

LA SIGNIFICATION POLITIQUE ET RELIGIEUSE DE L'ART CHEZ LE PREMIER TILLICH

I. Introduction: La question de l'art politiquement engagé

En posant la question de la signification politique et religieuse de l'art chez Tillich, j'introduis délibérément un nouveau paramètre dans la problématique du Colloque. Celle-ci porte sur l'art et la religion. Je pose ici une troisième dimension, celle de la politique, et je soulève la question du rapport de l'art tant à la politique qu'à la religion.

La politique, ou mieux *le* politique doit s'entendre ici de façon très générale. Le politique désigne alors la situation sociale d'une époque déterminée avec toutes ses conditions socio-économiques. Il désigne aussi tous les facteurs, tous les pouvoirs à l'oeuvre pour maintenir ou transformer les structures socio-économiques qui déterminent cette époque. Poser la question de la signification politique de l'art, c'est donc s'interroger sur la place et la fonction de l'art dans une situation sociale donnée: en quoi l'art est-il déterminé par la situation, mais aussi et surtout en quoi est-il déterminant pour cette même situation?

La question des rapports entre l'art et la religion est déjà assez complexe. Il y a l'art qui présente un rapport immédiat, évident, avec la religion: on l'appelle spontanément l'art religieux. Il y a aussi un type d'art qui semble n'avoir aucun lien avec la religion: un art absolument profane. Nous savons pourtant qu'en réalité les choses ne sont pas si simples. Car si l'on creuse un peu sous la superficie, on découvrira peut-être dans l'art profane une dimension religieuse tout aussi réelle, sinon plus profonde encore, que dans l'art manifestement religieux.

Il en va de même pour les rapports entre l'art et le politique. Il y a un type d'art qui présente une signification politique évidente: c'est l'art engagé, l'art révolutionnaire, qui bien consciemment se propose d'agir comme ferment subversif pour renverser l'ordre établi, devenu caduc et oppressif; et en même temps, de façon plus positive, cet art engagé entend servir comme facteur de créativité pour ouvrir l'avenir sur un nouvel horizon, pour l'avènement d'un nouvel ordre social. Il y a par contre un autre type d'art qui, selon toute apparence, fait totalement abstraction de la situation sociale. Loin d'être engagé et engageant, ce type d'art semble viser plutôt à nous dégager, à nous libérer d'une situation historique chaotique, angoissante, déprimante.

Les choses se compliquent encore quand on unit les deux problématiques. Car l'art non engagé, l'art classique, semble faire bon ménage avec la religion dans le royaume de l'harmonie parfaite, loin de toutes les contingences et contradictions de l'histoire. Tandis que l'art révolutionnaire fait lui-même d'ordinaire un bien mauvais parti à la religion, qu'il bouscule avec tout le reste, comme un élément de l'ordre établi. Pourtant, si l'on y regarde de plus près, la réalité pourrait encore ici nous apparaître de façon toute différente. L'art apparemment si dégagé de toute contingence historique pourrait se manifester moins innocent qu'il semblait d'abord, en laissant voir sa fonction idéologique au coeur de l'ordre établi. Et surtout, l'art révolutionnaire pourrait apparaître à un second regard, beaucoup moins impie qu'il semblait d'abord, en manifestant une fonction prophétique de nature authentiquement religieuse.

Cette problématique n'est pas nouvelle. Elle fut tout spécialement florissante dans les années soixante-dix de la part de nombreux critiques d'art de différentes allégeances, marxiste ou autre. Je l'ai rappelée ici à grands traits pour m'en servir comme d'un cadre théorique pour l'étude de Tillich. Car la théologie de la culture élaborée par Tillich comporte certaines réponses aux questions que nous venons de

soulever. Et par ailleurs, cette problématique des rapports de l'art au politique et à la religion permet de percevoir, dans l'œuvre et la pensée de Tillich, une complexité beaucoup plus grande que ce qu'on pourrait supposer d'abord.

