

TILLICH ET L'EXPRESSIONNISME ALLEMAND

Introduction: Tillich et l'expressionnisme

Dans son article "Zur Theologie der bildenden Kunst und der Architektur"³⁰⁰, Tillich nous fait part d'une question qui le préoccupait dès la fin de la première guerre mondiale, celle du rapport entre le symbole artistique et le symbole religieux; question qui lui a permis de découvrir l'expressionnisme allemand: "*In der Ausdruckskraft des Expressionismus (...) fand ich Kategorien geistiger Schöpfung, die auch für meine theologische Arbeit bedeutungsvoll wurden*" ("Dans la force expressive de l'expressionnisme, j'ai trouvé des catégories de la création spirituelle, qui furent pleine de sens également pour ma recherche théologique")³⁰¹. Autrement dit Tillich a trouvé dans cette peinture d'avant-garde qui lui était contemporaine, une des clés d'interprétation de l'inspiration (*Inspiration*) sous son double aspect d'inspiration créatrice de l'homme et d'inspiration divine. Il y a donc bien un lien entre l'Esprit et l'oeuvre d'art, c'est-à-dire entre l'invisibilité de Dieu et la visibilité de l'image; seulement ce lien ne peut passer que par une *expérience* (importance du mot *Erfahrung*) à la fois esthétique et spirituelle qui présuppose au moins deux choses:

1) Que la spiritualité ne se réduise pas à un discours uniquement verbal mais concerne la manifestation du divin dans tout ce qui existe et à travers tout ce qui existe, c'est-à-dire aussi bien la matérialité de l'objet que les éléments de la création ou les oeuvres de la culture.

2) Que les images (l'art visuel, *bildende Kunst*) puissent exprimer une "qualité de sainteté" (*Qualität des Heiligen*) ou, pour reprendre une autre expression chère à Tillich, qu'elles puissent exprimer "ce qui nous concerne ultimement" (*was uns unbedingt angeht*)³⁰².

Création visuelle d'une part, expérience esthétique et spirituelle ensuite, enfin interprétation, car toutes les images ne manifestent pas la réalité ultime. Tels sont les trois données indispensables pour fonder une théologie de l'oeuvre d'art. Tillich résume parfaitement cette trilogie fondatrice d'une théologie de l'image en régime protestant, quand il dit que l'oeuvre est religieuse dans la mesure où à travers elle l'expérience du sens et de l'être ultime peut s'exprimer (*Kunst ist religiös, sofern in ihr die Erfahrung letzte Sinns und Seins zum Ausdruck kommt*)³⁰³.

Si nous nous intéressons ce soir à l'expressionnisme allemand, ce n'est donc pas par seul intérêt historique, afin découvrir et comprendre une tendance artistique chère à Tillich et à laquelle il se réfère souvent. C'est plutôt pour tenter de faire à notre tour une expérience esthétique et spirituelle que Tillich a faite avant nous, à partir d'oeuvres d'art que nous *regarderons* ³⁰⁴.

Mais je voudrais tout d'abord - et ce sera ma première partie - m'arrêter sur quelques considérations plus techniques, qui me permettront de préciser ce qu'on entend par ces deux mot d'"expressionnisme" et d'"allemand", et sur le sens de leur apposition.

³⁰⁰ Paul TILLICH, "Zur Theologie der bildenden Kunst und der Architektur" (1961), *Die religiöse Substanz der Kultur*, GW IX, Evangelisches Verlagswerk, Stuttgart, 1967, pp. 345-356.

³⁰¹ *ibid.* p. 345.

³⁰² *ibid.* p. 346.

³⁰³ *ibid.*

³⁰⁴ Cet exposé était accompagné de projection de plus de cent diapositives, que nous ne pouvons évidemment pas reproduire dans le cadre de cette transcription écrite. Ce texte n'est ainsi qu'une *trace* d'une *expérience esthétique* que nous avons vécue ce soir-là et qui, comme toute expérience n'est ni répétable ni transcribable.

Première partie: Qu'est-ce que l'expressionnisme ?

1) Les aléas d'une notion

L'expressionnisme est un mouvement de peinture d'avant-garde qui sévit entre 1905 et 1927 en Allemagne. Mouvement composé de différentes tendances, et qui a considérablement évolué au cours de son histoire, en particulier par rapport à la notion de "germanité" qui le caractérise.

Ce mouvement est profondément ancré en Allemagne, et c'est en contexte allemand que le mot "expressionnisme" apparaît pour la première fois. Ce mot est utilisé en 1911, à la Sécession berlinoise (exposition de peintres non officiels), mais pour désigner non les peintres allemands d'avant-garde (qui n'avaient pas été autorisés à exposer à la Sécession berlinoise), mais les peintres français que l'exposition accueillait et qui se définissent par leur refus de l'impressionnisme. Le père spirituel de ces "expressionnistes" (qu'en France on appelle plutôt "post-impressionnistes") est Cézanne, les pionniers sont Van Gogh et Gauguin, et les membres, Bonnard, Redon, Matisse, les Fauves, Braque, Picasso, Derain etc... A l'origine donc, expressionnistes français, fauves et cubistes semblent être des termes à peu près synonymes.

Mais un an plus tard en 1912, au Sonderbund de Cologne (autre exposition d'avant-garde), le terme d'"expressionnisme" désigne la toute nouvelle avant-garde allemande (qui cette fois-ci expose), pour la distinguer de l'avant-garde française. Le mot acquiert dès lors une coloration germanique qu'il n'avait pas au départ, et qui par la suite tendra à se renforcer.

Toutefois ce que recouvre cette notion reste encore très vague, et se précisera par la suite. En 1913, Max Ernst donnera de l'expressionnisme la définition suivante: "artistes qui ont l'intention de donner une expression au spirituel" (*Ausdruck für ein Seelisches*)³⁰⁵. Quant à Wilhem Worringer, critique d'art et auteur du célèbre livre *Abstaktion und Einfühlung* (mot clé = projection de soi), alors qu'en 1911 il parle d'expressionnisme pour qualifier les jeunes artistes parisiens, quelques années plus tard en 1919, il propose une définition beaucoup plus substantielle: ce qui fait l'expressionnisme, dit-il, c'est "la vision, non la ressemblance, la révélation, et non pas le constat"³⁰⁶ (vous noterez la connotation théologique possible des deux termes clés de "vision" et "révélation").

Opposé au départ à la peinture impressionniste, l'expressionnisme en est venu par la suite à s'opposer à la peinture moderne française en général (que les "expressionnistes" pourtant admiraient en enviaient), puis à toute création artistique et culturelle venant de la France. Telle est l'ambiguïté de ce terme d'"expressionnisme allemand": il désigne à la fois un mouvement artistique géographiquement situé en Allemagne, mais il désigne également une création culturelle spécifiquement, voire spirituellement marquée par un esprit exclusivement germanique. De là à revendiquer un patriotisme allemand, il n'y a qu'un pas que certains, à la veille de la première guerre mondiale, ont prématurément et malencontreusement franchi.

