

LE BEAU MODERNE: ANALOGUE OU RIVAL DU RELIGIEUX ?

Cette communication voudrait poser quelques balises, afin de situer la réflexion théologique sur le beau et celle de Tillich en particulier au sein des grandes avenues de réflexion esthétique propres à l'ère moderne.

Commençons par un bref rappel d'histoire sociale. Deux traits caractéristiques de la situation de l'art dans la cité moderne peuvent être rapidement signalés: l'art en général a dû se tailler une nouvelle place dans la société moderne libérale et sécularisée, et plusieurs penseurs sont portés à lui accorder un nouveau rôle, un rôle exaltant, dans l'économie de la vie spirituelle.

1) L'art, comme la religion d'ailleurs, se décentre quelque peu par rapport aux activités englobantes et unificatrices de la société. En fait, dès la fin du dix-huitième siècle, quatre types d'activités humaines se soustraient au contrôle du Souverain, s'organisent en secteurs autonomes, et commencent à survivre (ou à gagner en importance) avant tout grâce à l'appui et l'activité des individus. Les activités économiques s'émancipent de la tutelle de l'État, et les théories du marché légitiment une telle indépendance. Le processus électoral permet la constitution de partis politiques qui recrutent une clientèle d'électeurs pour rivaliser dans l'accès au pouvoir. L'art cesse d'être le privilège du roi et de la Cour; des musées publics recueillent les oeuvres anciennes; les salons offrent les contemporaines au jugement du public.⁸² Vite ce public cesse d'être un public idéal d'esprits cultivés partageant les mêmes goûts, pour devenir le public concret qui aime ou n'aime pas, achète ou n'achète pas. La religion enfin voit aussi ses liens avec le trône ou l'État se relâcher; elle en forge d'aussi solides avec ses fidèles, sa clientèle, ceux qui allument les cierges ou écoutent les prédications. Art et religion, devenant moins officiels, entrent plus profondément dans la logique des phénomènes du marché.⁸³ C'est en France que l'activité artistique est devenue le plus rapidement et le plus radicalement libre et autonome. Quoique l'art soit entré dans les moeurs bourgeoises des Provinces Unies à partir du dix-huitième, au dix-neuvième l'avant-garde en matière d'art est à Paris «capitale du dix-neuvième siècle».⁸⁴

2) Une deuxième homologie s'installe entre art et religion. Une vaste reclassification des activités humaines se met alors en place et regroupe de nouveaux faisceaux d'activités sous les deux anciens vocables. (Ici des considérations d'histoire des mentalités s'ajoutent à celles d'histoire sociale.) *Religion* commence à désigner les monothéismes et les polythéismes, alors qu'auparavant ces derniers étaient conçus comme étant purement de l'idolâtrie et de la superstition, donc le contraire de la religion. Autrefois rejetés hors de la religion, les polythéismes et autres cultes primitifs tendent dorénavant à être conçus comme faisant partie de la religion. Et sous l'appellation d'*art* (parfois des beaux-arts pour bien les différencier des arts mécaniques) on regroupe poésie, musique, peinture, sculpture et architecture; ce qui était dispersé autrefois dans les mondes cloisonnés des bateleurs, des artisans, des écrivains et de l'entourage des princes, se rassemble pour constituer le monde des artistes, considérés comme individus singularisés par leur créativité.

Attardons nous sur ce deuxième regroupement, celui des oeuvres d'art. Cinq arts sont prétendus nobles, ou beaux. Les auteurs méditent sur ce quintuple canon: poésie,

⁸² Etonnant exemple de continuité dans la pensée étatique: Louis XVI, la Convention et Napoléon ont tous voulu ouvrir au public les collections du Louvre. La Convention le fit, le 10 août 1793. Voir Jean-Pierre Babelon «Le Louvre. Demeure des rois, temple des arts» dans Pierre Nora *Lieux de Mémoire II La Nation* *** pp. 169-216 et surtout Dominique Poulot «Le Louvre imaginaire. Essai sur le statut du musée en France, des Lumières à la République» dans *Historical Reflections/Réflexions Historiques* 1991, 17-1, pp. 172-204.

⁸³ Thomas Luckmann *The Invisible Religion: The Problem of Religion in Modern Society* (New York Macmillan 1967).