Qu'il y ait pour Tillich un art qui soit en rapport étroit avec la situation socio-historique, un art qui possède une signification politique explicite, cela est sans doute évident pour quiconque a déjà lu ses commentaires sur la peinture expressionniste. Et c'est bien là-dessus que j'ai moi-même l'intention d'insister dans cette communication. Mais il importe tout autant de voir que ce n'est pas là toute l'histoire. Il y a aussi chez Tillich un discours sur l'art qui semble faire totalement abstraction des conditions sociales. J'en donne immédiatement un exemple pour mieux accentuer le contraste avec ses analyses de théologie politique.

Il s'agit de l'expérience qu'il a faite devant la peinture de Sandro Botticelli, «La Madone aux anges». Tillich en parle brièvement dans son autobiographie de 1936. Il y rappelle d'abord le contexte des affreuses années de la première Guerre Mondiale. C'est alors qu'il a commencé à s'intéresser à l'art, non pas sous l'impulsion d'une quelconque motivation politique, mais tout au contraire, pour s'évader des horreurs, des laideurs, des destructions de la guerre. L'art lui permettait alors de se transporter dans un monde de beauté, d'harmonie et de créativité. Et c'est grâce à cette préparation, effectuée avec les moyens du bord, qu'il a pu goûter pleinement sa rencontre avec l'œuvre de Botticelli, dans un musée de Berlin, vers la fin de la guerre. Tillich ajoute que c'est à partir de telles expériences esthétiques qu'il a élaboré ses notions fondamentales de philosophie de la religion et de la culture, telles les catégories de forme et de substance¹⁶⁵.

Il est revenu beaucoup plus tard sur cette même expérience du musée Kaiser Friedrich, dans un texte de 1955 intitulé: «*One Moment of Beauty*». Il en parle comme d'un état quasi extatique, où à travers la beauté de la peinture, il a fait l'expérience de la Beauté même (*Beauty itself*). Ce fut véritablement pour lui un moment de révélation: un aspect de la source divine de toutes choses lui est apparu et il en fut ébranlé. Ce fut donc aussi, de quelque façon, une expérience religieuse, une expérience du sacré, qui va plus loin que l'expérience quotidienne de la réalité, qui ouvre à des profondeurs inexplorées jusque là. Tillich ajoute que cette expérience lui a apporté la joie de la vie et la vérité de l'esprit; elle lui a aussi fourni la clé d'une interprétation de l'existence humaine¹⁶⁶.

Certains traits de cette description font penser à une révélation du Dieu des origines. Le divin s'y révèle comme source de toutes choses, et ce contact avec les origines remplit l'être de vitalité et l'esprit de vérité créatrice. La beauté qui apparaît alors est elle-même un élément des origines: c'est comme la beauté du Paradis terrestre, avant la pollution, avant les conflits, la violence et tous les crimes de l'humanité. Tillich parle ici de *Beauty itself*, une expression qui nous rappelle *Being itself*, l'Etre même. Effectivement, l'Etre même chez Tillich est bien une réalité ou plutôt la réalité même des origines: c'est la réponse à la question de la finitude, la question de la création. Lui-même présente parfois son ontologie comme une protologie, c'est-à-dire comme une science ou une philosophie des origines. Et quand il parle ici d'interprétation de l'existence, cela nous oriente encore dans ce même sens: dans le sens d'une philosophie existentialiste à forte teneur ontologique, et par conséquent tout aussi fortement tournée vers l'origine.

J'ai insisté sur cet aspect pour souligner par contraste l'orientation toute différente de Tillich dans les années fastes de sa théologie de la culture, soit durant la période socialiste qui va de 1919 à 1933. Ce qui domine alors tout au cours de cette période, c'est l'orientation vers la fin, vers l'avenir; c'est plus précisément l'orientation prophétique et eschatologique, qui s'exprime elle-même dans une philosophie socialiste de l'histoire et dans une théologie politique de la culture.

165 Paul TILLICH, *On the Boundary. An Autobiographical Sketch* (1936), New York, Charles Scribner-s Sons, 1966, p. 27-28.

