s'instaurer entre les êtres. Telle est l'ambition déclarée de l'esthétique tillichienne. Elle trouve une formulation paradigmatique dans ces lignes du grand expressionniste Kandinsky: pour lui, «le médium adéquat trouvé par l'artiste est une forme de sa vibration intérieure, à laquelle il se voit forcé de trouver une expression. Si ce médium est adéquat, il suscite une vibration presque identique dans l'âme du récepteur. [...] Il n'y a donc pas un seul homme qui ne soit réceptif à l'art. Chaque oeuvre, et chaque médium particulier de l'oeuvre, suscite chez tous les hommes, sans

exception, une vibration qui au fond est identique à celle de l'artiste³⁶⁰.» Tillich est entièrement redevable à ce genre d'affirmations. Or voilà qui est peut-être fort précipité. Rien n'autorise une telle confiance en la transparence de l'art. Il n'y a pas de «vibration intérieure» qui puisse circuler en art si elle n'est supportée et médiatisée par une interprétation, même implicite. L'art ne communique pas de vérité préreflexive, *contradictio in adjecto*. Il instaure certes un processus complexe d'interaction entre la sensibilité et le jugement de chaque sujet de même qu'entre les sujets: cet écheveau, l'esthétique actuelle s'efforce péniblement de le débrouiller³⁶¹. Elle s'occupe, notamment, de rendre compte non seulement de la production de l'oeuvre, à laquelle tout le courant expressiviste s'est tenu, mais aussi de la réception de cette même oeuvre, et de la manière dont sa vérité, s'il en est, se constitue. Si donc l'art permet l'expression de soi, c'est que ce soi est déjà pour une part constitué par une interprétation où s'entremêlent représentations culturelles et expérience personnelle. Il n'est pas dit que l'art n'apporte pas une contribution essentielle à cette histoire, mais en tout cas il n'en est pas la matrice originelle.

Oui, l'art est bel et bien aujourd'hui expression du soi et affirmation de sa vérité, comme le dit Tillich, mais tout cela suppose déjà la vérité élaborée à travers l'échange interlocutoire constitutif des sujets qui interviennent dans le procès esthétique. Dès lors, l'art ne peut prétendre restaurer une communion dont les sujets se seraient éloignés par l'exercice de leur raison. Tout l'art du XX^e siècle, foncièrement ésotérique, infirme cette prétention. C'est au contraire grâce à la raison, qui se manifeste notamment par cette activité hautement complexe et médiatisée qu'est l'art, qu'une communion peut s'établir: celle, instable et toujours à refaire, du partage de la vérité³⁶².

Lucien PELLETIER
Université de Sudbury (Canada)

360 Wassily KANDINSKY, «Über Bühnenkomposition» dans F. MARC, W. KANDINSKY (éd.), *Der Blaue Reiter (1912)*, nouvelle édition critique de Klaus Lankheit, Munich, Piper, 1965, p. 192.

361 Voir par exemple le dossier rassemblé par Rainer ROCHLITZ, *Théories esthétiques après Adorno* (Arles, Actes sud, 1990), où prédomine le problème de la communication esthétique.

362 Sur cette problématique du vrai, voir notamment K.-O. APEL et alii, *Le partage de la vérité: critiques du jugement philosophique* (Paris, L'Harmattan, 1991), et le dossier rassemblé dans *Rue Descartes*, n^{os} 5-6 («De la vérité; pragmatisme, historicisme et relativisme»), Paris, Albin Michel, 1992.