⁸⁴ Titre d'un ouvrage de W. Benjamin, publié aux éditions du Cerf 1989.

musique, sculpture, peinture, architecture.⁸⁵ De nombreux traités comparent les cinq beaux-arts et parfois cherchent à établir une hiérarchie entre eux.⁸⁶ Ce regroupement crée de nouvelles cloisons, en excluant les arts dits mineurs ou décoratifs. Au dix-huitième les architectes travaillent de plain-pied avec les paysagistes; au dix-neuvième siècle les architectes deviennent des créatifs, alors que les paysagistes rétrogradent au niveau des jardiniers. L'artiste au sens moderne tend à rompre avec tout ce qui le liait aux artisans. Il est libre, indépendant, fier, quitte à être pauvre et malheureux.⁸⁷ L'oeuvre d'art est conçue comme créant un monde plutôt que reflétant le monde. L'oeuvre d'art se définit aussi par contraste avec l'artefact; le beau se désolidarise de l'utile. Le beau, enfin, prend ses distances avec la matière. Les romantiques aiment l'art pur, noble, spirituel. Ainsi poésie et musique qui exigent moins de muscle sont plus élevées que les arts qui produisent de la sueur. La danse n'est pas incluse dans le canon, ni les arts de la scène (sinon par le biais de la poésie dramatique); ils font évidemment trop appel à la gestuelle du corps humain. Sous la Monarchie de Juillet, alors que les ténors du renouveau catholique définissaient les traits de l'art chrétien, le seul vrai, le plus beau,⁸⁸ Théophile Gautier, critique de danse, s'amusa à dresser un contraste satirique entre une danseuse chrétienne et une danseuse «complètement païenne».⁸⁹ Je vous laisse deviner à laquelle il accorda la palme.

Art et religion tendent aussi à devenir chacun une simple dimension de l'existence humaine. A partir de Hegel la seule beauté dont se préoccupent les théoriciens est celle issue de la main de l'homme. (Kant cherchait encore à rendre compte des «beautés de la nature».) De même l'approche historique de la religion y voit quelque chose que les hommes font et non quelque chose que Dieu (ou la Nature) leur dicte ou leur inspire. La philosophie trouve donc art et religion devant elle comme des activités humaines qui lui sont étrangères (du moins au premier abord) et qu'elle doit s'efforcer de comprendre. La naissance de l'esthétique comme philosophie de l'art («indissociable d'un certain retrait du divin»⁹⁰) coïncide parfaitement avec celle de la philosophie de la religion: dans chaque cas, Hegel, par exemple, s'efforce de décrire avant de prescrire.⁹¹

Une fois tout ceci mis en place, art et religion peuvent entrer en rivalité.⁹² L'un et l'autre se situe dans les sommets de l'être humain: qui sera le plus haut fleuron de l'humanité ? Chacun prétend préserver l'héritage des siècles, voire même prétend permettre remonter à l'aube de l'humanité, alors que celle-ci vivait proche de Dieu. Une fois émancipés de l'État, art et religion peuvent aussi devenir le vecteur d'une distanciation par rapport à la société telle qu'elle est. Là aussi une rivalité s'installe. Il devient peu à peu acquis pour certains que le comportement religieux et le comportement artistique projettent chacun leur objet bien loin au-delà de toute réalité

⁸⁵ Ce qui s'appelait alors «poésie» engloberait aujourd'hui toute la littérature: mais au début du XIXème siècle, nombreux sont ceux qui pensent que seule la poésie est noble, la prose étant encore souvent jugée vulgaire et utilitaire.

Notons aussi que les Anciens plaçaient l'architecture avant la peinture et la sculpture qui restaient souvent pensées en fonction du cadre architectural. Mais depuis le XVIème siècle, la peinture de chevalet prend nettement l'ascendant par rapport aux fresques.

⁸⁶ Les pages les plus influentes ont probablement été celles de Hegel. Voir pp. 21-149 dans *Esthétique*, textes choisis par Claude Khodos, Paris PUF 1967.

⁸⁷ Sur l'histoire des premiers milieux sociaux qui se définissent comme milieux d'artistes créateurs, voir Jerrold Seigel *Paris bohème: culture et politique aux marges de la vie bourgeoise* (Paris Gallimard 1991).

⁸⁸ Voir Bruno Foucart *Le Renouveau de la peinture religieuse en France* (Paris Athéna 1987) pp. 15-24.

⁸⁹ *La Presse* 11 septembre 1837.

⁹⁰ Luc Ferry *Homo aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique* (Paris Grasset 1990) p.45.

⁹¹ Voir Michel Despland «La philosophie de la religion depuis l'époque des Lumières» pp. 405-13 dans *L'Etat des religions dans le monde*, ouvrage collectif sous la direction de Michel Clévenot (Paris La Découverte 1987).

⁹² Notons l'ampleur des modifications dans l'attitude à l'égard de l'art au tournant entre le XVIIIème et le XIXème. L'art devient occasion de recueillement. Les premiers concerts où le public se déplaçait pour écouter dans le silence furent organisés (avec succès) à la fin du XVIIIème. On payait pour entrer et l'on n'y était plus l'invité d'un grand personnage. Sous le Second Empire on causait encore à l'Opéra de Paris durant les représentations. Les oeuvres de Wagner, impérieuses, obtinrent le silence.

immédiate.⁹³ Mais lequel exprime le mieux ce qu'il y a de plus intime, de plus subjectif dans l'individu ? lequel hausse le plus la fine pointe du sujet ?