166 ID., *On Art and Architecture*, Edited by John Dillenberger, New York, Crossroad, 1987, p. 234-235.

J'aimerais donc ici présenter d'abord cet arrière-plan politique de la théologie de la culture, pour mieux faire apparaître ensuite la signification politique de l'art en pareil contexte.

II. La théologie de la culture comme théologie politique

Je commence par un texte tout particulièrement intéressant, que je viens de découvrir dans le dossier du débat de Tillich avec Hirsch. C'est la réponse finale de Tillich, parue en 1935 dans un journal théologique d'Allemagne, les *Theologische Blätter*. Le troisième point de cette brève réponse porte directement sur «le rapport entre théologie et politique». Ce rapport, écrit Tillich, «ne peut jamais être décrit par la simple conjonction "et"». En d'autres termes, ce ne peut jamais être un rapport de simple juxtaposition, comme si religion et politique poursuivaient des voies parallèles, comme si chacune devait veiller à ne pas intervenir dans les affaires de l'autre. Tillich se réjouit alors de constater que «la conscience du rapport réel entre le message chrétien et la conception politique du monde semble gagner peu à peu du terrain», sans doute à l'encontre de la vieille conception luthérienne et de la nouvelle théologie barthienne. Il importe cependant, avec Tillich, de distinguer ici politique et politique. Il y a la politique partisane, qui n'est rien d'autre qu'une stratégie pour l'obtention du pouvoir. Mais il y a aussi un sens plus large et plus profond de la politique: c'est l'action d'un groupe ou d'un mouvement qui ne cherche pas simplement le pouvoir, mais qui par le pouvoir cherche à réaliser une conception du monde. La théologie se doit alors d'intervenir dans le champ de la politique, car «dès le moment où la politique se réclame d'une conception du monde, il faut soumettre ses fondements à une critique théologique responsable». Ce n'est pas là faire de la politique; c'est plutôt, précise Tillich, faire de la «théologie de la politique» (*Theologie der Politik*). Et il ajoute cette remarque importante: «Autrement dit, on a là un secteur de la théologie de la culture, que la théologie ne peut éluder si elle veut maintenir la revendication inconditionnée du message chrétien. Je ne crois pas avoir jamais manqué à cette attitude théologique¹⁶⁷.»

Dans ce passage, on doit noter d'abord l'expression «théologie de la culture», extrêmement rare chez le Tillich allemand après la célèbre conférence de 1919. Et l'on doit se demander en quel sens la théologie de la politique fait partie de la théologie de la culture. Bien sûr, la politique constitue elle-même un secteur de la culture. Mais il s'agit ici de beaucoup plus que cela. Faire de la théologie de la politique, c'est faire «la critique théologique d'une conception politique du monde», comme l'écrit Tillich ici même. En d'autres termes, la théologie de la politique consiste essentiellement dans la critique théologique des idéologies, qui englobent elles-mêmes dans une unique vision tous les secteurs de la culture. Sans doute, ces idéologies sont-elles tout particulièrement manifestes dans les régimes totalitaires; mais elles ne sont pas moins présentes, actives et efficaces dans les régimes démocratiques. C'est donc là encore la tâche de la théologie, de les détecter pour en faire l'analyse et la critique.

Notons enfin l'insistance de Tillich quand il affirme: «Je ne crois pas que j'aie moi-même en aucun cas délaissé cette attitude théologique.» Effectivement, il a, bien sûr, vertement critiqué l'idéologie nazie. Et il l'a fait d'un point de vue théologique, en la dénonçant comme la résurgence d'un nouveau paganisme, d'un nouveau mythe de l'origine. Mais Tillich s'est montré tout aussi critique envers son propre mouvement politique, le mouvement socialiste. Tous ses écrits sur le socialisme religieux ne sont rien d'autre en fait qu'une critique religieuse du socialisme, non pas pour l'abolir, mais pour l'orienter dans le sens d'une attitude prophétique axée sur le royaume qui vient. Et l'on voit qu'il s'agit alors d'une conception globale du monde: tous les secteurs de la

167 ID., «De quoi est-il question? Réponse à Emanuel Hirsch», dans *Écrits contre les nazis (1932-1935)*, Paris, Cerf; Genève, Labor et Fides; Québec, PUL, 1993, p. 301-302.

culture y passent, comme le montre bien le grand texte de 1923, sur «Les principes fondamentaux du socialisme religieux»¹⁶⁸.

