Zeitschrift: Revue de Théologie et de Philosophie
Herausgeber: Revue de Théologie et de Philosophie
Band: 47 (1997)
Heft: 1

Artikel: Paul Tillich et l'histoire de l'art
Autor: Reymond, Bernard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-381548

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

REVUE DE THÉOLOGIE ET DE PHILOSOPHIE, 129 (1997), P. 67-74

PAUL TILLICH ET L'HISTOIRE DE L'ART

BERNARD REYMOND

Résumé

Paul Tillich est le seul théologien important de sa génération à avoir prêté une attention aussi soutenue aux productions des arts plastiques ou visuels. Une rencontre a fortement conditionné son évolution théologique ultérieure : celle de la Madone aux anges musiciens, *de Botticelli, découverte dans une revue illustrée alors qu'il était sur le front de Verdun. Ensuite, son souci constant de conjuguer esthétique et révélation ne l'a toutefois pas empêché de sélectionner dans l'histoire de l'art les œuvres convenant le mieux aux interprétations théologiques qui lui tenaient à cœur. D'où cette question : un théologien est-il capable de faire droit à l'œuvre d'art pour elle-même, indépendamment de ses propres présupposés?*

Les théologiens et les arts visuels

La plupart des historiens du christianisme ou des théologies écrivent comme s'ils n'avaient à prendre en considération que des textes ou des récits d'événements, ou comme si les réalités dont ils tentent de reconstituer et d'analyser l'histoire ne donnaient rien à regarder. Les théologiens laissent en général la même impression. Karl Barth, il est vrai, a écrit quelques pages sur l'architecture baroque ; mais elles sont plutôt sévères et l'on comprend mal comment cet admirateur de Mozart a pu faire abstraction de la parfaite adéquation entre cette musique-là et le style architectural dont il croyait nécessaire de dénoncer les faiblesses spirituelles. C'est probablement faute d'avoir repéré assez clairement la différence, pourtant très nette, entre le baroque catholique et le baroque protestant [1]. Le retable d'Issenheim, il est vrai, a beaucoup retenu son attention, surtout dans son activité pastorale et catéchétique à Safenwil,

[1] Voir mes analyses sur ce point dans *L'architecture religieuse des protestants*, Genève, Labor et Fides, 1996. Barth aurait pu par exemple signaler la différence de visée, donc aussi d'utilisation d'un même vocabulaire architectural, que suppose la référence à la devise réformée «soli Deo gloria» ou celle à la devise jésuite «ad majorem Dei gloriam».

puis à un moindre degré dans la première partie de son activité théologique [2]. Il a toujours eu sous les yeux une reproduction de cette oeuvre, accrochée au mur contre lequel était appuyée sa table de travail. Mais il ne s'est référé, dans l'ensemble, qu'à la partie centrale du retable fermé, celle où figure la crucifixion. Seule la figure du Baptiste a joué quelque rôle dans sa théologie, à titre d'illustration de ce qu'il avait à dire beaucoup plus que de fécondation ou de structuration de sa pensée. Ses allusions à la peinture de Matthias Grünewald se sont d'ailleurs faites toujours plus rares au fur et à mesure qu'il avançait dans la rédaction de sa somme théologique. Son refus cultuel des images et des représentations du Christ est d'ailleurs bien connu. Considérée sous cet angle, sa théologie relève bel et bien tout entière de la notion de «parole» [3]; elle se situe sur le plan des idées et ne relève pas d'une confrontation avec des objets ou des œuvres d'art qui, par nature, demandent à être regardés.

Albert Schweitzer, lui, a fait encore plus large place à la musique, en l'occurrence à celle de Jean-Sébastien Bach. Incontestablement plus compétent que Barth dans le domaine musical, Schweitzer s'est aussi montré plus cohérent que lui dans sa lecture de l'histoire. Tandis que Barth voyait dans l'*Aufklärung* et l'apparition du néoprotestantisme le début de l'hérésie doctrinale à laquelle il jugeait nécessaire de mettre fin, mais sans prendre suffisamment en considération le fait que Mozart avait pleinement participé à ce moment-là de l'histoire culturelle européenne, Schweitzer n'a cessé de rappeler combien, à ses yeux, le siècle de Bach devait être considéré comme l'un des moments les plus décisifs de l'histoire protestante : la «religion éthique» s'est alors imposée comme «une force dans la vie spirituelle» [4]. Mais Schweitzer était probablement trop musicien pour s'intéresser de surcroît aux arts visuels ; sous sa plume, on ne trouve d'allusion sauf erreur ni à la peinture, ni à la sculpture, ni à l'architecture, à l'exception bien sûr de considérations sur le genre de cases convenant le mieux à son hôpital de Lambaréné.