Les oeuvres de Hegel et de Schelling sont, entre autres choses, et chacune à leur manière, de grands arbitrages philosophiques entre les titres de l'art et ceux de la religion. (Il se trouve donc que la matrice philosophique à l'origine de l'oeuvre de Tillich est aussi à l'origine de toute une série de textes fondateurs de la réflexion moderne sur l'art et sur le beau.) De fortes oeuvres de Schelling placent l'art au sommet. Dans les oeuvres de sa maturité, par contre, Hegel situe la religion résolument au-dessus de l'art. Elle seule appuie la marche de la liberté au travers des maux de l'histoire. Ayant constaté la fin du rôle traditionnel de l'art, il ajoute que l'art ne s'en relèvera pas.

L'art ne donne plus cette satisfaction des besoins spirituels, que des peuples et des temps révolus cherchaient et ne trouvaient qu'en lui.⁹⁴

Mais les grands textes de Hegel (qui se trouvent dans ses cours d'*Esthétique*) et des romantiques allemands n'apparaissent guère directement dans les écrits de Tillich. Il me semble pourtant utile à notre propos de nous y attarder un peu. Notre tâche est facilitée par la publication récente du livre de Jean-Marie Schaeffer intitulé *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du dix-huitième siècle à nos jours*.⁹⁵ Schaeffer nous présente les romantiques allemands comme élaborant ce qu'il appelle une «théorie spéculative de l'art». Ceux-ci font de l'art une dimension essentielle de toute activité humaine. Ils le sacralisent même. Au fil de ses analyses, Schaeffer nous montre les avatars de cette théorie des frères Schlegel à Heidegger, en passant par Hegel, Schopenhauer et Nietzsche. Il nous montre bien comment Schopenhauer réserve pour l'art (et la philosophie) la connaissance ecstasique, désintéressée, niveau auquel, selon lui, ni la science ni la religion ne réussissent à se hisser. Il nous montre aussi comment Nietzsche, après avoir départagé les arts entre ceux qui fournissent des illusions abêtissantes et ceux qui en donnent d'exaltantes, en vient à déclarer que tout art est consentement à l'apparence, excluant ainsi du domaine de l'art tout ce qui abêtit; dans ses derniers écrits l'art est promu au rôle de grand séducteur qui favorise la vie. Schaeffer enfin a des pages sévères sur Heidegger qui semble se laisser emporter par les privilèges qu'il accorde à la poésie: en maniant la distinction entre *bedeuten*, sens apparent et communément reçu, et *meinen*, sens authentique, Heidegger pratique l'autoritarisme herméneutique. Texte en mains, Schaeffer démontre de lourds contresens dans la lecture d'un poème de Hölderlin; la description du poème est infléchie pour appuyer le sens que Heidegger attribue à l'art.

Le livre de Schaeffer prend donc une distance critique par rapport à toute cette tradition de théorie spéculative de l'art. Il montre en particulier la fonction historique de cette sacralisation de l'art chez plusieurs penseurs allemands. La théorie spéculative, dit-il, assure à l'art une fonction de compensation: l'art est censé combler des manques spirituels produit par l'invasion désenchantante des nouveaux savoirs scientifiques.⁹⁶ L'art rend aux consciences un monde unifié, cohérent; il guérit ainsi les individus de la désorientation dont ils souffrent à l'ère des différenciations et nourrit en eux des rêves de réintégration.⁹⁷ Enfin Schaeffer démontre, à mon avis de manière conclusive, comment les romantiques ont commencé par définir l'art en lui accordant une valeur exceptionnelle: l'art éveille, guérit, console, nous fait entrer dans le monde de l'esprit et de l'idéal, et ainsi de suite; puis ils continuent en chantant les mérites de toute production qu'ils ont définie comme étant de l'art - puis en niant le caractère artistique de toute production où ils ne retrouvent pas les valeurs qui leur sont chères. L'art devient un domaine ontique spécial en vertu de la valeur qui lui est attribuée. La

⁹³ Georg Simmel «Christianisme et art» dans *Tragédie de la culture* (Paris Editions Rivages 1988) p. 145.

⁹⁴ *Esthétique* p. 19.

⁹⁵ Paris Gallimard NRF Essais 1992.

⁹⁶ Voir Walter Moser *Romantisme et crises de la modernité. Poésie et encyclopédie dans le «Brouillon» de Novalis* (Longueuil Qué, Le Préambule, 1989).

⁹⁷ Op. cit. pp. 18-19, 117.

circularité du procédé est manifeste. La théorie spéculative de l'art, conclut Schaeffer, «confond l'art comme objet phénoménal et l'art comme valeur». ⁹⁸ Ainsi l'appréciation post-romantique de l'art s'allie à une conscience de classe. L'art est ce que les âmes nobles admirent, comprennent... ce que les gens bien aiment avoir autour d'eux, ce qu'ils achètent...