Il faut voir cependant que le socialisme est lui-même un mouvement critique, qui a pour premier objectif de manifester, de dénoncer et de renverser l'idéologie bourgeoise. Et c'est bien là aussi le premier point d'application de la critique tillichienne des conceptions politiques du monde. L'écrit où cette critique est la plus élaborée est sans doute l'ouvrage de 1926 qui valut à Tillich sa première renommée: *La situation religieuse du temps présent*¹⁶⁹.

Dès la préface, il apparaît clairement que cet ouvrage se propose une analyse critique de la société moderne, précisément en tant que société bourgeoise. Tillich n'entend donc pas là procéder à une analyse purement objective de la société. Il avoue lui-même qu'une «critique responsable et créatrice de [son] époque n'est possible qu'à partir d'un certain point de vue¹⁷⁰». Or ce point de vue particulier d'après lequel il va procéder à la critique de l'esprit de la société bourgeoise est sans aucun doute ici le point de vue socialiste.

Dans cet ouvrage typique de théologie de la culture, il s'agit donc effectivement d'une analyse critique de la culture, et plus précisément d'une critique politique de la modernité bourgeoise. L'objet de l'analyse est vraiment une conception politique globale du monde, que Tillich définit ici par la triade de la science physique, de la technique et de l'économie. Et il montre très bien le lien qui les unit: «La science sert la technique et célèbre en elle ses plus grands triomphes; la technique sert l'économie et rend possible un système économique universel embrassant le monde¹⁷¹.»

Or cette critique politique-socialiste de la société bourgeoise est en même temps une critique religieuse. Car non seulement une telle société engendre-t-elle la lutte des classes et l'asservissement de la masse prolétarienne, ce qui fait directement l'objet de la critique politique; mais du point de vue religieux, on doit lui reprocher finalement son autosuffisance, sa fermeture à la transcendance. Tillich soulève, en effet, la question de la signification religieuse de la mentalité moderne: «Quel est, écrit-il, le contenu d'une telle situation de l'esprit? Que signifie-t-elle dans le sens de notre question sur le rapport entre l'éternité et le temps?» Et il répond: «Elle est manifestement un cas extrême d'existence qui s'affirme elle-même, qui est autosuffisante¹⁷².»

Il y a aussi un autre aspect à la dimension religieuse de la critique politique de la société bourgeoise. C'est qu'une telle critique ne provient pas seulement d'une nouvelle philosophie politique. Elle dépend ultimement d'un ébranlement religieux, d'un véritable kairos. Ce qui nous permet de critiquer la modernité bourgeoise, c'est qu'elle est déjà dépassée de quelque façon, et que nous nous situons nous-mêmes dans une nouvelle ère de l'histoire. Tillich écrit à ce propos: «Nous venons d'un temps qui n'avait plus aucun symbole pour renvoyer au-delà de lui-même. La société bourgeoise reposait inébranlée en sa forme finie. Cet état de choses est brisé. Le temps a subi des bouleversements qu'il n'a pu surmonter, dont il ne put repousser ou profaner les effets¹⁷³.»

168 ID., «Les principes fondamentaux du socialisme religieux» (1923), dans *Christianisme et socialisme. Écrits socialistes allemands (1919-1931)*, Paris, Cerf; Genève, Labor et Fides; Québec, PUL, 1992, p. 169-200.

169 ID., «La situation religieuse du temps présent» (1926), dans *La dimension religieuse de la culture. Écrits du premier enseignement (1919-1926)*, Paris, Cerf; Genève, Labor et Fides; Québec, PUL, 1990, p. 163-247.