2) Expressionnisme "allemand" ou "en Allemagne" ?

B. Marcadé, dans un article intitulé "Grandeur et misère de l'expressionnisme allemand"³⁰⁷, a montré l'ambiguïté de ce mouvement par rapport à la notion de germanité. Sans en retenir toute l'histoire, je relèverai certains points caractéristiques de ce spiritualisme allemand s'exprimant par la peinture.

Par opposition à tous les rationalismes et matérialismes possibles, l'expressionnisme veut retrouver le vieil esprit gothique, l'instinct germanique, le *Kunstwollen*, le "vouloir artistique" du Nord, concept que Worringer reprend de Aloïs

³⁰⁵ Jean-Claude LEBENSZTEJN, "Douane-Zoll", *L'expressionnisme en Allemagne*, p. 51

³⁰⁶ Dora VALLIER, in "Présentation" de *Abstaktion und Einfühlung*, Klincksieck, Paris, 1986, p. 19.

³⁰⁷ Bernard MARCADE, "Grandeur et misère de l'expressionnisme allemand", *L'expressionnisme en Allemagne 1905-1914* (Catalogue exposition 18 Nov. 92 - 14 Mars 93), Musée d'Art moderne de la ville de Paris, pp. 45-50.

Riegl. Avec la montée des nationalismes précédant la première guerre mondiale, certains artistes, à l'image des futuristes italiens, voient dans la guerre une possibilité de détruire l'ordre ancien et de reconstruire une société meilleure. De fait la plupart des artistes expressionnistes se portèrent volontaires pour le front. Ainsi Max Beckmann écrivit-il à sa femme en 1914: "Dehors le bruit merveilleusement superbe des combats. Je me sortis en me frayant un passage entre une multitude de soldats blessés et harassés qui revenaient du champ de bataille, et entendis une musique bizarrement effroyable et superbe...j'aimerais pouvoir peindre ce bruit." C'est pourquoi en France le mouvement Dada s'insurgea contre l'expressionnisme, vivant hors de la réalité, et qui "sur les nuages de l'art prétendu sacré, réfléchissait sur les cubes et le gothique alors que les généraux peignaient avec du sang"³⁰⁸.

Les peintres déchantèrent cependant vite. Franz Marc et August Macke moururent sur le front. Les autres rejoignirent le camp de ceux qui, dès le début désapprouvèrent la guerre. Par la suite, et dès 1919, certains artistes rejoignirent la gauche socialiste et communiste, ce qui fait que dès 1920 l'expressionnisme devint le point de mire de l'extrême droite allemande. Mais une équivoque persistait, puisque certains peintres (Nolde, Pechstein, Kirchner) collaborèrent avec les nazis qui voyaient en eux, au début tout au moins, un mouvement de race nordique germanique. En 1933 les nazis, soutenus par Goebbels qui possédait des peintures expressionnistes dans son bureau, organisèrent même une exposition intitulée "30 artistes allemands", à laquelle participèrent un grand nombre de peintres expressionnistes. Pourtant dès l'année suivante le malentendu est levé, la conception du nazi Rosenberg prônant un art allemand populiste et naturaliste triompha, et les oeuvres expressionnistes furent peu à peu interdites d'exposition, les peintes interdits d'activité. Le mouvement se termina en 1937-38, avec la grande exposition intitulée "Art dégénéré" (*Entartete Kunst*) organisée dans plusieurs grandes villes allemandes, à Munich, à Hambourg et Berlin. A Berlin, la capitale du Reich, l'exposition *Entartete Kunst* eût lieu au Komprinzen Palais, dans l'avenue Unter der Linden. Au même moment, et de l'autre côté de la célèbre avenue berlinoise, Tillich enseignait à la Humbolt Universität. Durant un cours de philosophie de la religion, il parla même du "*Turm der blauen Pferde*" de Franz Marc, l'une des peintures (aujourd'hui perdue) mais qui était exposée en face, dans l'exposition sur l'art dégénéré³⁰⁹. B. Marcadé conclut ainsi: "En mettant physiquement un terme à une aventure qui avait subi les heurs et les malheurs de cette première partie du siècle, l'exposition (de 1937) entérinait également la mort idéologique que ce mouvement s'était donné à lui-même, au travers de ses propres contradictions et des contradictions de l'époque"³¹⁰.

Qu'en est-il de la germanité de ce mouvement expressionniste ? Faut-il mettre l'accent sur le caractère expressionniste du mouvement et relativiser son caractère germanique, comme étant la déviation honteuse d'un mouvement d'avant-garde beaucoup plus large et qui toucha (bien qu'à des degrés moindres) tous les pays européens et industriels? Ou faut-il au contraire insister sur le caractère *allemand* de ce mouvement, en mettant en avant non pas les données idéologiques, mais les données plus psychologiques comme l'*Einfühlung*, la projection de soi, la nécessité métaphysique allemande? De la mystique rhénane à la révolte nietzschéenne, en passant par l'interrogation existentielle de Luther et l'accord romantique entre l'âme et la nature chez Hölderlin et Goethe, n'y-a-t-il pas une richesse culturelle de l'Allemagne à faire valoir?

Je proposerai, pour ma part, de conserver le qualificatif d'*allemand*, car l'expressionnisme allemand n'est pas équivalent au fauvisme français, même si les deux mouvements ne sont pas sans parenté. Mais je proposerai de comprendre ce qualificatif d'*allemand* dans une perspective plus historique que ethno-géographique. Car même si l'expressionnisme s'est nourri d'un esprit *nordique* (Tillich dira *protestant*) et

³⁰⁸ cités par MARCADE, art. cit. p. 48.

³⁰⁹ TILLICH, "Zur theologie der bildenden Kunst..." p. 345: "Während ich in meinen Vorlesungen über Religionsphilosophie in der Universität Unter den Linden auf archaisch-griechische Statuen und den 'Turm der blauen Pferde' von Franz Marc Bezug nahm (...) fand ich dem gegenüberliegenden Kronprinzen-Palais, der Galerie für moderne Kunst, in dem das Bild von Marc hing, ein merkwürdiger Kampf statt."

³¹⁰ MARCADE, art. cit. p. 50.

germanique, on ne peut pas purement et simplement l'identifier à la germanité, et cela pour au moins trois raisons:

1. Parmi ceux qui l'on a coutume d'appeler les expressionnistes allemands, il y eût des étrangers et non des moindres: les russes Kandinsky et Jawlensky, auxquels il faut rajouter le suisse Paul Klee qui côtoya un temps certains peintres de ce mouvement. Par ailleurs le peintre que tous admiraient n'était pas un romantique allemand mais un peintre français, Cézanne.

2. L'élément idéologique a certes traversé le mouvement expressionniste, mais ce n'est sans doute pas la composante la plus importante. La preuve en est la différence de sensibilité des peintres, qui s'est exprimé concrètement dans une fracture entre ceux qui revendiquaient la guerre et ceux qui la refusaient, entre ceux qui ont côtoyé l'idéal national-socialiste et ceux qui s'en sont dès le début démarqués. Le mouvement expressionniste participait simplement au *Zeitgeist*, à l'esprit du temps, même s'il s'en défendait.