Ainsi quand Tillich se rallie aux mérites des peintres expressionnistes, il participe au mouvement de rejet des thèses implantées par la théorie spéculative de l'art. On sait que son choix se fait dans un contexte ouvertement politique. Lors de la Sécession de 1902, l'Empereur Guillaume était intervenu lourdement pour dénoncer les tendances modernistes en art et se porta à la défense de la peinture classique. Je vois là chez Tillich comme une alliance conjoncturelle (ou une rencontre providentielle ?) entre expressionnisme en philosophie de l'art et *belieful realism* en philosophie de la religion. Tillich a fait là un choix - un bon choix - mais il n'a pas pour autant élaboré une pensée esthétique complète; il n'a certainement pas repris le problème de l'art depuis la base comme il l'a fait pour celui de la religion.

En effet, dans l'introduction écrite pour le recueil de ses écrits sur l'art et l'architecture, John Dillenberger accorde que les catégories élaborées par Tillich pour classer les types d'art n'ont pas fait école. Il écrit aussi que Paulus et Hannah avaient acquis leur vision des arts visuels à partir de certaines grandes collections de musées allemands - qui avaient, c'est inévitable, quelques carences. ⁹⁹ Pour ma part, j'ajouterai que quiconque est familier avec la lignée Géricault-Delacroix-Courbet-Manet ne peut souscrire à une affirmation selon laquelle l'art du dix-neuvième a «masqué la réalité». ¹⁰⁰ J'ai aussi de la peine à souscrire au jugement trouvant un grand vide entre 1650 et 1900 en matière d'art religieux. ¹⁰¹ Le dix-huitième est un grand siècle pour l'architecture religieuse et il n'y a pas que de l'ivraie dans l'énorme production de fresques et de peintures du dix-neuvième. Je crois que Tillich fut ici victime d'une erreur (compréhensible) de perspective. Il faut savoir qu'au dix-neuvième la scène allemande était dominée par l'école des Nazaréens; ces peintres s'étaient établis à Rome, leur chef de file était Overbeck, et ils produisaient des tableaux bibliques et pieux qui étaient fort admirés en Allemagne et en Angleterre mais rencontrèrent peu de succès en France. Pour donner un exemple des recherches intéressantes qui avaient alors lieu en France, je décrirai brièvement un tableau de 1867 *Consummatum est* par J.L. Gérôme, un peintre qui n'est pas dans la liste de ceux dont les oeuvres se vendent aujourd'hui à gros prix. On y voit d'abord, au loin, une ville orientale, sur une colline, au soleil couchant. Un chemin serpente vers elle, et y chemine une petite cohorte de soldats romains, rentrant à la caserne. Au premier plan, sur le sol pelé d'une colline, on voit les ombres portées de trois croix, avec, visibles, les ombres des corps de trois suppliciés. Bref, c'est la scène de Golgotha, telle que vue par un crucifié qui aurait la force de lever la tête. Ce tableau parle tout à fait le langage de son temps; il reprend les conventions

⁹⁸ Op. cit. pp. 84, 358.

⁹⁹ Voir Paul Tillich *On Art and Architecture* (New York, Crossroad, 1987) pp. xxii-xxiii.

¹⁰⁰ Tillich, résumé par J. Dillenberger, op. cit. p. xvii.

¹⁰¹ *On Art and Architecture* pp. 134, 191.

Un problème semblable a été posé par Baudelaire d'une manière plus conjoncturelle. Lors du salon de 1859 ce dernier remarque en effet que les critiques avaient noté que les peintures religieuses «font de plus en plus défaut». Baudelaire n'est pas sûr quant au nombre, «mais certainement ils ne se trompent pas quant à la qualité». La solution offerte par Baudelaire vaut la peine d'être retenue. Il remarque aussi que plus d'un écrivain religieux suspend le beau à la croyance et attribue «à l'absence de foi cette difficulté d'exprimer les choses de la foi». Rien, écrit-il, ne saurait être plus loin de la vérité. L'art religieux requiert une habilité extrême. Exprimer les actes et les sentiments de la religion requiert «l'imagination la plus vigoureuse et les efforts les plus tendus». Pour que le rôle de Polyeucte soit bien rendu sur scène, il ne faut pas recruter un comédien qui ait la foi; ce que le rôle exige du comédien c'est «une ascension spirituelle et un enthousiasme beaucoup plus vif que tel personnage vulgaire épris d'une vulgaire créature de la terre, ou même qu'un héros purement politique.» Voir «Religion, histoire, fantaisie», *Salon de 1859* dans *Curiosités esthétiques. L'art romantique* (Paris Garnier 1962) p.330.

C'est aussi la solution retenue par le père P. Regamey dans l'ouvrage qu'il écrivit lors des débats suscités après la deuxième guerre mondiale par les oeuvres religieuses d'artistes comme Léger et Matisse qui ne passaient pas pour rongeurs de balustres. Voir *Art sacré au XXème siècle* (Paris Cerf 1952) en particulier pp. 256 ss.

du paysage et du paysage oriental, mais il s'y passe quelque chose de bouleversant. Les chiens de garde de l'orthodoxie religieuse ne s'y trompèrent pas et Veillot lança ses foudres sur le peintre.¹⁰²

Comme deuxième partie de cette communication, je propose donc de reprendre par la base, avec l'aide de quelques travaux philosophiques récents, la réflexion sur l'esthétique. Sur ce point, Tillich, je crois, doit faire école: si la théologie a besoin d'une théorie de la religion, elle a besoin aussi, et peut-être tout autant, d'une théorie sur l'art.