170 *Ibid.*, p. 165.

171 *Ibid.*, p. 172.

172 *Ibid.*, p. 174.

173 *Ibid.*, p. 176.

Avant de clore cette section sur l'arrière-plan politique de la théologie de la culture, j'aimerais pousser ma thèse un peu plus avant, et soutenir que cette dimension politique se retrouve jusqu'au niveau proprement philosophique des sciences de l'esprit, ce que Tillich appelle «la doctrine des principes du sens», ou encore «la doctrine des fonctions de l'esprit et des catégories»¹⁷⁴. Il est assez évident que les notions d'autonomie, de théonomie et de kairos comportent certaines connotations politiques. Mais il en va de même aussi pour les notions fondamentales de «Form» et de «Gehalt», que je traduirais ici par les expressions «forme rationnelle» et «contenu vital». Il me semble, en effet, tout aussi évident que cette polarité de la forme et du contenu, du rationnel et du vital, indique chez Tillich une volonté de dépassement du rationalisme moderne, non pas par un retour à la pensée mythique, non pas par l'abandon de la pensée rationnelle et critique, mais par l'introduction d'un second pôle, celui de la pensée intuitive qui porte précisément sur le *Gehalt*, sur le contenu vital.

III. Art, politique et religion

Or c'est précisément par cette polarité fondamentale de la forme rationnelle et du contenu vital que Tillich distingue les principales fonctions, théoriques et pratiques, de l'esprit. On peut se référer ici au *Système des sciences* de 1923, où l'on trouve à cette époque l'élaboration la plus importante sur le sujet.

Dans la sphère pratique, Tillich distingue deux fonctions principales, le droit et la communauté. La première, la fonction juridique, est déterminée par le pôle de la forme rationnelle. C'est le domaine de la loi, de l'obligation rationnelle, qui s'impose par la force de la raison universelle. L'allusion à l'impératif catégorique kantien y est assez évidente. On se trouve donc au cœur de l'éthique rationnelle moderne. D'ailleurs, Tillich insiste encore ici sur un autre élément fondamental de la modernité: les droits de la personne, la reconnaissance de la personne individuelle. C'est grâce à la loi que la particularité, l'identité de la personne peut être sauvegardée; autrement celle-ci se perdrait dans le tout indistinct de la communauté¹⁷⁵.

Mais on touche par là même à une limite de la modernité, que Tillich dénonce en ces termes dans son ouvrage de 1926: «D'après son concept même, la société bourgeoise désigne un groupe humain qui, à la façon analytique des sciences de la nature, se décompose en purs individus, et qui est maintenu ensemble par la fin et les nécessités de l'économie, les lois naturelles de la société bourgeoise. Conflit et solidarité d'intérêts sont les forces décisives du regroupement. Il en résulte les classes et leurs luttes¹⁷⁶.» Or c'est justement pour s'opposer à cette atomisation des individus dans la société bourgeoise que Tillich insiste par contraste sur la communauté. Car celle-ci est une fonction de l'esprit déterminée par le *Gehalt*. Effectivement, toutes les formations communautaires, telles la famille et la collectivité nationale, se définissent par la participation ou la communion à un même contenu d'être (*Gemeinschaft des Seinsgehaltes*)¹⁷⁷.

J'ai commencé par la distinction des fonctions pratiques de l'esprit, parce que la portée politique d'une telle distinction est alors pleinement manifeste. Voyons maintenant ce qu'il en est de l'ordre théorique. C'est la même distinction qui se retrouve encore là entre la science et l'art. La science vise la forme des choses, qu'elle tente de rendre le plus exactement possible dans le langage rationnel des lois et des théories.

174 ID., «Das System der Wissenschaften nach Gegenständen und Methoden» (1923), dans *Hauptwerke*, Bd. I, Berlin, De Gruyter, 1989, p. 211-212.