3. On retrouve des traits analogues à l'expressionnisme allemand hors d'Allemagne, en particulier chez les futuristes italiens, les fauves et les cubistes français. Tillich comprenait ainsi l'expressionnisme dans un sens large, non spécifiquement allemand, puisqu'il évoque aussi bien des peintres allemands comme Nolde, Schmidt-Rottluf, Beckmann, Kirchner, Heckel, que les peintres français ou apparentés tels que Cézanne, Van Gogh, Gauguin, le nordique Munch, ou le suisse Hodler.

3) Deux tendances: *Die Brücke* et *Der blaue Reiter*

L'expressionnisme allemand, comme mouvement artistique d'avant-garde, recouvre en fait deux tendances artistiques géographiquement et esthétiquement différentes, même si elles ont en commun leur même refus de la culture officielle.

Le premier mouvement, *Die Brücke* (le pont), est créé à Dresde en 1905, et regroupe les artistes comme Hecker, Kirchner, Schmidt-Rottluf, puis Pechstein, Nolde et Mueller. En 1911 Kirchner et Pechstein décident de quitter Dresde pour Berlin, où le mouvement se retrouvera autour de la revue *Der Sturm*, dirigée par Ludwig Meidner. Le mouvement pourtant se dissoudra en tant que tel en 1913, mais persistera de manière éclatée et diffuse jusqu'en 1937.

L'autre mouvement, créé en 1909 à Munich, appelé d'abord la NKVM (*Neue Künstlervereinigung München*) devient en 1911 le *Blaue Reiter* (le cavalier bleu), et regroupera des artistes comme Kandinsky, Münter, Jawlensky, Werafkin, August Macke et Franz Marc. La première guerre mondiale met fin au *Blaue Reiter* comme mouvement constitué et localisé puisque Macke et Marc sont tués au combat et que les autres, de nationalité russe, doivent s'exiler.

Ces deux mouvements ont des caractéristiques fort différentes. Outre les différences de lieux géographiques (le premier est situé au Nord, le second au Sud de l'Allemagne), de relation à la germanité (*Brücke* est essentiellement allemand alors que *Blaue Reiter* est plus cosmopolite), de style (*Brücke* est un mouvement plus constitué et offensif que ne l'est le *Blaue Reiter*, qui se considère d'abord comme un réseau d'influence, des différences esthétiques et philosophiques les caractérisent tous deux, comme nous allons le voir à travers la symbolique des noms qu'ils se sont choisis.

Pourquoi *Die Brücke* (le pont)? Le pont signifie le passage d'une rive à l'autre. Il permet le franchissement collectif vers un autre territoire, vers un ailleurs qui est celui de la rupture d'avec toutes les contraintes imposées.

En 1905 Kirchner représente sur un bois gravé le pont August de Dresde qui, toujours animé, relie l'ancienne et la nouvelle ville. Il reprend ensuite l'image stylisée du pont, qui symbolisera le passage de l'ancien au nouveau et synthétisera l'opposition aux pouvoirs établis et la nécessité de passer ensemble sur l'autre rive, celle de la nouveauté. L'image a certainement une connotation nietzschéenne dans la mesure où l'auteur du *Zarathoustra* avait mis dans la bouche de son héros une définition de l'homme comme "pont" entre l'humain et le surhumain, porté qu'il serait par la volonté de se dépasser jusqu'à se perdre.

Formellement, *Die Brücke* revendiquera une sensualité organique symbolisée par le pont, construction utile qui évite les détours et permet de surmonter sans dangers précipices et obstacles.

Pourquoi *Der blaue Reiter* ? Le 18 Décembre 1909 un certain nombre d'artistes marginaux ouvrent à la Galerie Tannhauser à Munich une première exposition appelée *le cavalier bleu* dont la tête de file est Kandinsky. En 1912, à Berlin cette fois, Walden et sa revue *Der Sturm*, organise une seconde exposition du Cavalier bleu. Le cavalier bleu comme emblème est lié à la recherche sur l'abstraction de Kandinsky. Mais cette recherche esthétique et formelle repose sur des bases philosophiques et spirituelles. Le Cavalier bleu reprend au départ l'iconographie de St-Georges terrassant le dragon. Le cavalier symbolise la figure spirituelle qui délivre le monde du matérialisme et du positivisme, symbolisés par le dragon.

Alors que *le pont* se caractérise par une image stable et terrienne, *le Cavalier* représente la destinée presque aérienne de celui qui traverse nombre de royaumes sans jamais s'y arrêter. La couleur *bleue*, dans la ligne du romantisme symbolise en outre pour Franz Marc des vérités ou réalités aussi essentielles que le jour, Dieu, la volonté humaine ou la connaissance de l'Esprit

Die Brücke est ainsi plus matérialiste et sensuel; *Der blaue Reiter* plus intellectuel et mystique. Le premier insiste sur la couleur et les sens; le second sur le rythme et le jeu des formes. Le premier est résolument réaliste; le second tend vers l'abstraction. Le premier est plus marqué par l'histoire et les structures sociales; le second par la permanence des archétypes et des mythes. L'humain est au centre des peintures de la *Brücke*, tandis que le cosmique, parfois même le divin l'emporte dans le *Blaue Reiter*. *Die Brücke* voudrait exprimer une spiritualité de la vie et le *Blaue Reiter* une vie spirituelle à partir d'une sorte d'union mystique entre l'intériorité du sujet et l'extériorité de la vie animale et cosmique.

Deuxième partie: Lectures de l'expressionnisme:

Nous allons maintenant faire connaissance avec la peinture expressionniste, à travers un regard à la fois synthétique et sélectif sur ces oeuvres d'art. *Synthétique*, car nous n'entrerons pas trop dans les différences entre mouvements, tendances, et peintres, ni dans les évolutions de la peinture de chaque artiste pris individuellement. *Sélectif*, car nous parlerons de l'expressionnisme au sens restreint du mot, car sinon il me faudrait présenter l'ensemble de la peinture allemande de la première moitié de notre siècle, que l'on pourrait globalement qualifier d'expressionniste, ce qui est évidemment impossible.

Pour cette présentation forcément sommaire, j'ai retenu essentiellement quatre thèmes:

1) Sensualité et amour de la vie

L'expressionnisme veut avant tout être un mouvement hédoniste, faisant l'apologie d'une vie libre, de la jeunesse, de la nature, c'est-à-dire finalement de la vie dans ce qu'elle a de plus belle et de plus intense. Dans la présentation du programme du groupe *die Brücke*, Kirchner accompagne la gravure sur bois des mots "jeunesse", "avenir", "liberté", "spontanéité créatrice". Le peintre parlera également d'un art "en pleine harmonie avec la vie"³¹¹. Tel est le principal, presque l'unique but de la peinture expressionniste, en tous cas à Dresde et à Berlin: exprimer la vie et la joie de vivre, hors de toute métaphysique, hors de toutes conventions morales, religieuses, sociales.