Au départ, il nous faut, je crois, reprendre certaines bases kantienne, en particulier les aspects de sa pensée esthétique qui ont été écartés, ou perdus de vue, par la théorie spéculative de l'idéalisme et du romantisme. Kant commence par l'examen de ce que l'on appelle le fait esthétique, c'est à dire l'attitude à l'égard de l'oeuvre d'art. (Ce fait esthétique se distingue du fait artistique, qui est celui de la production de l'oeuvre d'art.¹⁰³) L'esthétique moderne est née au cours du dix-huitième quand on examine de près la réception particulière accordée aux oeuvres d'art. Comme le dit Luc Ferry, l'esthétique apparaît quand le beau est pensé «en terme de goût».¹⁰⁴ Rappelons la définition que Diderot donne du goût: «une faculté acquise par des expériences répétées, à saisir le vrai et le bon, avec la circonstance qui le rend beau, et d'en être promptement et vivement touché».¹⁰⁵ On acquiert le goût du beau comme on acquiert le goût du vin: par l'expérience et en compagnie de nos semblables.

Le recours même au terme *esthétique* signale l'ancrage du beau (et du sublime) dans ce le domaine de ce qui est senti, et corporellement senti. Rappelons qu'*aisthesis* signifie faculté de percevoir par les sens; l'esthétique transcendantale dans la *Critique de la Raison Pure* traite des deux formes de la sensibilité, l'espace et le temps.¹⁰⁶ Ce qui retient l'attention de Kant dans *Critique du Jugement* c'est que le jugement esthétique, le jugement du beau ou du sublime, est un jugement senti, éprouvé spontanément, qui obéit à des règles mais auquel on ne peut pas en dicter. L'art est ainsi ce qui fait pleurer. Comme les oignons. Mais le processus n'est pas du tout le même; les oignons causent les larmes; le beau en suscitant quelque chose d'approprié les suscite.¹⁰⁷

Un traditionaliste comme Burke n'a pas de peine à rendre compte de la convergence que le beau obtient dans les sentiments de libres individus: ces individus sont socialisés; la coutume a toujours plus de poids que les lois; les jugements de goût sont stables parce que les sympathies sociales sont stables.¹⁰⁸ Mais Kant ne peut s'accorder cette réponse. Quand on trouve que quelque chose est beau, on s'attend à l'adhésion de la part des autres; mais on ne la dicte pas et on ne possède aucune règle qui permettrait de tenter de la forcer.¹⁰⁹ Comme l'écrit H. R. Jauss, l'expérience esthétique se distingue des autres formes d'activité non seulement comme «production par la liberté», mais aussi comme «réception dans la liberté».¹¹⁰ Jauss me semble donc avoir tout à fait raison de maintenir que l'art propose une attitude de «jouissance» qui

102 Voir Bruno Foucart *Le renouveau de la peinture religieuse*, pp. 327-8. Pour l'illustration, figure 247.

103 Voir Schaeffer p. 367.

104 Luc Ferry *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique* (Paris Grasset 1990) p. 32.

105 Yvon Belaval *L'esthétique sans paradoxe de Diderot* (Paris Gallimard 1950) p.76.

106 Terry Eagleton rappelle que pour le prédécesseur de Kant, Baumgarten, l'auteur d'*Aesthetica* (1750) la réflexion esthétique commence à partir de ce qui est senti par le corps. Voir *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford Blackwell 1990) p.13-16.

107 La source de la mièvrerie, ou de la sentimentalité, se trouve peut-être dans la répétition de la suggestion. Le rituel, indispensable à la vie de la religion, me semble périlleux dans l'art. Nerval est malade qui chaque soir retourne voir la même actrice dans la même pièce, pour recréer un certain état d'âme. Rappelons que pour tout le XIXème, la plupart de gens ne voyaient un grand opéra, *Carmen* par exemple, pour citer l'oeuvre préférée de Nietzsche, qu'une fois dans leur vie.

108 Voir Eagleton p.52.

109 *Critique du Jugement* par. 8.

110 Hans Robert Jauss *Pour une esthétique de la réception* (Paris Gallimard 1978) p.154-5.

certes diffère de la jouissance sensuelle. Le plaisir esthétique est peut-être la forme que connaissent les modernes du pur plaisir intellectuel dont parlait Aristote.

En s'appuyant sur une page de Hegel, on pourrait même y trouver le plaisir essentiel dont a besoin le sujet autonome lancé dans l'histoire. Le plaisir esthétique certes s'oppose au travail, mais il ne s'oppose pas à la connaissance et à l'action. Doué de conscience, le sujet a besoin de se représenter et de se reconnaître dans les changements qu'il éprouve et dans ceux qu'il apporte à son environnement.