175 ID., «Das System der Wissenschaften», *op. cit.*, p. 233-235.

176 ID., «La situation religieuse du temps présent» (1926), dans *La dimension religieuse de la culture*, p. 172-173.

177 ID., «Das System der Wissenschaften», *op. cit.*, p. 239; cf. p. 233.

Quant à l'intuition esthétique, ce qu'elle vise, c'est précisément le contenu substantiel des choses (*den Gehalt der Dinge*). Et c'est cela aussi que veut rendre l'oeuvre d'art, qui doit être appréciée non pas d'après l'exactitude de sa représentation, mais d'après sa force d'expression¹⁷⁸.

Il est bien évident que cette distinction comporte encore une fois une signification politique. On a vu que la science occupe un rôle prépondérant dans la genèse de la vision moderne du monde: c'est la mère de la technologie, qui engendre elle-même l'économie capitaliste. On peut en conclure que le point critique de la lutte pour surmonter la conception bourgeoise sera celui où l'attitude purement scientifique se trouve elle-même dépassée. Or, d'après Tillich, ce point est précisément celui de l'intuition esthétique.

On voit par là que Tillich ne se contente pas de nous livrer dans sa théologie de la culture un analyse politique des différents styles d'art. Sa conception de la fonction esthétique, sa définition de l'essence de l'art reflète elle-même un point de vue politique bien déterminé face à la modernité bourgeoise. En cela, il est parfaitement cohérent avec le principe épistémologique qu'il énonçait en 1919: «En sciences de la culture, tout concept universel est ou bien un concept inutile, ou bien un concept normatif camouflé; ou bien il n'est description de rien, ou bien il est l'expression d'un point de vue¹⁷⁹.»

Notons encore que la signification politique de l'art rejoint finalement sa signification religieuse, celle dont il est plus particulièrement question dans ce Colloque. Car en pénétrant les choses au-delà de leur simple objectivité scientifique, l'intuition esthétique les ouvre en même temps sur leur profondeur divine. Tillich écrit bien précisément à ce propos: «L'art tente de saisir le contenu d'être des choses qui est lui-même, au sein des formes particulières des choses, la révélation de l'être pur, du contenu inconditionné¹⁸⁰.» Tillich semble donc distinguer ici un double *Gehalt*: le contenu substantiel des choses (*der Seinsgehalt*), qui constitue leur essence propre, et le contenu inconditionné (*der unbedingte Gehalt*), qui est leur fondement créateur. L'art vise immédiatement le contenu substantiel ou ontologique, mais à travers lui, c'est le contenu divin qui apparaît. Voilà pourquoi la signification politique de l'art, qui lutte pour la reconnaissance de la profondeur finie et créée des choses, conduit directement à sa signification religieuse, c'est-à-dire à la reconnaissance de la profondeur divine, créatrice, de la réalité.

Il était question jusqu'ici de l'art en général; voyons maintenant ses différentes réalisations au cours de l'histoire, les différents types ou styles artistiques, et demandons-nous quelle est leur signification politique et religieuse. On pourrait déjà établir ici comme *a priori* deux tendances opposées. Si l'objet central de l'analyse critique chez Tillich est bien la culture moderne dans le cadre de la société bourgeoise, on peut supposer qu'il distinguera un art typiquement bourgeois, parfaitement représentatif de la culture moderne, scientifique-technologique, et un autre type opposé, révolutionnaire, dont la fonction sera précisément de contester cette même modernité bourgeoise.

Dans le *Système des sciences*, Tillich dénonce déjà une première perversion possible qui serait la tendance «logicielle» (ou scientifique) en art, tout spécialement active dans les mouvements réalistes¹⁸¹. Dans *La situation religieuse du temps présent*, il précise encore. Ce qu'il a en vue, ce sont les tendances naturaliste et impressionniste, qui sont d'après lui les produits typiques de l'esprit bourgeois. Toute l'attention se porte alors sur la création de formes toujours plus parfaites et adéquates. «Mais, ajoute Tillich, [ces] formes sont les formes parfaites de la finitude autosuffisante [...].» Il n'y a

178 *Ibid.*, p. 226-227.