Nul doute que la révolte nietzschéenne qui prône un retour de l'individu à sa propre nature, n'ait joué un rôle déterminant dans l'explosion de cette forme de peinture qui revendique une exaltation fusionnelle des corps à la réalité. D'où un appel à la jeunesse avide de "jouir" et de "créer" en toute spontanéité (je vous rappelle qu'on est en 1910 en Prusse et non en 1968 à Paris). Quelque soient les thèmes, on retrouvera partout ce même appel à l'immédiateté, à l'authenticité, aux valeurs dionisiaques et sensuelles.

Les thèmes retenus par les expressionnistes sont en accord avec leurs idéaux: sensualité et danse des corps humains, le plus souvent dans une nature sauvage et

³¹¹ Lionel RICHARD, "Anatomie d'une époque", *L'expressionnisme en Allemagne*, p. 23.

expressive. On rend ainsi à l'individu la possession d'un espace avec lequel il lui est possible de communier dans le dynamisme vital. Dans le même esprit on représente des scènes ou des paysages de la vie quotidienne dans ce qu'ils ont de plus banal, de plus simple, presque de primitif. L'expressionnisme a d'abord réussi à retrouver l'expression même de la vie. Un peintre américain, découvrant le mouvement expressionniste, et le comparant à l'art académique et poussiéreux de l'époque, aura ce jugement qui montre que l'expressionnisme avait réussi à rejoindre la vie: "A l'intérieur" dit notre poète, "il y avait ces croûtes d'atelier anémiques, exsangues et inertes, tandis que dehors il y avait la vie même, bruyante et colorée, qui vibrait sous le soleil"³¹².

Mais plus que par des thèmes particuliers, c'est d'abord par des formes et des couleurs que l'expressionnisme veut délivrer son message de vie: les couleurs se font agressives et violentes, comme pour exprimer la subjectivité du Moi. C'est sans doute là la vraie innovation de cette peinture d'avant-garde: elle prétend changer la fond par un travail sur la forme, et renouvelle ainsi l'herméneutique visuelle traditionnelle: on glisse du signifiant au signifié pictural, et on retourne ensuite d'un niveau de représentation à l'autre. Ainsi a-t-on pu parler à ce sujet d'"objectivation du subjectif". L'expressionnisme c'est d'abord ça: objectiver par l'image la subjectivité de l'imagination.

Voilà pourquoi un écrivain autrichien, Hermann Bahr dira, à propos de l'expressionnisme qu'"une volonté de résurrection s'est manifestée de la part de l'homme humilié". Et le poète poursuit: "Voici que des ténèbres s'élève son cri de détresse. Un cri qui appelle à l'aide, qui appelle à l'Âme, à l'Esprit. Tel est en art, ce qui est appelé expressionniste"³¹³. Mais ne nous y trompons pas: derrière la luminosité des couleurs et la joie de la vie se cache une angoisse profonde sur ce qu'est l'homme et sur sa destinée. L'expressionnisme participe à un *Kunstwollen*, une volonté artistique qui exprime également une agressivité violente, une disharmonie intérieure, une inquiétude fondamentale, une séparation d'avec le monde. C'est pourquoi, derrière la positif de la vie, cette peinture exprime le négatif d'un cri profond.

2) Contestation d'un ordre moral et bourgeois.

Pour mieux comprendre la portée de cette révolte, il faut savoir ce qu'était la société wilhelmienne dans laquelle évoluaient ces peintres, et ses goûts en matière d'art et de culture. "On ne saurait", dit un critique d'art, "comprendre la naissance, les formes, et les thèmes de l'expressionnisme, sans être attentif au fait qu'il naquît dans une société meurtrie, d'un sentiment de révolte contre un style de vie dominé par des valeurs égoïstes et bourgeoises, des idéaux aussi vides que rétrogrades. Avant de s'exprimer dans la peinture et la gravure sur bois (...) la sensibilité expressionniste fût l'expression d'une volonté de rupture, d'une crise ressentie par une large partie de la jeunesse allemande des grandes villes. En elle s'affirme un double mouvement inhérent à l'expressionnisme: la perception profondément pessimiste de la réalité, sa transformation en éléments visionnaires et pathétiques, et l'aspiration vers un monde nouveau, que tous attendaient sans savoir comment il naîtrait"³¹⁴.

De fait, on a pu dire de l'Allemagne de Guillaume II qu'elle ressemblait à une immense caserne. Dans son roman *Le sujet de l'Empereur* (1914), Heinrich Mann parle de l'adaptation collective et moutonnaire des allemands aux institutions et aux exigences de l'autorité publique, dans une société antidémocratique et soumise à des survivances féodales. Et Walter Benjamin, dans sa *Chronique berlinoise* évoque le sentiment d'étouffement, symbolisé par la crainte d'être figé en objet, de devenir chose dans un univers de chose³¹⁵.

En 1920, un éditeur de poèmes expressionnistes écrivait, à propos de sa propre génération, qui était aussi celle de Paul Tillich: "Fonctionnaires et enseignants, la plupart des familles bourgeoises obéissait aux maximes absolues de ce maître dont le portrait en armes étincelantes, avec l'effrayant casque métallique et la moustache

³¹² cité par RICHARD, art. cit. p. 23.

³¹³ cité par RICHARD, art. cit. p. 25.

³¹⁴ Jean-Michel PALMIER, "Rêve, utopie et apocalypse: Genèse de la sensibilité expressionniste", *L'expressionnisme en Allemagne* p. 29.

³¹⁵ Walter BENJAMIN, "Chronique berlinoise", in *Ecrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgois, 1990.

dressée, pesait comme une menace sur le mur où il était accroché (...). C'est dans cette atmosphère, dans le mépris et la répression de tout esprit critique, de tout esprit d'opposition, de progrès, que grandirent les peintres expressionnistes"³¹⁶.

A Berlin, capitale de l'Empire, la production artistique est étroitement surveillée, puisque l'empereur intervient directement dans la production artistique par l'intermédiaire des prestigieuses, mais très officielles, *Académie des Beaux-Arts*, et *Société des artistes*. Ainsi peut-il exclure des Musées de Berlin aussi bien la peinture impressionniste, trop marquée à son goût par l'esprit français que la peinture expressionniste, qualifiée d'"art de caniveau".