Le besoin général d'art est donc le besoin rationnel qui pousse l'homme à prendre conscience du monde intérieur et extérieur et à en faire un objet dans lequel il se reconnaisse lui-même.¹¹¹

Ainsi les besoins esthétiques se greffent sur les besoins cognitifs, le plaisir esthétique sur le plaisir cognitif; une représentation réussie nous ravit, toujours.¹¹²

Mais ce que l'être humain a besoin de représenter est une réalité changeante, celle de notre insertion individuelle et collective dans le temps et l'espace. Cette insertion est un travail, qui sans cesse fait face à de nouveaux besoins, relève de nouveaux défis. Ce que nous faisons dans le monde et ce que nous y subissons est dans une mouvance perpétuelle. Dans la page que nous venons de citer, Hegel souligne la liberté du sujet qui travaille «pour ôter au monde extérieur son caractère farouchement étranger»:

Ce besoin de modifier les choses extérieures est déjà inscrit dans les premiers penchants de l'enfant; le petit garçon qui jette des pierres dans le fleuve et admire les ronds qui se forment dans l'eau, admire en fait une oeuvre où il bénéficie du spectacle de sa propre activité.¹¹³

J'ai corrigé la traduction:¹¹⁴ on nous y dit en effet que le petit garçon jette des pierres dans un torrent: c'est mal traduire le mot *Strom*; c'est surtout perdre l'image du plan d'eau mouvante mais lisse comme un miroir, et perdre ainsi l'allusion à cet autre petit garçon qui, devenu jeune homme, s'agenouille au bord de la rivière pour s'abîmer, immobile, dans la contemplation de sa propre beauté.

Ainsi la créativité artistique qui produit de nouvelles représentations originales ne fait que suivre le tempo, mettre les dossiers à jour, réarranger les meubles dans une maison qui bouge. L'art change «la vie», oui, mais parce que «la vie» change et qu'il faut changer les représentations que l'on s'en donne, modifier les concepts qui nous permettent de communiquer à son sujet et d'y faire face ensemble.

Ouvrons ici une parenthèse. La réflexion esthétique à l'allemande, bref celle des idéalistes et romantiques allemands, mit beaucoup de temps avant de faire école en France. Durant presque toute la première moitié du dix-neuvième siècle, les penseurs en vue continuent à vouloir faire oeuvre de goût et de civilisation lorsqu'ils parlent d'art. Ils font donc de la critique d'art et non de l'esthétique (ou de la philosophie de l'art.)¹¹⁵ On est fort lent en France à entrer dans les démarches de type transcendantal, à chercher à penser l'essence de l'art à partir de réflexions anthropologiques fondamentales.¹¹⁶ (On

¹¹¹ Esthétique p. 18.

¹¹² C'est aussi ce qu'affirme Baudelaire; "Le peintre de la vie moderne" dans Curiosités esthétiques (Paris Garnier 1962) p. 454.

¹¹³ Esthétique p.18.

¹¹⁴ Cette traduction, la plus accessible, est celle de Bénard, et remonte à 1840. Il en existe une plus récente de V. Jankélévitch (Aubier 1945).

¹¹⁵ Signalons l'exemple de deux pasteurs Coquerel. Le père (Athanase) publie dans Le Protestant des articles sur les Salons de 1833 et 1834. Le fils (Athanase Josué) publie un livre Des beaux-arts en Italie du point de vue religieux (1857) qui fut fort loué par Renan. Ces ouvrages de critique mériteraient d'être placés en regard de la critique (littéraire) de Vinet.

¹¹⁶ Voir Henri Tronchon «Une adoption du romantisme ? l'esthétique» dans Romantisme et pré-romantisme (Paris Belles Lettres 1930).

Rappelons que la notion de goût (en allemand Geschmack), essentielle en France, ne fait pas partie du vocabulaire utilisé en Allemagne pour aborder les problèmes d'esthétique.

retrouve les mêmes caractéristiques dans le discours sur la religion.¹¹⁷) On y prend donc pour acquis que les activités artistiques et esthétiques, la production et la jouissance d'oeuvres d'art, s'insèrent dans les réalités de l'activité sociale (traditionnelle ou innovante) du milieu national.

Ouvrons une seconde parenthèse: à l'heure de la débâcle des intellectuels marxistes, je tiens à signaler en passant que leurs travaux d'esthétique méritent encore d'être lus. Ils ont incontestablement enrichi des pratiques de critique littéraire et d'histoire de l'art qui s'enlisaient dans les clichés du positivisme ou du bon ton de l'Académie.¹¹⁸ Ils ont étudié, souvent de très près et brillamment, la vie des arts. Ils ont ajouté la compétence d'historiens au nerf de certains sarcasmes (comme ceux de Nietzsche par exemple) contre l'éloge bourgeois des beaux arts, et contre l'acharnement idéaliste qui ne veut que de l'art qui «embellisse» la vie et donne de bons sentiments et de belles pensées. Malgré tout ce que Kant dit, et dit justement, sur le caractère désintéressé de la jouissance esthétique, les beaux-arts sont devenus à l'époque moderne des marchandises, des objets de consommation prestigieuse, de spéculations habilement calculées, bref de gros sous. A intervalles réguliers, des voix prophétiques dénoncent la magouille des prix littéraires (ou des identifications de tableaux) avec la verve que mettaient nos ancêtres à dénoncer le commerce des indulgences.

