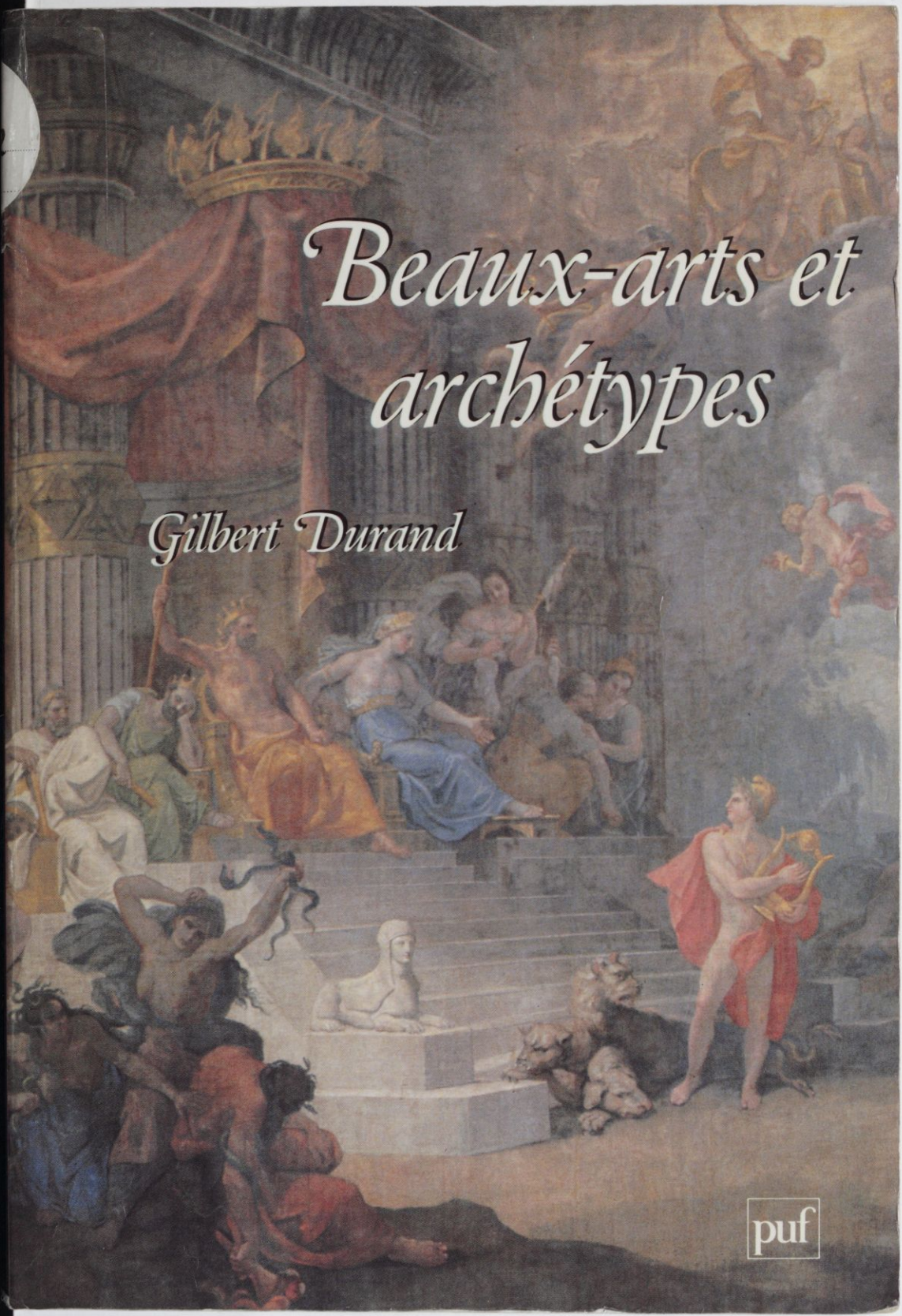
Beaux-arts et archétypes

Gilbert Durand



puf

BEAUX-ARTS

ET ARCHÉTYPES

8°R
98302

DU MÊME AUTEUR

Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale (1960), 10e éd., Bordas-Dunod, 1984.

Le décor mythique de « La Chartreuse de Parme ». Les structures figuratives du roman stendhalien (1961), 3e éd., José Corti, 1983.

L'imagination symbolique (1964), 4e éd., PUF, 1984.

Les grands textes de la sociologie moderne (1969), 3e éd., Bordas, 1979.

Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mytho-critique à la mythanalyse, Paris, Berg International, 1979.

Science de l'homme et tradition. Le « Nouvel Esprit anthropologique » (1975), 2e éd., Paris, Berg International, 1980.

L'âme tigrée, les pluriels de psyché, Denoël, 1981.

On the disfiguration of the image of man in the west, Cambridge, Golgonooza Press, 1977.

Mito, simbolo e mitodologia, Lisbonne, Ed. Presença, 1982.

Mito e sociedade. A mitanalise e a sociologia das profundezas, Lisbonne, Ed. « A regra di jogo », 1983.

Mitolusismos de Lima de Freitas, postmodernisme et modernité de la tradition (français et portugais), Lisbonne, Ed. Perspectivas e Realidades, 1987.

PRINCIPALES PARTICIPATIONS À DES OUVRAGES COLLECTIFS

Le retour des immortels, in *Le temps de la réflexion*, III, dir. J.-B. Pontalis, Gallimard, 1982.

Les fondements de la création littéraire, in *Encyclopaedia Universalis*, supplément II : « Les enjeux », 1984.

Archétype et mythe, in *Mythes et croyances du monde entier*, t. V, dir. A. Arkoun, Ed. Lidis-Brépols, 1985.

Images and imagination, in *The Encyclopedia of Religion*, dir. M. Eliade, New York, Macmillan Pub., 1986.

La sortie du XXe siècle, in *Pensées hors du rond*, dir. M. Beigbeder, « Liberté de l'esprit », no 12, Hachette, 1986.

L'homme religieux et ses symboles, in *Traité d'anthropologie du sacré* (français et italien), dir. J. Ries, Milano, Ed. Jaca Book, 1988.

Nombreux articles dans *Cahiers de L'Herne* (numéro sur Jung, Corbin, Eliade), *Eranos Jahrbuch*, *Mercure de France*, *Cahiers de l'imaginaire*, *Cahiers internationaux de Symbolisme*, *Cahiers de l'Université Saint-Jean de Jérusalem*, *Sociétés*, *Esprit*, *Cahiers internationaux de Sociologie*, *Spring*, *Asahi Shinbun*, *L'Immaginale*, *Téménos*, etc.

Au total 120 publications dont les principales traduites en anglais, allemand, italien, espagnol, portugais, roumain, polonais, coréen, japonais.

752814

BEAUX-ARTS ET ARCHÉTYPES

La religion de l'art

GILBERT DURAND



Presses Universitaires de France

DL-24111989-29324

Pour Maète

ISBN 2 13 042174 1

Dépôt légal — 1re édition : 1989, juin

© Presses Universitaires de France, 1989
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris



Introduction
Beckmesser

A Edgar Morin

BECKMESSER. — *Morgen ich leuchte in rosigem Schein*
von Blut und Duft geht schnell die Luft...