Ce qui fait la spécificité de la peinture expressionniste, ce n'est pas sa contestation sociale et morale, caractéristique qu'elle partage avec une grande partie de l'art contemporain. Sa spécificité, c'est que, contrairement à d'autres peintures allemandes comme celles de Beckmann, Grotz, et surtout Otto Dix, elle ne se présente pas directement comme une satire sociale. Il ne s'agit pas d'une peinture historique. L'expressionnisme s'éloigne délibérément des thèmes et des sujets, pour privilégier les couleurs et les formes. Et c'est par elles, et elles seules, que s'exprimera sa contestation sociale et son esprit de révolte. Mario-Andreas von Lüttichau a très bien résumé et traduit cette fonction esthétique particulière de l'expressionnisme quand il dit:

"La forme idéale de l'objet se dissout pour se changer en totalité dynamique, la couleur n'étant plus que le moyen de rendre l'espace et le sujet du tableau. En fait, la dimension sauvage, le caractère difforme, érotique, vitaliste de ces oeuvres, participent à une volonté de confrontation délibérément calculée avec les traditionalistes, et sans doute avec les spectateurs non préparés qui jugeaient cette peinture primitive, voire simpliste. L'étude des cultures dites 'primitives', l'art des fous ou l'art naïf renvoyaient à un langage pictural encore peu pris en compte, qui ouvrait à des canons formels plus radicaux: la dissonance et, parfois, la réduction agressive succèdent à la concentration et à la suraccentuation. Les artistes réagissaient instinctivement, mus par une passion spontanée, pour donner par une transformation exagérée des formes naturelles, une expression intensifiée à un sentiment"³¹⁷

La révolte, donc, non par une dénonciation visuelle de la réalité, mais par une exagération optique du réel.

3) L'avènement d'un monde mystique et cosmique

Chez certains, cette déconstruction de la forme est non seulement au service d'une contestation des valeurs sociales et bourgeoises du monde occidental, mais elle est aussi et surtout l'occasion d'une quête spirituelle et mystique. Il s'agira alors d'exprimer, à travers un travail sur la forme et sur les couleurs, la présence immatérielle de Dieu dans le monde. C'est en particulier le cas avec les peintres du *Bleue Reiter*, fortement influencés à la fois par la sensibilité russe orthodoxe de Kandinsky et Jawlensky, et par des relations avec les milieux anthroposophiques et théosophiques.

Toute une recherche plus spirituelle qu'à proprement parler théologique ou religieuse, qui se résume par un écrit fondamental, le livre que le peintre Kandinsky écrit en 1911: *Über das Geistige in der Kunst* (Du spirituel dans l'art)³¹⁸.

De fait, on assiste à la naissance d'une intériorité spiritualisée, qui prend la forme d'un anti-naturalisme transcendantal chez Kandinsky, d'un panthéisme mystique chez Franz Marc.

Marc évoque une époque spirituelle, "où les idées de Dieu, de l'art, de la religion reviendront". Son attitude esthétique est à la fois réflexive et fusionnelle. Il est en quête d'une vérité intérieure qui puisse répondre à une nécessité métaphysique. Si Marc peindra essentiellement des peintures d'animaux qui auront un immense succès, ce n'est pas par souci naturaliste, mais mystique. Par là, il cherche à penser le monde extérieur comme émanant de l'animal lui-même. La vision du monde s'intériorise, et l'instinct animal est préféré à la raison humaine (Marc: "le paysage doit être Chevreuil", *Notes* 1913). Ses immenses chevaux bleus ou jaunes, fondés sur une utilisation symbolique et

³¹⁶ Cité par PALMIER, art. cit. p. 30.

³¹⁷ Mario-Andreas von LÜTTICHAU, "La réception de l'expressionnisme en Allemagne", *L'expressionnisme en Allemagne*, p. 39.

³¹⁸ Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1969.

savante de la couleur, expriment le divin, cet ailleurs qui émane du sentiment pur. Ainsi se constitue une dialectique étroite entre intériorité de l'être et plus généralement de toute créature vitale, et l'extériorité du monde sous sa forme naturelle et cosmique. Cette quête spirituelle est fortement influencée par la théosophie qui implique la croyance en une correspondance entre les formes extérieures et les états subjectifs.

Chez Kandinsky, cette quête spirituelle est liée non pas à la métaphore du monde animal, mais à une dématérialisation de l'objet. Elle est plus métaphysique qu'émotionnelle. Kandinsky, le père de l'art abstrait, met en effet en oeuvre la dissolution du réel comme expression de la spiritualité du monde. La dématérialisation de la réalité vise à rendre la transcendant visible par des formes et des symboles visuels. Toute la recherche du peintre russe établi à Munich se fonde sur les deux principes suivants:

- Le but de l'art est de réconcilier le public avec la transcendance.
- Les perceptions visuelles reposent sur des vibrations intérieures.

Kandinsky approfondira ainsi ce lien entre intériorité et extériorité déjà présent chez Franz Marc³¹⁹. Gabriele Münter, elle-même peintre expressionniste, et compagne de Kandinsky, résume bien la recherche du maître quand elle dit: "Il faut s'éloigner de la reproduction impressionniste de la nature pour en arriver à une sensation de l'essence des choses, à une abstraction, à une restitution de l'extrait". Voilà pourquoi Kandinsky rendra de plus en plus énigmatique les références concrètes et libérera, par les coloris, les objets représentés de l'apparence du réel.

Pour arriver à une expression spirituelle de la réalité, Kandinsky utilisera fréquemment des motifs figuratifs simples et récurrents, souvent hérités de l'iconographie chrétienne tels que les cavaliers ou St-Georges combattant le dragon), qu'il combinera avec des formes non figuratives, sans toutefois plaider pour une dissolution totale, et un effacement de tout motif concret. Ainsi libérée de son substrat matériel, la forme livre une sonorité permettant de saisir quelque chose de spirituel; non Dieu lui-même, mais plutôt la trace de sa fugitive signature. Kandinsky écrit en 1914: "Sur le même tableau, je décomposai donc plus ou moins les objets pour qu'ils ne puissent pas être tous reconnus en même temps, et pour que ces sonorités spirituelles puissent être ressenties par le spectateur progressivement l'une après l'autre."

Il ne faudrait pas trop vite récupérer théologiquement la recherche spirituelle du *Cavalier bleu*. Notons cependant que certaines notions mises en avant par ces peintres dépassent de beaucoup la simple interrogation esthétique. Leur recherche est liée à leur espoir de voir l'avènement cosmique d'un âge spirituel. Il ne serait alors pas faux de parler, à propos de cette peinture, d'"eschatologie visuelle"; ou encore d'une synthèse possible entre utopie révolutionnaire et eschatologie chrétienne. Comme pour l'eschatologie biblique, le Royaume vient rencontrer le monde pour le trans-figurer et le transformer.

4) Interrogations sur la figure du Christ

La dimension religieuse de l'expressionnisme allemand ne se limite pas à la recherche spirituelle de Marc et Kandinsky, teintée d'ésotérisme mystique. Certains de ces peintres expressionnistes ont éprouvé le besoin, parfois éphémère certes, mais réel, de confesser visuellement et de manière très personnelle, le Christ des Evangiles. Trois peintres au moins parmi les expressionnistes allemands au sens précis du terme (deux protestants et un orthodoxe) se sont risqués à nous montrer leur image de Dieu.

a) Schmidt-Rottluff: le Christ *tremendum et fascinans* 320

Au sortir de la première guerre mondiale, Schmidt-Rottluff s'est posé la question de beaucoup d'autres se posaient alors: où étais-tu, Christ, quand chacun tombait sous les balles ? La guerre a été pour le peintre l'occasion de se confronter avec la figure du Christ, à travers une série de 9 gravures sur bois datant de 1919-19. Pendant un an et demi, le peintre s'est intensément intéressé à la figure du Christ, puis, a complètement abandonné cette thématique.