Revenons à notre propos. L'oeuvre d'art n'a pas de peine à être belle et critique. Comme le dit Baudelaire: «l'imagination grâce à sa nature suppléante contient l'esprit critique.»¹¹⁹ Les auteurs des travaux récents qui ont le plus nourri ma réflexion, J.-M. Schaeffer, Luc Ferry et H. R. Jauss, luttent contre les dogmes marxistes mais tous attribuent une fonction émancipatrice à l'expérience esthétique; ils rappellent, d'une manière ou d'une autre, qu'en assurant une certaine «déconceptualisation du monde» l'expérience esthétique nous libère «pour d'autres expériences».¹²⁰ Comme le dit Eagleton, nous avons besoin de l'art pour échapper aux pseudo-évidences d'un rationalisme figé sans tomber pour autant dans la barbarie de l'irrationalisme.¹²¹

Nous pouvons cerner de plus près maintenant les rapprochements qui s'imposent entre théorie de l'art et théorie de la religion. Tout dans le courant de réflexion esthétique contemporaine que je viens d'évoquer s'oppose à la fétichisation de l'oeuvre d'art. La représentation est réussie non parce qu'elle est parfaite en elle-même mais parce qu'elle permet de connaître quelque chose d'autre qu'elle. On raconte qu'un Nazi aborda le peintre, respectueux, admiratif, pour lui demander: «est-ce vous qui avez fait cela?»; la réponse du peintre tint en deux mots: «non; vous!». Art et religion entrent dans la vie de sujets qui sont invités à ne pas s'engluier aux pieds de leurs idoles.

Ma conclusion sera double. En un premier temps, je proposerai de jeter les bases d'une différenciation normative entre art et pseudo-art, calquée sur les démarches de Tillich contrastant religion et pseudo-religion. Les esprits modernes trouvent un air de famille à tout ce qui est de l'art - ou passe pour de l'art, mais cela, comme nous l'avons déjà vu, ne les empêche pas de juger parfois catégoriquement que certaines de ces productions ne sont pas *vraiment* de l'art. Il importe ici que les énoncés de ce genre

¹¹⁷ Voir Michel Despland «La religion au XIX^e siècle: quelques particularités françaises" dans Religion in History. The Word, the Idea, the Reality / La religion dans l'histoire. Le mot, l'idée, la réalité sous la direction de Michel Despland et Gérard Vallée (Waterloo Ont., Wilfred Laurier University Press 1992).

¹¹⁸ Les travaux de Georg Lukacs et Lucien Goldmann viennent à l'esprit. Walter Benjamin aussi (à son sujet voir Rainer Rochlitz Le désenchantement de l'art. La philosophie de W. Benjamin (Paris Gallimard 1992). Plus récemment, T. J. Clarke Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution (1973, réimprimé Princeton University Press 1982) a relancé toutes les études sur Courbet. Voir aussi de Clarke The Absolute Bourgeois. Artists and politics in France 1848-1851 (1973, réimprimé Princeton University Press 1982) traduction 1992 Le bourgeois absolu. L'ouvrage précédemment cité de Terry Eagleton s'inscrit aussi dans une perspective marxiste.

¹¹⁹ «Salon de 1859» dans Curiosités esthétiques p. 324.

¹²⁰ H. R. Jauss Pour une esthétique de la réception pp. 130, 143. Voir aussi Michael Fried La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne (Paris Gallimard 1990); l'oeuvre d'art suscite une expérience dans la personne et cette expérience est à situer historiquement.

¹²¹ The Ideology of the Aesthetic p. 345.

soient explicités et reposent sur des arguments de type rationnel.¹²² Je dirai donc qu'est pseudo l'art qui ne réussit pas ses représentations, qui copie des représentations qui avaient fait leurs preuves, ou qui élabore des représentations qui permettent aux sujets de ne pas voir - ou de ne pas entendre ou de pas toucher du doigt - ce qu'ils ne veulent ni voir, ni entendre, ni toucher du doigt.

Il est aisé dès lors de proposer quelques thèses sur la rivalité entre art et religion.

1. Le pseudo-art se pose en rival dédaigneux de la religion, car il offre aux sujets une apparente plénitude, une fausse complétude qui les installe dans un monde illusoire. Contre ce pseudo-art il y a lieu de reprendre la polémique de Schleiermacher contre les esthètes cultivés de son temps.¹²³

2. La pseudo-religion se pose comme rivale impérieuse qui prétend régenter l'art. Cette volonté d'hégémonie se présente le plus souvent sous forme de moralisme qui entreprend de censurer l'art.¹²⁴ Mais il y a aussi une pseudo-religion qui s'oppose à l'art en tenant à avancer ses affirmations sans aucun art, c'est à dire d'une manière ennuyeuse.