179 ID., «Sur l'idée d'une théologie de la culture» (1919), dans *La dimension religieuse de la culture*, p. 31.

180 ID., «Das System der Wissenschaften», *op. cit.*, p. 228.

181 *Ibid.*, p. 226.

donc là aucune préoccupation pour le contenu religieux: «Nulle part on ne fait irruption dans l'éternel, dans le contenu inconditionné de la réalité¹⁸².»

La tendance opposée se manifeste dans l'expressionnisme. D'entrée de jeu Tillich présente le mouvement comme une rupture par rapport à l'esprit bourgeois: «Depuis le tournant du siècle, c'est dans la peinture que s'est exprimé de la façon la plus évidente l'abandon de l'esprit de la société bourgeoise. Déterminante ici est la tendance que l'on a coutume de nommer "expressionnisme", mais qui dépasse largement la signification plus étroite de ce concept.» Or le caractère révolutionnaire de ce type d'art consiste précisément dans la rupture des formes naturelles: «Le véritable expressionnisme monta avec une conscience et une force révolutionnaires. Les propres formes des choses se sont dissoutes, non pas cependant en faveur de l'impression subjective, mais plutôt en faveur de l'expression métaphysique objective. L'abîme de la réalité existante dut être évoqué dans les lignes, les couleurs et les formes plastiques.» Ainsi, la rupture des formes dépend directement de l'irruption du contenu ontologique: «Ici comme partout dans l'expressionnisme, apparaît l'irruption à travers la forme autosuffisante de l'existence. Ce n'est pas un monde de l'au-delà qui est dépeint, comme dans l'art des anciens, mais c'est plutôt un dépassement intérieur des choses par delà elles-mêmes dans l'au-delà¹⁸³.» Encore une fois donc, la signification politique, révolutionnaire, de l'art expressionniste se trouve posée ici en même temps que sa signification profonde religieuse. L'irruption du contenu ontologique à travers les formes naturelles signifie en même temps la rupture avec l'esprit de la société bourgeoise et l'ouverture d'un horizon religieux.

Nous avons vu que, par rapport à la modernité bourgeoise, l'art occupe, dans la sphère théorique, la même fonction critique que la communauté dans la sphère pratique. Nous avons distingué aussi deux styles, deux tendances opposées dans l'art au tournant des dix-neuvième et vingtième siècles: l'impressionnisme, caractéristique de l'esprit bourgeois, et l'expressionnisme qui marque une rupture par rapport à cette même mentalité bourgeoise. Nous pouvons maintenant boucler la boucle et montrer comment ces deux types d'art représentent deux types correspondants de communauté. C'est ce que fait voir Tillich dans un texte de 1920, sur «La masse et la personnalité». Il justifie d'abord sa méthode, sa façon de décrire différents types de masse à travers différents types d'art, en disant que les sphères de la culture sont indissolublement liées, en raison justement de leur source créatrice commune¹⁸⁴.

D'emblée, l'impressionnisme est défini comme «le style propre à l'individualisme bourgeois de la deuxième moitié du vingtième siècle.» Or pour cet individualisme bourgeois, la masse du petit peuple n'est rien de plus qu'un paysage; rien de plus que l'objet d'une impression nouvelle, devant être décrite le plus exactement possible: «La masse est là; mais elle n'est pas là pour sa puissance propre, comme dans tous les styles antérieurs; elle est là seulement en surface, comme tout le reste. Elle est là seulement comme objet de la technique formelle, elle n'est qu'objet, non pas sujet: objet de propagande et d'éducation, objet de sollicitude et... de mépris: C'est l'époque des législations sociales, de la persécution des socialistes et du marxisme. C'est la masse technique que révèle l'impressionnisme; la masse comme objet d'impression et de la technique»¹⁸⁵.