³¹⁹ Annette et Luc VEZIN, *Kandinsky et le cavalier bleu*, Paris, Pierre Terrail, 1991; Armin ZWEIFE, "Kandinsky et le Blaue Reiter", *L'expressionnisme en Allemagne* pp. 194-207.

³²⁰ J'emprunte ce titre à Schwebel, in Günter ROMBOLD / Horst SCHWEBEL, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Freiburg-Basel-Wien, Herder, 1983, pp. 30-33.

La gravure intitulée "1918. Ist euch nicht Kristus erschienen " est comme une représentation visuelle de la question initiale, répétée par le texte inscrit dans l'espace gravé. La figure du Christ est marquée par un refus de l'esthétique traditionnelle. La tête ressemble à un masque; le nez est cubiste, les yeux asymétriques. Seules concessions à l'iconographie traditionnelle: la barbe et les cheveux long; les rayons qui partent de la tête du Christ. Formellement, l'éclatement des formes harmoniques permet à Schmidt-Rottluff, à partir d'éclats (d'obus ?), de construire un visage du Christ dur et plein de force. Au niveau du contenu, la tête du Christ exprime l'expérience que quand tout se brise, il y a à la fois perte de sens, triomphe du chaos, mais aussi possibilité d'ouverture à la transcendance. L'expérience de la rupture totale conduit à un devenir en Christ. Aussi malgré le pessimisme apparent, la gravure révèle une espérance cachée qu'il s'agit de retrouver.

Même constatation double - pessimisme et espérance malgré tout - dans la gravure: *La pêche de Pierre*. Le Christ est représenté en une colonne noire, qui à la fois attire et repousse, sans bras pour aider. Le bras de Pierre se tend vers le Christ, sans pourtant arriver à le toucher. Jésus est comme le Saint face à qui l'homme découvre son impuissance.

Dans la gravure *Sur le chemin d'Emmaüs*, on observe ce même double mouvement: le Christ se présente à ceux qui ont besoin de lui, mais il reste un vis-à-vis: seul le Christ, marche droit tandis que l'humanité des deux disciples reste courbée dans son désespoir. Le Christ s'approche des humains, mais il reste aussi l'inatteignable, hors de notre portée. Toutefois ici, la puissance de son rayonnement est plus fort que le soleil (noir).

Schmidt-Rottluff dit *oui* au Christ, mais un oui qui n'est pas sans critique, car traversé par la faiblesse et le désespoir. Mais avec la fin de la tension existentielle du peintre, s'éteint aussi pour lui l'image du Christ.

b) Jawlensky : méditations christiques

Tout autre est la figure du Christ de Jawlensky. Non plus marquée par l'angoisse existentielle, mais par la méditation iconique. A Paris, Jawlensky se lie d'amitié avec Matisse, mais aussi avec le peintre et moine bénédictin Willibrod Werkade à qui il écrira: "l'art est un désir de Dieu". Dès lors sa peinture se fera de plus en plus méditative, de plus en plus épurée, jusqu'à se réduire à des "Méditations", titre d'images plus petites qu'il fit à la fin de sa vie, de 1934 à 1937³²¹.

Ce travail d'épuration de la forme jusqu'à la réduction à l'essentiel, l'image de la croix, se fait particulièrement bien sentir dans ses portraits humains. Autour de 1917, il se met à réduire le visage humain à une *Ur-form*, une forme primitive. Le nez forme l'axe central, vertical, et les yeux l'axe horizontal. Il se dessine ainsi une croix, laquelle est soulignée par le demi-cercle ou le triangle du contour de la tête. En même temps que ces images humaines deviennent des images divines, le visage de Jésus devient celui du Christ, glorifié et ressuscité. Par delà la modernité de la forme et l'expression colorée, Jawlensky retrouve la vieille tradition des peintures d'icône.

c) Nolde: Le Christ visionnaire

De tous les peintres expressionnistes, c'est incontestablement Nolde qui a le plus exploré les images modernes du Christ. Mais en même temps c'est sa peinture religieuse qui a été la plus incomprise, puisqu'il a été à la fois rejeté par l'art officiel (la *Cène* a été refusée à la *Secession berlinoise*) et par les institutions religieuses (il n'a pas pu exposer à l'exposition universelle de Bruxelles à cause du refus des Églises).

Non seulement Nolde a souvent, et tout au long de sa carrière artistique, représenté des scènes des Évangiles: par ex. la *Cène* en 1909; Neuf peintures sur la vie la vie du Christ en 1911 qui seront rassemblées en 1912 pour former la grand retable de la crucifixion; la pécheresse en 1926 etc...Mais en plus c'est à partir des représentations du Christ qu'il trouve sa propre forme d'expression picturale. Nolde peint un Christ visionnaire, et explore à partir de là une peinture extatique, faite d'apposition surnaturelles de couleurs violentes et contrastées. Nolde écrit, à propos de *la Cène* et de *Pentecôte*, que ces deux tableaux représentent un tournant: ils refusent un voir extérieur et optique pour prôner une oeuvre ressentie intérieurement.

³²¹ Alexej JAWLENSKY, *Meditationen*, Hans Peters Verlag, Hanau, 1991.

Dans ses peintures du Christ, Nolde insiste sur la communion entre le Christ et ses disciples, dont les traits sont rudes, grossiers, vigoureux et anguleux. Le visage du Christ, bien que participant à l'humanité de ses disciples, a quelque chose d'irréel et de mystique, à cause de l'interpénétration du jaune dans le rouge, du vert dans le rouge.

L'incrédulité de Thomas est une construction hiératique et rigide; mais cette rigidité est rompue par les deux figures du Christ et de Thomas. Dans *la pécheresse*, le Christ rayonne d'une force mystérieuse sur la pécheresse qui le cotoie.

Les tableaux religieux de Nolde ne doivent rien à l'iconographie traditionnelle. Ils reposent essentiellement sur l'intensité émotionnelle des couleurs. Car ce sont des thèmes profondément sentis par l'auteur, qui avoue, après avoir fait la *Cène* : "je peignais et peignais, ne sachant à peine si c'était le jour ou la nuit, si j'étais un être humain ou seulement un peintre. En allant me coucher je voyais le tableau, en pleine nuit je le voyais, quand je me levais je le voyais encore (...). Il fallait que je sois libre sur le plan artistique. Que je n'aie pas Dieu devant moi (Gott vor mir), tel un souverain assyrien dur comme l'acier, mais Dieu en moi (Gott in mir), brûlant et saint comme l'amour de Dieu"³²².

L'intensité des couleurs et de la lumière se fait ainsi expression de l'intensité de l'émotion du peintre, dans une rencontre avec le Dieu vivant, le Christ des Évangiles. L'expression devient confession. L'expressionnisme tend la main au christianisme.