3. Entre la pseudo-religion et le pseudo-art tout est possible mais rien n'est intéressant.

4. Mais que se passe-t-il entre le vrai art et la vraie religion ? Il n'y a pas là je crois lieu de parler de rivalité, mais plutôt de complémentarité. Ayant souligné l'autonomie, il me reste à proposer en quoi exactement art et religion se différencient. Appelé à tenir à jour les représentations de l'existence mouvante, l'art en vient inévitablement à représenter des conflits ou à proposer des représentations conflictuelles. La religion par contre se meut dans un univers de symboles qui promettent (eschatologiquement) la fin des conflits et ainsi médiatisent un espoir et une charité qui permettent de vivre les conflits dans l'attente de la paix et en préparant sa venue. Est donc religieux l'art qui réussit à représenter les symboles qui surmontent les conflits, alors qu'est simplement artistique l'art qui nous permet de garder le pouls des conflits en cours.

Une telle différenciation permet aussi de suggérer de quoi un sermon, un discours, ou un traité religieux a besoin pour être aussi artistique. (Je me permets de souligner que nous ne sommes pas tous musiciens ou peintres, mais que nous sommes tous plus ou moins des ouvriers de la parole.) Le texte «religieux» a besoin de ne pas être ennuyeux - et pour cela il doit mettre le pouls sur les conflits réels que connaissent les auditeurs ou lecteurs. Prenons un exemple. Dans *Les Martyrs* Chateaubriand décrit la première rencontre entre son héros, un beau jeune chrétien, et son héroïne, une belle jeune prêtresse des Muses. C'est une rencontre heureuse; il la reconduit chez elle. Mais leur conversation révèle rapidement des attitudes assez contrastées et en arrive à cet échange lorsque le jeune chrétien donne son manteau à un esclave nu, abandonné au bord du chemin:

Étranger, dit la fille de Démodocus, tu as cru sans doute que cet esclave était quelque dieu caché sous la figure d'un mendiant pour éprouver le coeur des mortels ?

Non, répondit Eudore, j'ai cru que c'était un homme.¹²⁵

La chute est belle; elle cerne bien la différence théologique mais surtout elle suggère que cette différence est en fait porteuse d'une révolution dans les moeurs.

¹²² Nous passons ici au dernier des trois niveaux de la réflexion esthétique proposée par H. R. Jauss. L'art est affaire de production, de réception et, enfin, de communication: l'effet produit par l'oeuvre devient objet de propos qui se veulent rationnels. Op. cit. pp. 132, 246-7.

Même si la musique réussit à dire ce que le langage ne réussit pas à dire - et semble dès lors surhumaine - les individus ont besoin de partager ce qu'ils entendent dans la musique et se remettent ainsi au niveau de ce qui est humain.

¹²³ Premier Discours.

¹²⁴ Pour un plaidoyer classique en faveur de la liberté de l'art voir la préface de Théophile Gauthier à *Mademoiselle de Maupin*. Un partisan du bon goût classique avait vivement reproché à Gauthier un article ou celui-ci faisait l'éloge d'un poète que le classique trouvait «dépravé»; il s'agissait de François Villon.

¹²⁵ *Les Martyrs* I dans *Oeuvres romanesques et voyages* (Paris Pléiade 1969) Vol. II pp. 115-6.

En un second temps, je voudrais inviter à reprendre le problème théologique de l'art sur de toutes autres bases. Le phénomène moderne de sécularisation qui a servi de point de départ à nos analyses est fort important pour l'histoire de nos mœurs, de nos pratiques politiques et de nos démarches intellectuelles. Je l'assume et même le revendique. Mais peut-être que ce phénomène ne joue dans le domaine de l'art qu'un rôle au fond assez superficiel. Ainsi, au lieu de continuer dans les lignes du débat art profane/art religieux, art avec profondeur et art sans profondeur, on ferait peut-être bien de reprendre tout le débat sur le contraste entre art païen et art chrétien. Une telle reprise, qui pourrait être nourrie à la fois par Hegel et Chateaubriand, devrait être menée en dialogue avec Nietzsche qui a systématiquement fait appel à la notion païenne de l'art pour dénigrer le christianisme. Citons la définition que donne Marc Auger du génie païen: il consiste à parler du rapport au corps, aux autres et au temps dans la continuité. Il refuse d'opposer systématiquement l'ordre au désordre, la nature à la société, l'inorganique à l'organique.¹²⁶ Serait donc chrétien l'art qui représente le rapport au corps, aux autres, au temps aussi dans la discontinuité. De telles réflexions me semblent devoir être fertiles en cette fin du vingtième siècle.

Michel DESPLAND
Université Concordia (Montréal, Canada).

¹²⁶ Marc Augé Génie du paganisme (Paris Gallimard 1982) p. 14.