Die Meistersinger, III, 3.

Il faut donc appliquer une démystification à rebours. *Freud et Marx nous ont appris à découvrir « le profane » dans « le sacré ». Dans le cas que je prends ici en considération, apparemment, consciemment, volontairement, c'est dans le « profane »... que les critiques découvrent, implicite et camouflé, le sacré.*

Mircea Eliade,
Fragments d'un Journal, II.

C'est après mûre réflexion que nous avons choisi ce titre un peu banal : *Beaux-arts et archétypes*, conscient qu'une anthropologie, voire une philosophie de l'archétype, est encore sinon à illustrer — car elle l'est bellement — mais bien à défendre un quart de siècle après la disparition de l' « inventeur » de cette notion, Carl Gustav Jung.

Ce qui nous a toujours paru significatif et digne de réflexion, c'est la hargne passionnelle que soulève encore chez certains l'utilisation de ce concept d'archétype qui vient déranger la langue de bois de nos pédagogies et bousculer les esprits de bois — les « durillons », écrit P. Sorokin — bien enkystés dans le confort académique de nos Universités, de nos Ecoles et de nos Eglises. Le tout marchant au pas cadencé du « fait divers » et des médias. Une telle véhémence dans le rejet doit intriguer le chercheur, doit alerter l'anthropologue et alarmer le psychologue.

Et puisque nous aborderons assez largement dans la dernière partie de cet ouvrage l'art de Richard Wagner, il nous paraît intéressant de souligner, dès le début de cette étude, combien les adversaires irréductibles de C. G. Jung, tout comme ceux de Wagner, et ceux même de mon regretté ami Mircea Eliade, utilisent les mêmes arguments purement passionnels et totalement hors du débat scientifique. Certes, moi-même — qui ai quelques brevets officiels de résistance au nazisme* — et mes amis juifs, en particulier le traducteur

* Of. de la Légion d'Honneur, Of. de la Médaille de la Résistance, Croix de guerre, Croix du Combattant volontaire de la Résistance, Médaillé de la Déportation et Internement.

français de Jung, le Dr Roland Cahen, et la fidèle secrétaire de Jung, Aniela Jaffé, avons eu beau nous élever contre l'amalgame de contre-vérités[1], de falsifications, de calomnies dont fut victime le psychiatre de Zürich; certes, l'administration de la villa Wahnfried à Bayreuth a eu beau consacrer une salle entière à « Wagner et les Juifs », montrant combien les amitiés juives furent précieuses et des plus fidèles au compositeur — en particulier Hermann Lévi, le fils du grand rabbin de Giessen, et Hans Richter qui, avec un autre ami juif, Heinrich Porges, furent parmi les douze intimes invités à l'insigne honneur d'escorter la dépouille du maître —; montrant combien tant et tant d'interprètes israélites de Wagner suivirent le terrible calvaire « De Bayreuth à Auschwitz » (c'est le titre d'un des panneaux de cette exposition), tout cela semble exposé, prouvé en vain. Signalons aussi avec quelle probité des israélites notoires tels que Max Brod ou Bernard Levin[2] s'élèvent encore contre les interdits totalitaires et haineux portés contre le maître de Bayreuth. Moi-même j'eus beau apporter à notre ami commun Gershom Scholem, et convaincre ainsi le président de l'Académie des Sciences d'Israël, les preuves de la nature calomnieuse et fantasmatique de prétendues attitudes reprochées à Mircea Eliade, rien n'y fait : la « rumeur » garde la vigueur irrationnelle que mon ami et compagnon Edgar Morin-Nahoum a bien étudiée sur les « rumeurs », antisémites cette fois, « d'Orléans »[3].

Il est donc nécessaire et instructif en préambule à une étude où nous persistons à utiliser cette notion si vilipendée d'archétype d'examiner les racines... quasi archétypiques ou tout au moins très

1. A. Jaffé, *Jung last Yare*, Spring 1984, et l'article de Roland Cahen en réponse à un pamphlet, pour le moins mal renseigné, de G. Scarpetta, L'inquiétant retour du Dr Jung, in *Nouvel Observateur*, août 1980.

2. L. Brod, Richard Wagner judische Propagandisten (in fasc. *Parsifal*, Nordbayerische Kurier Festspielnachrichten), Bayreuth, 1976; Max Brod, article in *Israelikisches Wochenblatt für die Schweitz*, 24 août 1966; B. Levin, articles in *The Times*, 13 juillet 1971, 25 juin 1974, 16 mai 1975. Ajoutons qu'en juillet 1988 c'est l'Israélien Daniel Barenboïm qui dirige la Tétralogie à Bayreuth. Enfin, un *Ring* est monté avec de grands moyens (25 millions) à Nice et à Paris avec une mise en scène de Daniel Mesguich...

3. E. Morin, *La rumeur d'Orléans*, Seuil, 1969.

affectivement mythologisées, d'une telle hargne qui déborde de beaucoup, par son impact passionnel, le niveau d'un simple conflit épistémologique ou méthodologique.

Toute « rumeur », même la plus grossièrement mensongère, n'est pas innocente. Elle révèle des peurs, des fantasmes phobiques qui sont des projections d'autodéfense de croyances profondément ancrées dans une mythologie culturelle et que menace, bien sûr, l'objet visé par la rumeur. Et l'indignation passionnelle dressée contre les notions d'archétype et de mythe — son accompagnement « obligé » comme on dit en musique — nous semble bien dépasser la honte du souvenir culpabilisant de quelques poignées de main malheureuses données en 1940... La notion d'archétype hérite dans l'inconscient européen de l'après-guerre, conjointe artificiellement à cette « ombre » absolue et incarnée qu'est devenu « Bruder Hitler » (comme dit Thomas Mann), du rôle de l' « Ombre » que jouait le juif « impur » avant guerre. Il est significatif d'ailleurs que l'anti-wagnérisme d'avant la guerre de 1940, et le fameux « Jockey Club » dès avant 1914, stigmatisait — à la suite de Nietzsche — en Wagner le dangereux « juif allemand »[4]. Le juif, étant assimilé au « Prussien de l'intérieur », fit toute la passion de l'Affaire Dreyfus. L' « Ombre » est plus tenace et virulente que les qualificatifs dont on la revêt ! Mais comme c'est le cas des analyses psychothérapeutiques qui échouent, cette « Ombre » dans la plupart des cas est projetée généreusement sur l' « autre » transformé en « bouc émissaire » et cela avec d'autant plus de violence qu'elle a d'ampleur dans la part de ténèbres que l'inconscient collectif ou individuel porte nécessairement en son fond. Il est plus confortable de faire sortir du machiavélisme du « juif Suss » ou des « Protocoles des Sages de Sion » la responsabilité de la guerre, ou de faire sortir — comme l'a fait un cinéaste qui avait dû lire Adorno — l' « ombre » d'Hitler de la tombe de Wagner, que d'examiner les responsabilités de l'inconscient de notre siècle, de *notre* inconscient. L' « Ombre » alors demeure, hélas,

4. F. Nietzsche, *Le cas Wagner*, *in* vol. 1, t. VIII des *Œuvres complètes*. Cf. *Humain trop humain*.

redoutablement efficace, et j'ai pu écrire l'an dernier qu'Hitler avait gagné la guerre...[5].