Troisième partie: Évaluation théologique

1) Tillich, le style expressionniste, et la réalité ultime

Qu'est-ce qui fait d'une oeuvre d'art une oeuvre religieuse? Contrairement à la métaphysique classique et chrétienne ce ne sera pour Tillich ni le sujet ni son référent; contrairement à la pratique populaire ce ne sera pas l'objet d'art en lui-même qui n'est pas perçu comme étant le substitut d'une divinité absente; Contrairement encore à la théologie de l'icône ce ne sera pas non plus la condition de sainteté du peintre lui-même à l'image du créateur. Tillich propose une réponse originale et nouvelle en théologie, mais proche des idées esthétiques du *cavalier bleu*.. Il propose de faire du *style artistique* le trait d'union entre l'art et la religion.

Ainsi peut-il formuler en 1921 cette théorie qui est que le style religieux peut conduire à la matière religieuse, et que ce style, par essence religieux, s'exprime le plus clairement dans la peinture expressionniste. Celle-ci en effet privilégie la forme sur le fond, la force des couleurs sur la ressemblance des objets, l'intuition sur la réflexion. Ainsi: "Le style artistique peut avoir en lui-même une signification religieuse (...) cette caractéristique revient par excellence au style expressionniste"³²³. Ou encore: "l'expressionnisme est vraiment religieux dans son essence"³²⁴. Si l'art s'est, au cours des dix huitième et dix-neuvième siècles, détaché de la religion avec l'abandon des sujets religieux, il s'en rapproche aujourd'hui (vingtième siècle), et d'une nouvelle manière avec la découverte que fait l'expressionnisme de la force esthétique du style. A la mystique transcendante des oeuvres d'art de la tradition chrétienne, s'opposerait donc une mystique immanente, celle des oeuvres expressionnistes. Tillich pourra alors parler, dans une formule très nietzschéenne, "de la naissance de la religion à partir de l'esprit de l'art, annoncée par l'expressionnisme"³²⁵.

Dans ses écrits plus tardifs d'après guerre, et sans doute sous l'influence de l'art abstrait alors dominant aux États-Unis, Tillich radicalise encore cette conception qui accorde un primat absolu du style sur le référent. Ainsi se pose-t-il en 1961 la question: "Est-ce que les Madones, les crucifix, et les histoires bibliques de la Renaissance sont vraiment de l'art religieux? Elles n'en sont pas vraiment (...). Il manque en elles

³²² SCHWEBEL, *Christus...* pp.22-25, cit. p.22; Martin URBAN, "Emil Nolde", *L'expressionnisme en Allemagne* pp. 168-193, cit p. 169

³²³ Paul TILLICH, "Style religieux et matière religieuse dans l'art plastique", *La dimension religieuse de la culture*, Paris-Genève, Cerf-Labor et Fides, Presses de l'Université Laval, 1990, p. 54.

³²⁴ *ibid.* p. 52.

³²⁵ *ibid.* p. 53.

l'expérience de l'Esprit, c'est-à-dire de l'expressivité "qui rompt la limite des formes"³²⁶. L'élément expressif permet de faire venir à la surface la profondeur des choses. Tillich en vient alors à opposer de manière assez radicale la "profanité expressive" d'une oeuvre d'art moderne, proche du protestantisme et de son goût pour le profane, aux "images religieuses kitsch".

Dans "l'art et la réalité ultime"³²⁷, Tillich fait du *style* l'élément essentiel de rencontre entre la philosophie, la théologie, et l'art. Tous les styles ont leur force d'expression propre (Tillich en différencie cinq), mais le style religieux par excellence est le style expressionniste. Lui seul peut allier réalisme et mysticisme, vision du monde et critique du monde. C'est pourquoi Tillich parlera du caractère pneumatique de l'expressionnisme (*der Geist Charakter des Expressionismus*)³²⁸, et il conclura ainsi: "Dans l'art expressionniste, la réalité ultime se révèle de manière toute puissante, même quand elle ne s'exprime pas dans des symboles religieux".

2) L'expressionnisme: clé théologique ou survivance romantique ?

Quelque soit la richesse artistique et la vocation spirituelle de l'expressionnisme, on ne saurait pourtant en faire une clé d'interprétation religieuse exclusive. Tillich a d'ailleurs lui-même mis en garde contre une survalorisation religieuse de ce style, tout en oubliant parfois, me semble-t-il, cette mise en garde. Le risque est bien évidemment que sous couvert d'expressivité, ce ne soit que l'expression personnelle et subjective de l'artiste qui s'exprime dans l'oeuvre d'art, et non la créativité et la visibilité de l'Esprit. Tillich a d'ailleurs noté dans "Art et réalité ultime", que le mot "esprit" est en lui-même ambigu, car il peut tout aussi bien exprimer une subjectivité chaotique et extatique que la présence du divin dans le monde.

Par ailleurs Tillich semble être victime d'une définition trop ouverte qu'il donne à l'expressionnisme. Toujours dans "Art et réalité ultime", il précise qu'il entend le mot "expressionnisme" dans un sens beaucoup plus large que le seul mouvement artistique appelé expressionnisme allemand³²⁹. Et notre théologien de citer pèle mèle des styles artistiques dans lesquels il voit des éléments expressionnistes, tels que l'art des catacombes, l'art byzantin, le roman, le gothique, l'art baroque et la peinture moderne depuis Cézanne, c'est-à-dire en gros, toute l'histoire de l'art, qu'il s'agisse ou non de l'art chrétien; Tillich inclut même dans cette liste des formes d'art qui se caractérisent par leur refus absolu de toute forme d'expressivité personnelle, comme par exemple l'art byzantin³³⁰. Du coup, on ne peut pas s'empêcher de se poser la question : quand Tillich parle d'"expressionnisme", qu'entend-il vraiment par là? On a de la peine à le savoir. S'agit-il de l'art moderne du vingtième siècle, opposé à l'art des siècles précédents (expressionnisme signifierait alors une conception moderniste de l'art, à l'opposé d'une conception classique)? Entend-il plutôt par "expressionnisme" toute forme d'expressive dans l'art qui l'opposerait à des canons esthétique plus idéalistes ou naturalistes (mais l'idéalisme et le naturalisme peuvent aussi être expressifs)? Entend-il enfin par là tout style artistique en général, en opposition au sujet, à l'objet, ou à l'auteur d'une oeuvre d'art (mais peut-on ainsi, même à titre conceptuel, séparer la forme du fond, le signifiant artistique du signifié sémantique)?

On a l'impression que Tillich change sans cesse de registre entre ces différentes conceptions esthétiques, jusqu'à mélanger deux termes "*Expressionismus*" (expressionnisme) et "*Expressivität*" (expressivité) qu'il emploie fréquemment, mais de manière sans doute trop indifférenciée.