Paul Tillich est le seul théologien important de sa génération à avoir prêté une attention aussi soutenue aux productions des arts plastiques ou visuels [5].

[2] Voir l'étude, exhaustive sur ce point, de R. MARQUARD, *Karl Barth und der Issenheimer Altar*, Stuttgart, Calwer, 1995.

[3] Marquard (cf. note 2) reste trop dépendant de la pensée barthienne pour s'en être rendu compte. Mais son étude aboutit aussi à mettre en évidence, à son insu, la faiblesse de la réflexion de Barth sur le phénomène même de la parole. Barth semble en effet ne s'être même pas rendu compte que la parole présente les mêmes caractéristiques et les mêmes inconvénients que l'image, avec cette faiblesse supplémentaire, du point du vue où il se plaçait, qu'elle pourrait n'être en dernière analyse qu'une forme dérivée de l'image.

[4] Cité par C. R. JOY, *Albert Schweitzer, une anthologie*, Paris, Payot, 1952, p. 118.

[5] En français, l'expression consacrée est «arts plastiques». Pour simplifier, du moment que Tillich a passé une bonne partie de sa vie aux États-Unis, j'emploierai désormais l'expression plus anglo-saxonne «arts visuels».

En Europe continentale et du côté protestant [6], il fait même figure de glorieuse exception. Chez lui, l'expressionnisme, en particulier l'expressionnisme allemand [7], est devenu un élément important de la réflexion proprement systématique. Mais nous savons aussi combien Tillich n'a cessé d'articuler ses élaborations systématiques à de larges perspectives historiques et à de constants rappels du passé. D'où la question que nous ne pouvons alors éviter de nous poser : dans sa quête de la vérité historique et dans sa manière de la problématiser, Tillich a-t-il aussi pris en considération ces arts visuels qui avaient pour lui tant de prix? Question corollaire : lui qui aimait retracer à grands traits l'histoire de la pensée chrétienne, a-t-il aussi suffisamment songé à la conjuguer à celle des arts visuels?

La question peut paraître marginale. Elle l'est si l'on part du principe qu'en théologie, d'éventuelles allusions aux arts visuels ou auditifs n'ont finalement d'autre fonction que pédagogique ou illustrative. Ainsi des théologiens ou des historiens de la théologie cherchent-ils parfois à renforcer une interprétation qu'ils ont déjà élaborée par ailleurs en l'illustrant d'un exemple musical, architectural ou pictural, mais sans que l'exemple en question vienne modifier ou remettre en question l'interprétation qu'ils proposent. C'est à mon sens ce qu'a fait Barth en parlant de l'art baroque. C'est aussi le travers auquel me semble avoir succombé W.A. Visser 't Hooft dans son livre sur Rembrandt [8] : il a projeté sur l'œuvre picturale de ce célèbre protestant les significations que sa théologie avait besoin d'y trouver. L'œuvre de Rembrandt, il est vrai, lui donnait des raisons de le faire ; mais Visser 't Hooft laisse l'impression d'avoir surtout cherché à trouver chez Rembrandt des confirmations picturales de ses principales affirmations théologiques, plutôt que de se demander dans quelle mesure cette peinture était susceptible de l'amener à réviser sa pensée.

Tillich et la Madone *de Botticelli*

Tillich, lui, a souvent commencé par regarder. À cet égard, il nous a laissé un souvenir qui ne trompe pas :

> Bizarrement, c'est dans les tranchées de la première guerre mondiale que je découvris pour la première fois l'existence de la beauté. À l'âge de 28 ans, je devins

[6] En Grande Bretagne, mais dans la génération immédiatement précédente, il ne faut pas oublier l'existence, si ignorée des Continentaux, du théologien congrégationaliste P. T. Forsyth ; voir en particulier *Christ on Parnassus. Lectures on Art, Ethics and Theology*, London, Hodder & Stoughton, 1911.

[7] Voir par exemple J. Cottin, «Paul Tillich et l'expressionnisme allemand», in *Paul Tillich, art et religion*, exposés présentés lors du dixième colloque de l'Association Paul Tillich d'expression française, Montpellier, Faculté de théologie protestante, 1993, p. 84-96.