Nous pouvons dire en gros — et sans que nous fassions un malhonnête amalgame — en constatant une « alliance objective », que les adversaires irréductibles de l'utilisation du concept d'archétype et des remythisations se recrutent à la fois dans le positivisme universitaire, surtout celui auquel se cramponnent en Occident[6] les « sciences sociales » issues de Comte ou de Marx, à la fois chez les tenants d'un rationalisme classique déifié et des plus attardés à l'*Aufklärung* et aux « enragés » de 1793, et à la fois dans toute une frange de pasteurs chrétiens « modernistes », c'est-à-dire, selon la bonne définition d'Emile Poulat[7], se faisant « l'intermédiaire d'une culture » dont ils ne sont « ni le mainteneur, ni le producteur, ni le contrôleur : d'une culture élaborée *ailleurs*... ». Et, notons-le au passage, c'est par ce faux pas, par cette aliénation de la religion en place en Occident que pourront s'ériger des succédanés libres, sinon sauvages, du « religieux » dont — ce qui justifie notre sous-titre — l'art, l'art « Monnaie de l'Absolu »...

Or, comme l'a magistralement montré le P. Henri de Lubac[8] dans son volumineux dossier sur « la postérité spirituelle de Joachim de Flore », tous ces adversaires acharnés du *semper et ubique et ab omnibus* que définit l'archétype se situent dans cette postérité historiciste, messianique et progressiste, en un mot évolutionniste. Autrement dit, c'est bien un « mythe », un *thêma*, comme aime à dire le physicien Gerald Holton[9], enraciné dans les profondeurs irrationnelles de l'inconscient occidental, qui explique le rejet et la peur de cet autre *thêma* qui se manifeste par le *semper et ubique*...

Entendons-nous bien, nous ne faisons pas, à notre tour, un transfert de culpabilité sur le pieux abbé calabrais de la fin du XIIe siècle : comme il arrive souvent à un initiateur, Joachim était très peu joachimite ! Vivant jusqu'en 1202, il avait prédit dans un temps quasi

5. G. Durand, La sortie du XXe siècle, in *Pensées hors du rond*, Liberté de l'Esprit, 1986.
6. Cf. G. Durand, *Science de l'homme et tradition* (1975), 2e éd., Berg Intern., 1980.
7. E. Poulat, *Modernistica*, Nouv. Ed. Latines, 1982.
8. H. de Lubac, *La postérité spirituelle de Joachim de Flore*, 2 vol., Lethielleux, 1978-1980.
9. G. Holton, *L'imagination scientifique*, trad. franç., Gallimard, 1981.

immédiat (1260 !) la réalisation de sa vision. Le joachimisme est né progressivement pour ainsi dire, à mesure que l'histoire s'éloignait de ce cap fatidique coïncidant avec l'expansion prodigieuse de l'ordre franciscain. On ne peut réellement parler de « joachimisme » que lorsque le Troisième Age — celui du Saint-Esprit — et le Cinquième Empire sont renvoyés dans un lendemain qui chante *sine die*.

Rappelons ce qu'étaient les grandes thèses du joachimisme, qui allaient modeler jusqu'à nos jours les espoirs et les rêveries de l'Occident : avènement du Troisième Age, celui du Saint-Esprit, « temps des lys » succédant à l'âge du Fils (temps des roses) et au Premier Age, celui du Père (temps des épines). Ce « temps des lys » verrait à la fois l'avènement du pape angélique, et à la fois la condition monacale universalisée à tous les hommes. Ce dernier point semblant facilité par le « tiers ordre » de François d'Assise. Enfin, ce Troisième Age coïncidait aussi avec l'avènement temporel du Cinquième Empire annoncé par le rêve de Nabuchodonosor interprété dans la Bible par le prophète Daniel. Ce vaste mythologème, constant pendant sept siècles, modelant pour ainsi dire la Trinité divine sur le devenir des hommes et privilégiant le présent sur le passé, et surtout le futur paraclétique sur le présent, conforte tous les mythes optimistes et progressistes de l'Occident et surtout *hypostasie un profil unidimensionnel et linéaire de l'histoire*, dictant à la fois une valorisation du « fait » positif, donc donnant le pas à la sécularisation scientiste sur toute considération éthique ou mystique, et à la fois ajoutant une plus-value à toute « modernité » ou à toute prospective, fût-elle alignée sur un processus génétique purement matérialiste.

Avec le joachimisme et sa longue « postérité », c'est bien une fois pour toute la « descente » — « funèbre », ajouterait Corbin — du christianisme et de sa théologie trinitaire dans l'histoire. C'est bien tout ceci qui conduit de nos jours aux rêveries progressistes sur l'ère du Verseau et le *New Age* dont, paraît-il, le P. Teilhard de Chardin est l'un des hérauts aux Etats-Unis. Bélier, Poissons, Verseau, cela ressemble furieusement à Epines (ou orties), Roses, Lys... Mais y ressemblaient aussi les « trois états d'Auguste Comte » et les trois phases de Marx : capitalisme-socialisme-communisme. Certes le concile de Latran condamnait en cette doctrine un « trithéisme »,

mais il faudrait plutôt y voir un « tétrathéisme » où non seulement — ce qui est conforme au *filioque* de l'orthodoxie romaine — le Saint-Esprit « procède » du Père, mais surtout où l'ordre progressiste des trois successeurs constitue une quatrième hypostase — *régulant les autres, donc plus puissante* — de la divinité. Retour à une sorte de *Fatum*, certes triomphaliste et progressiste. Une coupure s'établit entre un passé périmé, âge obscurantiste, et l'apocalypse d'un « lendemain qui chante » obligatoirement, excluant comme une sorte de blasphème tout recours à une récurrence, à une dissimultanéité. La science historique des idées permet de nos jours, grâce aux travaux de H. Mottu[10] et surtout du P. H. de Lubac, de distinguer et d'élucider enfin quel puissant, parce que tenace, mythologème a orienté, canalisé pendant près de huit siècles l'*épistémè* occidentale. Ce « mythe de Jessé » — camouflé sous les pseudo-scientificités des philosophies de l'histoire — est devenu le tuteur de toute la pensée occidentale. L'enquête du P. de Lubac (si on la complète en ce qui concerne l'aire lusitanienne fâcheusement absente de l'investigation du savant jésuite)[11], couvre, en y regardant de près, la quasi-totalité de l'histoire de la philosophie de l'Occident. Des fraticelles dissidents, voire de saint Bonaventure lui-même jusqu'à Marx ou Soloviev, en passant par Bernardin de Sienne, Campanella, Böhme, Œtinger, Lessing, Ballanche, Maistre, Hegel, Cousin, Michelet, Comte, Marx et bien d'autres auxquels on pourrait ajouter Adorno et le messianisme de l'Ecole de Francfort, le progressisme aux trois phases de l'abbé calabrais est plus prégnant encore — pour la théologie et l'épistémologie occidentales — que les divers emprunts par la Chrétienté à l'aristotélisme ou au nominalisme. Tout l'Occident à partir du XIIIe siècle — celui que Spengler appelle « faustien », Faust étant le personnage symbole de la déréliction de l'âme occidentale — fonde sa foi et son savoir sur l'échelonnement temporel et progressif de trois « âges » — ou « états » dira Comte — du monde. Réactivant ainsi la vieille image messianique de l'arbre de Jessé, cependant

10. H. Mottu, *La manifestation de l'Esprit selon Joachim de Flore*, Delachaux, Neuchâtel, 1977.

11. A. Quadros, *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*, 3 vol., Guimaraes, Ed. Lisboa, 1983.

« accompli » pour un chrétien par la venue du Christ Jésus. Réactivation théologiquement illicite donc, mais aussi ambiguë : car elle amalgame dans sa prophétie l'avènement d'un « pape angélique » et — au nom de la prophétie de Daniel — l'avènement temporel du fameux « Cinquième Empire ».