Il en va tout autrement dans les tableaux expressionnistes de masses. Ils commencent à apparaître dans la première décennie du vingtième siècle, avec une force prophétique qui annonce un esprit nouveau. Dans ces tableaux, on retrouve les deux pôles du mystère pascal. C'est d'une part l'abjection, l'aliénation profonde des masses

182 ID., «La situation religieuse du temps présent» (1926), dans *La dimension religieuse de la culture*, p. 191.

183 *Ibid.*, p. 190-191.

184 ID., "Masse et esprit: Etudes de philosophie de la masse" (1922), in *Christianisme et socialisme*, p. 51.

185 *Ibid.*, p. 54-55.

dépouillées de toute dignité humaine; et d'autre part, leur élévation paradoxale au-dessus de toute dignité simplement humaine: «Quelque chose d'indéfinissable pèse sur ces masses, une absence métaphysique de salut, une nostalgie de salut; c'est pourquoi la masse est tantôt rapprochée de l'animalité, tantôt élevée au-dessus de l'humanité, jusqu'à une hauteur visionnaire extatique.» Ainsi, dans ce mystère de l'abaissement et de l'élévation, la masse se trouve identifiée au Christ sauveur, crucifié et ressuscité: «La masse est sujet, de part en part, il n'y pas de chef, pas de sauveur; et l'on sent que ce dernier ne peut venir d'en haut. Il doit naître des profondeurs de la nostalgie des masses.» Tillich ajoute alors une remarque extrêmement importante. Dans ce contexte, on retrouve les conditions qui permettent aux symboles chrétiens de retrouver leur signification perdue: «Les symboles chrétiens, dont on refait usage, ne sont précisément que symboles. Ils demeurent étrangers s'ils ne sont pas réinterprétés comme symboles de la souffrance de la masse, là où sauveur et sauvé doivent ne faire qu'un pour qu'il y ait salut véritable.»¹⁸⁶

Permettez-moi de conclure là-dessus par un commentaire personnel. J'ai eu souvent l'occasion de discuter avec des amis protestants des différences entre la croix protestante et le crucifix catholique. Or j'ai pris conscience tout récemment que ce sont là de simples distinctions dogmatiques, ecclésiastiques, parfaitement fuites. Effectivement, une croix protestante peut avoir exactement la même signification profonde qu'un crucifix catholique. Récemment, le pasteur Jean Gounelle nous faisait visiter le petit temple de Mandagout. Juste à côté de la chaire, on voit là une croix noire toute simple, que le moins habile des artisans aurait pu rassembler pour en faire un signe de protestation; une croix qui par ailleurs semblait porter et commémorer toute la souffrance des protestants persécutés, réfugiés dans les Cévennes.

Et cela me rappelait la photo d'un crucifix que m'a laissée en souvenir une étudiante péruvienne, bien ancrée dans la théologie de la libération, Soeur Charo Zari. C'est une grande croix noire plantée au milieu d'un bidonville qui a toutes les apparences d'un dépotoir. Cette croix comporte bien un corpus, mais c'est un Christ éraflé, complètement défiguré: à la place de la figure, du torse et des genoux on ne voit plus que des trous. Telle est bien, encore une fois, la parfaite représentation du peuple qui habite ces lieux: un peuple d'exclus, repoussé à la périphérie des grands centres urbains, mais un peuple d'exclus d'où surgira finalement le salut du monde.

On voit par là que le thème du Colloque nous pose en fait une double question. D'abord, y a-t-il une signification religieuse aux symboles que sont les œuvres d'art ? Mais aussi, y a-t-il encore des symboles disponibles pour exprimer le sens de la religion ? Or il semble bien – c'est du moins la conclusion que je propose ici – qu'on ne puisse répondre à l'une et l'autre de ces questions que par le détours de la dimension politique. La signification religieuse des créations artistiques n'apparaît vraiment qu'à travers leur signification politique, que s'ils sont résitués dans leur contexte socio-historique. De même, les symboles religieux ne pourront retrouver vie et expressivité qu'au contact de la situation politique, tout spécialement au contact de la souffrance des masses de notre monde.

Jean RICHARD
Université Laval, Québec (Canada)

186 *Ibid.*, p. 55.