Par ailleurs, cette survalorisation de l'élément expressif dans toute oeuvre d'art ne trahit-elle pas, malgré sa modernité apparente, le retour à l'idéalisme allemand? Tillich affirme d'ailleurs ouvertement une parenté entre le mouvement expressionniste et le romantisme religieux³³¹. Le modernisme esthétique de Tillich serait alors

³²⁶ TILLICH, "Zur Theologie der bildenden Kunst...", pp. 349-350.

³²⁷ Paul TILLICH, "Die Kunst und das Unbedingt-Wirkliche" (1959), *Die religiöse Substanz der Kultur*, GW IX, pp. 356-368.

³²⁸ *ibid.* p. 366.

³²⁹ TILLICH, "Die Kunst und das Unbedingt-Wirkliche", p. 366.

³³⁰ *ibid.*

³³¹ *ibid.* p. 364.

fortement tempéré par un idéalisme persistant, qui le replongerait dans ce dix-neuvième siècle dont il voudrait pourtant se démarquer. Depuis l'étude de Carla Schulz-Hoffmann³³², on sait à quel point l'expressionnisme allemand, comme mouvement artistique et comme mouvement de pensée, est tributaire du premier romantisme allemand. Ainsi certains expressionnistes allemand, comme Franz Marc, croient en la validité de formes fondamentales, et tentent d'en transmettre la permanence. C'est que pour Marc, comme pour une certaine esthétique expressionniste, la foi en l'authenticité des images s'accompagne d'une intelligence de la réalité qui s'appuie d'avantage sur les images mythiques originelles que sur les événements, les atmosphères et les expériences éphémères du présent (d'où le refus général de ces artistes vis-à-vis de la peinture impressionniste se réclamant pourtant elle aussi de la modernité). Dès lors l'artiste sera le fondateur d'un monde nouveau, créateur d'une réalité qui se situe au-delà du donné réel et de son propre présent. Ainsi Franz Marc réhabilite-t-il les notions (empruntés au romantisme) de "nécessité intérieure" et d'"intérieurité". Il développe un point de vue à la fois subjectif et religieux sur la réalité. Au monde matérialiste, il s'agit d'opposer un contre-projet "spirituel" et "religieux". Comme Novalis et les premiers romantiques, Marc dira qu'il faut "créer des symboles qui puissent trôner sur les autels de la future religion de l'esprit"³³³. Un projet qui lie certes l'art et la religion, mais qui peut déboucher aussi bien sur des forces progressistes que sur des forces conservatrices face au monde. Et l'on a vu que toute l'histoire de l'expressionnisme en Allemagne était marqué par cette ambiguïté fondamentale qui a fait de lui à la fois un mouvement contestataire et d'avant-garde, parfois socialement et révolutionnairement orienté, mais aussi un mouvement restaurateur d'anciennes valeurs germaniques, volontiers passésistes et conservatrices.

Il faudrait relire plus en détail que je ne l'ai fait l'oeuvre de Tillich, pour voir si cette survivance romantique marque aussi fortement son esthétique théologique que ce n'est le cas chez Franz Marc. Je me suis simplement contenté de relever certaines parentés d'expressions et de conceptions esthétiques, qui marquent probablement chez Tillich, une fascination persistante pour l'esthétique romantique.

3) Expressions artistiques et confession de la foi

Quels que soient les influences du romantisme et de l'idéalisme allemand dans l'esthétique théologique de Paul Tillich, on peut se demander si le théologien germano-américain n'est pas allé trop loin dans sa valorisation du style comme clé de compréhension théologique d'une oeuvre d'art. En mettant l'accent sur le style d'une oeuvre, Tillich a certes rétabli un équilibre qui manquait du fait de la survalorisation, dans le passé, du thème, ou de l'objet au détriment de la subjectivité du moi (créateur ou contemplateur). Mais sa revalorisation n'a-t-elle pas abouti à une survalorisation, tout autant problématique?

Au tout religieux de la peinture des siècles passés, Tillich réagit en proposant le tout profane de la peinture. Dans son refus de tout art à thème religieux, Tillich réagit certainement et à juste titre contre l'art religieux allemand kitsch et bourgeois de la fin du dix-neuvième siècle (et il suffit de connaître l'art chrétien néo-roman et néo-gothique remis en honneur par l'Empire allemand pour comprendre le dégoût du théologien). Dans cette perspective, Tillich affirmera qu'un art religieux ne doit pas avoir un sujet religieux pour être considéré comme religieux³³⁴. Si dimension religieuse il y a, dans une oeuvre d'art, celle-ci est liée uniquement au style de l'oeuvre, pas à son thème ni à son objet. Dans "La situation religieuse du temps présent", il va même plus loin dans son refus de tout thématique religieuse, puisqu'il l'étend à l'expressionnisme lui-même: "L'expressionnisme comporte un caractère mystique et religieux, abstraction faite du choix de sa matière (...). Mais aussitôt que l'expressionnisme a lui-même recours à une matière religieuse, ses limites caractéristiques apparaissent"³³⁵. Et Tillich de citer les peintures religieuses de

³³² Carla SCHULZ-HOFFMANN, "Franz Marc et la tradition de l'idéalisme allemand dans l'art du XXe siècle. Potentialités et limites d'une utopie", *L'expressionnisme en Allemagne*, pp. 207-215.

³³³ Cité par SCHULZ-HOFFMANN, art. cit. p. 207.

³³⁴ TILLICH, "Zur Theologie der bildenden Kunst", p. 346.

³³⁵ Paul TILLICH, "La situation religieuse du temps présent" (1926), *La dimension religieuse de la culture*, p. 192.

peintres protestants tels que Schmidt-Rottluff, Nolde et Heckel, dans lesquelles "l'action divine" est, selon lui, remplacée par "la ferveur humaine"³³⁶.

Mais si c'est le style expressionniste qui, en lui-même, est spirituel, mystique, ou (autre expression de Tillich) "pré-religieux", pourquoi ne le serait-il plus quand cette même peinture aborde des thèmes chrétiens? Il y a là une limitation que j'avoue ne pas comprendre, et qui contredit toute la conception esthétique de Tillich à laquelle je suis pour une large part, prêt à m'associer. Par ailleurs, on a vu les risques de dérapages possibles quand on fonde la présence du religieux sur le seul style artistique. L'œuvre d'art est alors peut-être porteuse d'une *expression* spirituelle, mais une expression qui risque d'évacuer toute *confession*. Les peintures expressionnistes exprimeront alors non plus la présence de Dieu dans le monde, mais au contraire son absence, qui ne peut être comblée par la seule subjectivité humaine.

C'est pourquoi, tout en me situant dans la ligne de Tillich dont j'estime unique l'apport en matière d'esthétique théologique, je défendrai une position plus nuancée et autre que la sienne: une esthétique théologique doit pouvoir reposer sur *deux piliers*: l'expression artistique d'une part, la confession religieuse d'autre part. Corrigeant Barth je dirai qu'il ne saurait y avoir de confession sans expression, mais corrigeant Tillich j'ajouterai qu'il ne saurait y avoir d'expression sans confession.

Jérôme COTTIN

336 *ibid.*