Ce qui frappe à la lecture du recensement de cette « postérité », c'est la facilité avec laquelle cette doctrine, condamnée solennellement rappelons-le en 1215 (treize ans après la mort de Joachim) par le fameux IVe Concile de Latran convoqué par Innocent III, s'est quasi immédiatement sécularisée, devenant le support d'une action temporelle au moins tout autant que d'une quête spirituelle. Tant la Conquête du Monde terrestre aux XIVe et XVe siècles, spécialement par les Portugais s'appuyant sur les franciscains à la recherche géographique du Royaume du Prêtre Jean, Royaume du Saint-Esprit[12], que la conquête d'un « libre esprit » scientifique qui triomphera progressivement d'Occam à la « libre pensée » positiviste en passant par Galilée et Kant. Tout cela est déjà en germe chez ces franciscains rebelles qui colporteront, de Bernardo de Borgo san Donnino au très orthodoxe saint Bernardin de Sienne, les thèses de l'abbé de Flore. Rébellion franciscaine qui gagnera très vite — dès 1257 avec le général de l'ordre Jean de Parme — tout l'énorme réseau de l'appareil monastique franciscain, préfigurant bien des « théologies de la libération » dont celle de Thomas Münzer au XVIe siècle. Vaste courant idéologique où s'illustrent Guillaume d'Occam — le contempteur décidé des Universaux — puis les nominalismes divers, ceux de Jean Buridan, d'Albert de Saxe, de Nicolas Oresme fondateur de la « mécanique céleste », et en Allemagne — au XVe siècle, spécialement à Tübingen — de Gabriel Biel et de ses disciples qui initièrent Luther à la philosophie nominaliste.

C'est à cette pseudo-universalité rationaliste et progressiste qu'on impose par ce qu'Eliade appelle les « terreurs » d'une histoire qui en vérité n'a rien d'universel (mais est le produit d'un ethnocentrisme

12. J. Lima de Freitas, Considérations portugaises autour du Prêtre Jean, in *Imaginaire chevaleresque et Conquête du Monde*, Univ. Nouv. Lisboa, 1984.

colonisateur, axiologiquement « monothéiste », unidimensionnel — comme l'écrivait Marcuse[13] — et que dément de façon éclatante depuis un demi-siècle la grande redécouverte de la « Pensée sauvage » et des vérités et des valeurs autres de peuples ethnographiques, appelés il n'y a pas si longtemps « primitifs »), que s'oppose diamétralement l'universalité plurielle, non progressiste, différemment rationalisable, du *semper et ubique et ab omnibus* qu'est l'archétype.

Le paradigme de cette opposition entre l'ordre de la nature humaine et de ses archétypes éternels d'une part, de l'autre le mythe de la mécanique fatale d'une histoire hypostasiée est bien illustré par Ernst Bloch ou T. W. Adorno et en général l'Ecole de Francfort et son tragique échec, échec marqué par les « trahisons » de Horkheimer et d'Adorno comme par le suicide[14] de Walter Benjamin. Bloch est très tôt scandalisé, puis hanté par le fait que l'histoire de l'Allemagne, bien loin de suivre la voie rationnelle des déductions marxistes, « s'enivre » *(berauschet)* soudain d'utopies non contemporaines, en un mot fait place à la « dissimultanéité » *(Entgleichzeitigkeit)*, « conscience affective » comme l'écrit fort bien Patrick Tacussel[15] « qui s'oppose à la conscience effective hégélienne ». Bloch avec effroi se rendait compte qu'à la loterie de l'histoire ce n'était plus la « conscience effective » hégélienne ou marxiste qui gagnait à tout coup le lot de la victoire.

Quant à Adorno[16], l'on connaît la tragique impasse où le conduit

13. H. Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, 1964.

14. E. Bloch, *Héritage de ce temps*, 1935.

15. P. Tacussel, *L'attraction sociale, la dynamique de l'Imaginaire dans la société monocéphale*, Méridiens, 1984.

16. Th. W. Adorno, *Essai sur Wagner* (1962), trad. franç., Gallimard, 1966. Cf. l'excellente analyse du conflit Adorno-Wagner, *in* G. Locchi, Richard Wagner et la régénération de l'histoire, *Nouvelle Ecole*, nº 30, 1978. Adorno a beau, de toute sa mauvaise foi, « excuser » l'antisémitisme forcené du juif converti Karl Marx, en vérité le texte de Wagner *Le judaïsme dans la musique* (vol. VII, éd. franç. des *Œuvres complètes*) est bien plus un pamphlet contre Meyerbeer qu'un ouvrage d'une virulence telle que le *Zur juden frage* de Marx (K. Marx, *A propos de la question juive*, bilingue, Aubier, 1971). De plus, Adorno avance (*o. c.*, p. 25) que ce sont les bruits que fit courir Nietzsche sur l' « ascendance juive » de Wagner qui ont « barré le chemin à l'antisémitisme wagnérien » *(sic !)*. C'est là reconnaître implicitement que cet « antisémitisme » au chemin « *barré* » n'atteignit pas

l'opposition entre le point de vue « négatif » du critique, rationaliste, historiciste, et le point de vue « affirmatif » de l'artiste, et nommément de Wagner. Pour Adorno, l'art, spécialement le plus réussi, le wagnérien, est un scandale de « dissimultanéité » pourrait-on dire en utilisant le langage de Bloch, donc participe inéluctablement au « fascisme ». C'est là le nœud de l'amalgame entre l'art de Wagner et les « dissimultanéités » fascistes et, pour le juif Adorno, antisémites. Pour lui — et en contradiction totale avec la « réussite » tant esthétique qu'historique de Wagner et du wagnérisme —, les « intentions » artistiques de Wagner étant « moralement inadmissibles » *(sic !)* sont donc théoriquement irréalisables et vouées à l'échec, puisque le temps de l'histoire est rationnellement et unidimensionnellement tracé et tendu vers son eschatologie éthique, marxiste au départ chez le « critique absolu » Adorno. Mais répudiée par le marxisme à l'arrivée : l'on sait en effet comment l'Ecole de Francfort, de façon très semblable, quoique inverse dans son résultat, à la « trahison » de la postérité de Joachim par rapport à la pensée de son père fondateur, « trahira » l'éthique de la révolution (« la révolution ne peut être que fasciste », écrira Horkheimer...) au sein du mythe marxiste de la fin de l'histoire. Peut-être au fond, ce que reproche le plus Adorno à Wagner, c'est d'être *positivement* ré-volutionnaire. L'histoire dès lors était remplacée par un retour au messianisme juif où le Messie est attendu... dans une « impossible venue »... Mais ce retour à un messianisme pur et sans espoir ne fait qu'installer un peu plus métaphysiquement, si l'on peut dire par rapport au marxisme, le philosophe de Francfort dans une négativité pure et exaspère davantage l'opposition d'Adorno à l'œuvre d'art « totale » prônée et illustrée par Wagner : à savoir, comme l'écrit fort bien Giorgio Locchi, « Wagner... veut *ré-générer* par une œuvre d'art totale *toutes les puissances originelles : le "Rein-Menschliches"* (la « pure humanité ») du mythe... et il nous propose — par-delà la décadence et le déclin — la plénitude exaltante d'un *nouveau recommencement...* ». Insistons bien sur ce point : ce qui

la virulence contre laquelle on s'indigne... Curieux cas d'homéopathie adornienne dans lequel c'est l'antisémitisme décidé, englobant Geyer et Wagner, de Nietzsche qui « barre le chemin » à l'antisémitisme potentiel de Wagner ! Procès d'intention au deuxième degré !

oppose d'abord le marxisme d'Adorno à Wagner, c'est une revendication commune chez l'un comme chez l'autre d'une « ré-volution » régénératrice mais totalement divergente, où seule la voie marxiste est la bonne, la vraie : la voie wagnérienne étant dénoncée comme « mensonge », imposture. Mais, curieusement, ce qui oppose dans un second temps un Adorno revenu au judaïsme à la révolution marxiste tout autant qu'à celle de Wagner, c'est le poids de la négativité critique, et face aux « recettes » de régénération wagnérienne ou marxiste le pur et simple retour à la foi messianique juive.

Mais qui ne voit que de cette « attente de l'*impossible venue* » du Messie, permettant, comme le dit bien Robert Aron[17], « à la fois l'espérance et le désespoir », ajoutant : « On sait que le Messie ne viendra pas, mais on est sûr cependant qu'à ne pas l'attendre on se priverait des bienfaits qu'apporterait sa venue et que, occasionnellement, exceptionnellement, rarement son attente peut susciter », qui ne voit que c'est exactement la position wagnérienne ? Ce statut de l' « utopie fondamentale » qu'un des plus profonds wagnériens, Michel Guiomar[18], a magistralement établi dans tout un livre ? Cette « urgence » — comme aurait dit H. Corbin[19] — du « non où », qui fonde la réalité même de la Chevalerie, et nommément de la « Chevalerie » wagnérienne, obsession qui couvre toute l'œuvre — de la Révolte de *Rienzi* jusqu'à l'ultime *Parsifal*, en passant par les *Minnesänger* de *Tannhäuser*, les « chevaliers » bourgeois des *Maîtres chanteurs*, bien sûr la « mission » de Siegfried, cette urgence *re-ligieuse* du non-où, elle est, dans son fond, commune au judaïsme exprimé par Robert Aron comme à la puissance de ré-génération du wagnérisme... En

17. R. Aron, *Le judaïsme hier-demain*, Buchet-Chastel, 1977.

18. M. Guiomar, *Imaginaire et utopie. Etudes berlioziennes et wagnériennes*, José Corti, 1976. Il est intéressant de noter la réflexion du metteur en scène du *Ring* Daniel Mesguich qui, après la profession de foi obligée « je déteste le personnage de Richard Wagner », due à l'ignorance, ajoute avec une bonne intuition : « Le *Ring* finalement pourrait être œuvre juive... » (interview *France Inter*, mars 1988).

19. H. Corbin, « Le combat pour l'âme du monde. Urgence de la sophiologie. » Ce fut l'ultime message de notre vénéré ami le 8 août 1978, in *Cahiers de l'Un. de Saint-Jean de Jérusalem*, nº 6, Berg, 1980. Sur la chevalerie wagnérienne, cf. le très remarquable article de J.-F. Marquet, « Wagner et le crépuscule de la chevalerie », in *La chevalerie spirituelle*, *Cahiers Un. Saint-Jean de Jérusalem*, nº 10, Berg., 1984.

un mot, elle est commune à toute *re-ligion* qui ne sacrifie pas à la sécularisation de la postérité de Joachim de Flore... Dans toute re-ligion authentique il y a — Thomas Mann l'a admirablement montré dans *Joseph et ses frères* — une ouverture à l'espérance, à la régénération par la récurrence même[20]. Religion, acte, comme le dit admirablement H. Corbin[21], où le *nondum* est permis par sa consubstantialité avec le *jam*.

Donc, d'un côté une fermeture — de plus en plus sans espoir, sans espérance « révolutionnaire » et de pure critique négative chez Adorno — sur l'unidimensionnalité messianique de l'Histoire, de l'autre l'éternel recommencement d'une « ouverture » du temps et du destin. C'est-à-dire la reconnaissance de la « dissimultanéité » de retours possibles de l'histoire comme moyen même de libération de l'homme et de ré-génération de la culture et de la société. La ligne de partage, mieux la ligne de front, entre deux « mythes » fondateurs, passe exactement par là : d'un côté, la fatalité fermée et mensongère (car elle masque du chant des lendemains et du « Principe d'espérance » les terreurs de l'histoire...) d'un mythe progressiste grossièrement rationalisé et faisant passer le légalisme des runes ou des « marques » de Beckmesser avant le chant de Sachs ou de Walther, de l'autre, si l'on veut, le mythe de l'éternel retour des entités qui assurent la permanence de l'espèce, qui confirment son espoir de re-nouveau et en premier chef de ré-générescence par l'œuvre d'art. C'est là que réside l'irréconciliable cassure entre un mythe — caché, latent, donc d'autant plus virulent — du procès linéaire de l'histoire et un mythe, avoué et exalté, des renaissances et des libres recommencements. Siegfried ou mieux Parsifal dressés librement face à la mécanique des runes, à la fatalité du Walhall.

A la langue de bois de l'Ecole, au *credo* unique de l'unique « sens de l'histoire » — même faisant historiquement un long bout de chemin avec l' « ombre » nazie —, en un mot au verrouillage et à l'alignement

20. Cf. G. Durand, *La foi du cordonnier*, chap. 5 : « Structure et fonction récurrentes de la figure de Dieu », Denoël, 1984.

21. H. Corbin, *Temple et contemplation*, « L'imago Templi face aux normes profanes », chap. VI, 1, Flammarion, 1980.

strict de toutes les valeurs — épistémologiques, éthiques, philosophiques, politiques, religieuses, etc. — sur un modèle fermé, s'oppose l'ordre ouvert de l'archétype et nommément de ce lieu spirituel où cette ouverture devient fondamentale : l'Univers des Beaux-Arts. Donc, d'un côté de la ligne de feu, une démythologisation féroce qui se croit démystifiante au nom de l'objectivité absolue et enfermante de l'Histoire, de l'autre, comme l'écrit Eliade, une démystification « à rebours » qui s'ouvre aux puissances irréductiblement plurielles des mythes.

Dans cette Introduction, nous voudrions souligner d'abord combien l'art, spécialement en Occident où il a subi les contraintes iconoclastes les plus fortes, s'enracine essentiellement dans ce statut archétypique de l' « ouverture ».

Nous voudrions montrer, en particulier sur quatre points, que toute création artistique est une main tendue qui donne à voir, à entendre, à aimer l'œuvre, mais réciproquement main qui se tend pour recevoir, accueillir, recueillir les multiples messages et enrichissements qui viennent de l'autre, qui viennent du large et inépuisable Océan régénérateur. Et cela au moins, sur quatre plans : celui de la psychologie, celui de la tradition technique, celui des marches et contre-marches souvent douloureuses de l'histoire, et enfin celui de la percée métaphysique qu'accomplit le « charme » (*carmen*, jugement de goût, ou Beauté, peu importe ?) de l'œuvre.

Et d'abord revenons sur cette dénonciation de cette mode, éphémère comme toute mode, de ce régime schizophrénique de l'idéologie — et de l'imaginaire, nous l'avons montré il y a longtemps[22] — qui accompagne les rébellions de l'individualisme contre un siècle, le nôtre, où le développement des industries et des techniques et les nouvelles organisations du travail et du social qui en découlent volatilisent les rassurantes communautés des sociétés traditionnelles ou pour le moins passées. L'individualisme forcené accompagne en contrepoint la pléthore technocratique qui transforme la société en société anonyme de production ou de profit (*Gesellschaft*, disent les

22. G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), 10e éd., Bordas-Dunod, 1984.

Allemands) au détriment des fraternelles communautés d'hommes *(Gemeinschaft)*. Et dans cette crise où crie l'angoisse de l'individu à la fois abandonné et réprimé — sans « intervalle » comme l'écrit mon ami Gillo Dorflès[23] — l'émergence opportune de la psychanalyse ne peut que constater ces morcellements *(schize)* et quelquefois les aggraver en amplifiant le barricadement et l'enflure du moi, le solipsisme forcené.

Comme la psychiatrie le montre bien, le point extrême de la schizophrénie, son *apex*, est l'instant où le malade — et nous, concitoyens d'un tel désastre, le sommes tous un peu ! — n'arrive plus à symboliser, n'arrive plus à faire jouer l'intervalle entre symbolisant, signe ou allégorie et symbolisé, et par là perd le contact avec toute altérité, avec l'autre, puisqu'il perd le langage, la parole, et ne tend plus la main... Mais la psychiatrie et la psychothérapie ont, en même temps, découvert la clef thérapeutique : si le malade peut exprimer le plus humble message, s'il peut dessiner, chanter, peindre, *imaginer* enfin, il retrouve alors l'univers des hommes. L'œuvre d'art, aussi humble soit-elle alors, est donc d'abord chose d'expression *pour* l'autre, est langage au sens large du terme, elle est communication signifiante.

Il n'y a pas d'art sans œuvre, et pas d'œuvre sans public, ce dernier fût-il le regard ou l'attention d'un seul, mais d'un seul « autre ». C'est là le premier et évident fondement de l'art qu'il est surprenant de devoir rappeler alors que toute manifestation artistique, de l'enfant qui gribouille ou gazouille sa joie à Michel-Ange agrippé au plafond de la Sixtine, est message vers l'autre. Le schizophrène est nu dans sa camisole de force, car l'art, comme le dit bellement René Huyghe, est « prise d'habit »[24].

Habit non seulement des langues naturelles, cousues de syntaxes et tissées de lexiques, qu'instrumente l'écrivain, le dramaturge, mais langage présémiotique (comme disent les linguistes) où le geste tout frais natif du réflexe, la forme, la couleur s'adressent bien à la « profondeur » de l'autre. Cette « profondeur » réjouit le mythicien

23. G. Dorflès, *L'intervalle perdu*, Méridiens, 1984.
24. R. Huygue, *L'art et l'âme*, Flammarion, 1960.

et l'archétypologue que je suis. Car la « main tendue » de l'artiste peintre, sculpteur, graveur, bâtisseur ou musicien est tendue par-delà les mots qui, Claude Lévi-Strauss l'a bien dit, suscitent les traductions, donc les trahisons, est tendue vers ces « Voix du Silence » qui en tout homme — *Semper et ubique* — sont d'abord le « livre muet » *(Mutus liber !)* des désirs — caresses ou poing vengeur — puis l'aube de ces grandes images visionnaires, archétypales ; enfin incantation des premiers récits « mythiques ». Car l'artiste est, comme tout homme, homme de désir et de vision, mais ce qui fait sa grandeur c'est qu'il incarne son cri, son chant, l'érection de son désir ou l'éblouissement de sa vision en un objet — l'œuvre — offert, ouvert à l'Autre. La première vertu de l'artiste, par cette offrande et par cet accueil, par cet échange, est bien la générosité. D'où, dans notre univers où la liberté s'est dégradée en « indépendance », où l'égalité s'est défigurée en nivellement matériel réduisant les personnes à des « unités » anonymes, à des matricules, où la fraternité enfin est hypocritement abandonnée, sevrée de compassion, aux bureaucraties de « sécurité sociale », soudain crie une soif désespérée de relation culturelle, de rétablissement du lien qui relie dans et par l'œuvre artistique.

Pas d'art sans œuvre, pas d'œuvre sans l'autre — son « public » —, pas d'œuvre et de public sans une communauté singulière, une société humaine. Car ce serait une autre pernicieuse illusion, après avoir dénoncé l'illusion du solipsisme subjectif, de croire que l'art « imite » une certaine objectivité naturelle. Ce n'est pas le lieu ici de reprendre la fameuse querelle de la *mimésis* (imitation), querelle qui a perdu beaucoup de son acuité depuis que l'épistémologie et l'histoire des imaginaires se sont rendu compte que la « Nature » perdait son objectivité naïve et venait à son tour se ranger sous les regards variés des « Visions du Monde » *(Weltanschauungen)*. Car ce que tend la main de l'artiste c'est l'émotion (l' « impression ») ou l'expression, ou la danse ornementale d'un désir, mais d'un désir *concret* incarné *hic et nunc* dans une sensibilité et une technique singulières. Autrement dit, pour répéter André Malraux, les artistes ne peignent pas d'après la Nature mais « d'après la peinture ».

Tout geste créateur se range, se discipline, se manifeste dans et

par le truchement d'une altérité sociale, d'une tradition du regarder et du faire. Car le regard et la main ne sont pas culturellement anonymes. L'archétypologie n'est nullement adversaire d'une *Rezeptionstheorie*, bien au contraire. Jung le premier a bien vu que l'élan archétypal a besoin de l'incarnation de l'image archétype. L'espace que parcourt le regard du peintre de la période Song ou Yuan ou du moine Zen et qui se pose sur les jardins miniatures ou les *bonzaï* ou encore les arrangements floraux *(ikebana)* n'est pas le même que celui que Carpaccio ou Bellini portent sur Venise ou que Le Nôtre pose sur le parc de Versailles. Aussi la technique du lavis d'encre de Chine *(sumié)* diffère du tout au tout de celle inaugurée par les frères Van Eyck. L'une comme l'autre, sans cesse au cours des siècles, se rappellent à ce que l'on pourrait nommer leurs « ressortissants ». Car il y a une « patrie » culturelle et artistique comme il y a un terroir et un savoir-faire pour le vigneron ou le cuisinier. Il y a de grands « climats » culturels. Et la méditation de la culture bouddhique sur l'éphémère appelle la fulgurance du coup de pinceau délié par l'encre légère tout comme les glacis et les empâtements des pigments délayés dans l'huile aident la profondeur perspective à se réaliser sur le panneau ou la toile du Florentin ou du Vénitien. C'est en ce point précis que l'ouverture archétypique à autre chose que l'*ego* rencontre sur son chemin, et l'accepte, la *Rezeptionstheorie*[25].

Cette réminiscence obligée fait même la loi dans la tradition picturale chinoise où non seulement l'on peint « d'après la peinture » mais d'après le style de tel ou tel peintre passé. Mais en Europe aussi toute création artistique est « renaissance », la Renaissance des XVe et XVIe siècles ne faisant que typifier la didactique nostalgie de ce qu'Eugène Fromentin appelait « les Maîtres d'autrefois ». Car il y a une immense humilité, surtout grande chez les plus grands créateurs, qui comme Michel-Ange rêvaient modestement de mettre le dôme du panthéon d'Agrippa sur les voûtes de la basilique de Maxence. La main du génie pictural ou plastique se tend comme celle d'Adam au plafond de la Sixtine, vers les inéluctables puissances qui ici-bas ont modelé la culture.

25. R. Jauss, *Esthétique de la réception*, trad. franç., Gallimard, 1970.

C'est ce qui en partie explique que dans un ensemble culturel, dans un « climat », réapparaissent périodiquement ce qu'Eugénio d'Ors appelait des « éons » — et que nous préférons appeler des « bassins sémantiques » — qui contraignent les individualités créatrices à l'altérité obsédante et répétitive d'un style qui signe telle aire ou tel moment culturel. Comme il n'y a pas d'œuvre d'art sans public, il n'y a pas de créateur artistique sans maître. L'altérité des « Maîtres d'autrefois » et des chefs-d'œuvre passés inspire et supporte la fièvre créatrice la plus émancipatrice : Cézanne se réclame de l' « art des musées »; le cubisme, de Piero della Francesca ou d'Ucello. L'on peint non seulement d'après la peinture, mais d'après la culture ; les renaissances contrastées de chaque époque se réfèrent aux bassins sémantiques contrastés dont les alternances forment les nuits et les jours, la mélodie et l'harmonie contrapuntique d'une culture. Et si la première vertu de l'artiste était la générosité, la seconde est cette pieuse humilité, cette « dévotion » *(pietas)* à l'altérité des maîtres, des techniques et des horizons singuliers d'une culture.

Mais les cultures, malgré leurs commémorations identificatrices, ne sont pas des systèmes fermés et autochtones. Si elles imposent, comme nous venons de le dire, leur altérité prégnante aux individualités créatrices, elles sont à leur tour ouvertes, et quelquefois éventrées par les aléas de l'histoire. Lentes invasions, brutales annexions, échanges pacifiques commerciaux et intellectuels, transfusent toujours un style et un savoir-faire dans une culture vivante. L'ouverture des ports japonais en 1861 permet le « japonisme » de Vuillard, de Degas et explicitement de Van Gogh. Toutefois, le grand privilège de l'art devant les dissonances et les cacophonies de l'histoire, c'est — comme l'a bien vu André Malraux — de transfigurer les travaux et les jours, les peines et soucis du temps des sociétés, en un harmonieux « Chant de l'Histoire ». Contre l'histoire sanglante de la Mésopotamie viennent témoigner pour nous le pathétique et la compassion de *La lionne blessée*. Même les « désastres » les plus hideux de la guerre chantent, au-delà même du chagrin et de la pitié qu'ils inspirent, par la magie de l'aquatinte dans l'œuvre de

Goya. Altérité du chant, altérité radicale d'espérance dont l'art surplombe et coiffe les « terreurs » de l'histoire.

Cette altérité, qui transmue la souffrance et la mort en œuvre de joie ou de compassion, transfigure par là les conflits et les hostilités qui déchirent l'histoire. Admirable renversement par lequel on voit souvent l'art des vaincus envahir à son tour la sensibilité des vainqueurs, comme les légions romaines ensemencent la créativité, un peu lourde, des Latins de toute la grâce de Praxitèle ou de Phidias. Tout comme les Croisés ou les artisans des « reconquêtes » rapporteront de l'Islam les architectures aux arcs élégamment fermés, les constructions octogonales que hante le souvenir du dôme du Rocher. Tout comme François Ier ramènera des guerres d'Italie sur les bords de la Loire, avec Léonard de Vinci, la Renaissance italienne. Et l'art grec importé au Pamir par les phalanges macédoniennes d'Alexandre le Grand et en Gaule par les légions romaines des César, fleurira ici dans l'assouplissement de la statuaire gothique du XIIIe siècle et là-bas, bien avant, dans la fascinante vision gréco-bouddhique de la statuaire du Gandhara. Que dire aussi de ce style manuélin qui ramène sur les rives du Tage les réminiscences du long voyage maritime et ceux des temples des bords du Gange ? D'autres nous ont dit la revanche éclatante des négritudes investissant la peinture et la musique occidentales au début de notre siècle. Rien n'est plus significatif de la puissance esthétique de l'altérité que ces vastes ensemencements stylistiques ou culturels qui peu à peu forgent une sensibilité et une créativité fraternelles chez ceux que l'histoire affronte dans des combats sans merci. A travers des conflits aussi atroces que les guerres de Religion qui ensanglantent une culture déchirée, le raz de marée « baroque » submerge de son élan fraternel aussi bien les assauts architecturaux de la Contre-Réforme avec Bernini ou Borromini que la ferveur polyphonique de Luther, de Schütz et finalement de Jean-Sébastien Bach. Et ce chant apaisant de l'histoire que constitue l'art pourrait bien définir la troisième vertu cardinale de l'artiste : l'esprit de fraternité qui fait compatir le vainqueur à l'art du vaincu, qui fait communier l'esclave à la sensibilité du maître et, réciproquement, transforme ainsi le « choral » protestant en *Gospel Song*.

Mais ce qui fonde toute fraternité, ce qui harmonise les dissonances, ce qui réconcilie les adversaires, les étrangers réciproques, ne peut être qu'une transcendance, un surplomb. Car les hommes ne marient leurs différences qu'au nom — ou mieux au « regard » — d'une finalité qui les réconcilie. L'art procure à la condition humaine imparfaite et mortelle une sorte de majoration en dignité. Il est gros d'une religion. Une religion même ne peut demeurer longtemps iconoclaste : l'imaginaire de l'islam s'infiltre dans les « récits visionnaires » des mystiques ou des poètes. La Beauté, le jugement de goût, le plaisir ou la jouissance esthétique — peu importe le nom que l'on donne aux effets de l'œuvre d'art — apparaissent toujours comme un surplus, une plus-value radicale, un supplément d'hominisation qui conduit, ou reconduit, l'amateur d'art ou l'artiste aux portes du « Tout Autrement » (« *Tot El* », disent nos vieux textes médiévaux), comme Virgile puis Béatrice conduisent au plus haut de son chant le « Très Haut Poète ». Et cet « absolument autre » c'est la rose de la Transcendance qui laisse sa trace, sa marque, son appel dans l'immanence de notre monde. Comme le décrit le beau mythe platonicien du « *Phèdre (ou de la Beauté)* », annonçant d'ailleurs la constatation kantienne qui fait de la Beauté une « finalité sans fin particulière », une sorte de finalité « en prime » si l'on peut dire. La Beauté a une « prérogative », comme dit Platon, sur les autres vertus ou qualités telles que la Justice, la Tempérance, etc. C'est que la Beauté est incarnée *hic et nunc* dans la chose elle-même, vision ici et maintenant d'un au-delà exaltant et radieux. Dès les plumes qui poussent à cet oisillon qu'est l'âme, dès ce « désir brûlant » *(himéros)* qui jette l'oiselet nouvellement emplumé hors du nid, est contenu tout l'Envol. Dès l'immanence de notre désir est impliquée l'altérité absolue vers laquelle il vole et qui le transcende comme un appel.

Et Platon n'a guère de peine à relier la théorie de la Beauté à celle de l'Amour : Eros, l'Emplumé, modèle de tout plumage d'envol. C'est qu'il y a une fidélité dans l'acte créateur artistique, fidélité à la révélation — « réminiscence », écrit Platon — de Beauté, ici et maintenant dans les formes singulières, une fidélité qui fut celle même des « Fidèles d'Amour ». L'œuvre d'art comme l'art d'aimer sont animés l'un et l'autre par ce même Eros « fils de manque et d'expédient »,

cet expédient étant ici « habileté technique ». L'Amour comme l'art c'est la soudaine et folle *(mania)* compassion à cette étincelle d'altérité radicale, absolue, transcendante que contient comme en un Graal l'être aimé; tout comme le marbre, le bois, l'encre, le clavier, le violon ou les couleurs broyées contiennent pour l'artiste la merveilleuse potentialité de l'œuvre dans son unicité. Montaigne peut dire de son amitié pour La Boétie, comme tout amant peut dire de l'aimée, tout artiste peut dire de son œuvre « parce que c'est lui, parce que c'est moi... ».

Tout artiste est plus ou moins, nous le verrons, Pygmalion et toute œuvre d'art est cette statue de Galatée à qui il donne l'amour et à laquelle la divine Aphrodite ajoute la vie. Or Vénus-Aphrodite, la « Déesse née des vagues » qui dans les *Lusiades* accueillera Vasco de Gama et ses compagnons, la déesse de l'Amour est aussi en astrologie maîtresse des beaux-arts.

Générosité, pieuse humilité, fraternité, enfin fidélité à l'appel du « Tout autre », ce sont bien là les quatre vertus qui consacrent l'artiste à être le messager et le lévite de l'altérité. Le génie créateur de l'artiste ouvert généreusement au public, ouvert à la tradition des maîtres et de la culture, ouvert fraternellement aux cultures étrangères, fussent-elles ou eussent-elles été en ce bas-monde ennemies, enfin fidélité à la vision qui transcende formes données et matériaux, constitue bien l'honneur de l'homme, le sceau royal du *sapiens* qui le sacre et le prédestine à « changer le monde » selon l'appel du « meilleur »...

Cette reconnaissance initiale de l'ouverture de toute œuvre d'art à une triple altérité et à une circulation de bonheur esthétique et de sensibilité qui n'est possible que si l'on postule, derrière les différences, derrière les « variations », la grande unité anthropologique de l'*homo archetypus*, nous allons l'examiner selon trois orientations qui dictent le plan de cette étude.

La première partie est plus spécialement consacrée aux arts picturaux, graphiques, à ce que l'on appelle improprement la « peinture », arts où se pose justement la problématique du miroir, la plate et banale question du « qu'est-ce que cela *re*présente ? »

Les deux autres parties sont orientées par la musique et plus

précisément par ce que Hegel[26] appelle, improprement encore, la « musique d'accompagnement ». Là aussi un problème se pose : « qui accompagne quoi ? », ou bien encore : « quel est le guide de l'autre ? ». La partie initiale de ce parcours musical sera plus spécialement consacrée à une réflexion sur l'opéra. L'autre partie, *Wagneriana*, se penchera « à archétype ouvert », si je puis me permettre cette expression, sur, disons pour faire bref et pour reprendre un titre célèbre, « le cas Wagner ».

Enfin, en conclusion, et comme porté par la triple orientation de cette étude, en contrepoint du problème qui émergeait dès cette Introduction de la querelle du joachimisme et de son « modernisme » constitutif, nous pourrons réfléchir sur la substitution de la religion de l'art aux religions institutionnelles défaillantes.

26. G. W. F. Hegel, *Esthétique*, trad. franç., 4 vol., Flammarion, 1981. Cf. vol. III.

Première Partie
Le reflet des miroirs

A René Huyghe

En vue de laquelle de ces deux fins la peinture a-t-elle été faite ? Est-ce en vue d'imiter le réel tel qu'il est, ou bien d'imiter l'apparent tel qu'il apparaît ? En tant qu'imitation d'une apparence, ou bien d'une vérité ?

Platon, *République*, X.

... les peintres ne se contentent pas de dompter le miroir : par une surenchère, non seulement ils reproduisent son image, mais encore l'image qu'il reproduit lui-même...

René Huyghe,
Dialogue avec le visible.

I

« Car la nature est là... » ou le miroir de Zeuxis

« Une surface plane où les couleurs sont en un certain ordre assemblées. » Chacun connaît cette charte minimale de la peinture moderne. Encore faut-il se demander ce qui dicte cet « ordre ». L'on n'est bien sûr que d'une chose : la surface plane, qui de tout temps a été comparée à un miroir — Léonard de Vinci remarquait déjà cette similitude — et à un miroir où il y a quelque chose dessus ! C'est la banale question : « Qu'est-ce que ça représente ? », à laquelle Picasso répondait avec l'impertinence que l'on sait. Nous partirons donc de cette (à peine) métaphore du miroir plan, pour nous demander ce que reflète l'écran du tain sur lequel se mire l'intention de l'œuvre. « A peine » métaphore, disons-nous : Panofski après Salomon Reinach et Emile Gavelle s'est penché sur la mystérieuse inscription qui surplombe et mire de dos les *Arnolfini* au centre du panneau : *Johannes de Eyck fuit hic* : « Jean van Eyck fut ce miroir »... Métaphore bâtarde donc, mais qu'on ne doit pas rejeter dans la non-scientificité, car cette métaphore est accompagnée d'un cortège de réflexions et de concepts qui, du Socrate de la *République* à au moins Maurice Denis, constitue le nœud de l'esthétique — disons pour faire bref — « picturale ». Ajoutons que cette réflexion sur l'œuvre d'art, en tant que *speculum* re-présentation, est philosophiquement très riche. Là l'esthétique n'est pas la servante, la Cendrillon, de la philosophie (Emile Bréhier l'avait exclue totalement de son *Histoire de la philosophie*, même le chapitre relatif à Hegel, dont on connaît cependant les