[8] *Rembrandt et la Bible*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1947.

aumônier dans l'armée allemande, et fus en service pendant cinq ans jusqu'à la fin de la guerre. Pour distraire mon esprit de la boue, du sang et de la mort sur le front occidental, je feuilletais des magazines illustrés dans la bibliothèque de campagne. Dans plusieurs d'entre eux, je découvris des reproductions de grandes et émouvantes peintures de diverses époques. Dans les cantonnements et dans les moments de calme au sein des plus dures batailles, spécialement à Verdun, je me pelotonnais dans les abris pour examiner ce «nouveau monde» à la lumière de bougies ou de falots-tempête. Mais à la fin de la guerre je n'avais toujours pas vu dans toute leur splendeur les originaux de ces peintures. Arrivé à Berlin, je me précipitai au Kaiser Friedrich Museum. Là était accrochée une peinture qui m'avait réconforté lors de la bataille : la *Madone aux anges musiciens* que Sandro Botticelli a peinte au XVe siècle. Fasciné, je me trouvai dans un état proche de l'extase. Dans la beauté de cette peinture se trouvait la Beauté elle-même. Elle brillait dans les couleurs de la surface peinte comme la lumière du jour transparaît dans les vitraux d'une église médiévale. Et je me tenais là, baigné dans la beauté que le peintre avait rendue visible si longtemps auparavant; quelque chose de l'origine divine de toutes choses venait à moi à travers cette œuvre. Je m'en retournai tout bouleversé. Ce moment a marqué toute ma vie; il m'a donné une clef pour interpréter l'existence humaine; il m'a procuré une joie essentielle pour moi et une vérité d'ordre spirituel. Je compare cela à ce que le langage religieux désigne habituellement du nom de révélation... [9].

George Pattison remarque à juste titre que «cette expérience annonce une bonne partie de ce que Tillich allait dire plus tard sur l'art, en particulier sur le lien entre expérience esthétique et révélation» ; mais il ajoute aussitôt que «Tillich, cependant, devait bientôt se détourner de l'idéal humaniste représenté par Botticelli et, portant de préférence son regard sur la situation artistique contemporaine, y trouver un point de départ convenant mieux au dialogue qu'il désirait engager entre les arts et la théologie» [10]. Cette remarque ne fait que renforcer les questions que je posais plus haut. 1) Elle nous oblige à procéder à une petite vérification : en privilégiant les œuvres d'art contemporaines, dans quelle mesure Tillich a-t-il laissé de côté celles des siècles passés, en particulier quand il retraçait l'histoire de la pensée chrétienne dans ces siècles-là? 2) Si, comme cela saute aux yeux, ses mentions dans ce domaine sont éminemment sélectives et sporadiques, dans quelle mesure Tillich prenait-il en considération les œuvres qui lui étaient contemporaines : a-t-il rencontré tout l'art pictural de son temps ou n'en a-t-il retenu que la sélection convenant le mieux à son projet?

[9] «One Moment of Beauty», in *On Art and Architecture*, textes édités par John et J. DILLENBERGER, New York N.Y., Crossroad, 1989, p. 234-235.

[10] *Art, Modernity and Faith. Toward a Theology of Art*, London, MacMillan, 1991, p. 101. Le chapitre que Pattison consacre à Tillich sous le titre «Into the Abyss» est à mon sens l'une des meilleures études jamais publiées sur la manière dont Tillich a rencontré les arts visuels.

L'œuvre d'art et le regard

Le problème, on le voit, est celui de l'adéquation entre vérité *historique* et vérité *artistique*. La vérité *historique* suppose que, par exemple en matière d'art, le regard embrasse un champ le plus large possible, faute de quoi la lecture qu'on prétend faire de l'histoire s'en trouve faussée ; l'enquête historique ne peut en effet se permettre d'écarter les faits ou les documents qui ne conviendraient pas à l'historien ; considérée sous cet angle, la vérité historique revêt un caractère inévitablement quantitatif. La vérité *artistique* relève de critères d'une tout autre nature ; elle se préoccupe d'authenticité, au sens existentiel de ce terme ; elle se demande aussi quel est le coefficient d'honnêteté des œuvres examinées ; elle est d'abord d'ordre qualitatif. Mais au nom de quoi l'historien va-t-il prétendre que telle œuvre est «vraie», tandis que telle autre ne le serait pas? Ou bien sur quels critères le théologien va-t-il se fonder pour décider que cette œuvre-ci exprime les problèmes ou la vérité du moment, tandis que cette autre ne le ferait pas? Nous sommes ici dans un champ d'interactions si complexe que nous ne pouvons pas nous contenter de considérer les œuvres d'art pour elles-mêmes, indépendamment du regard dont elles sont l'objet. D'où les questions que nous devons nous poser à propos de Tillich, sans oublier de nous demander quel type de regard il a porté sur les oeuvres d'art.

Premier constat : l'index dont Jane et John Dillenberger ont doté le recueil publié sous le titre *On Art and Architecture* montre combien la connaissance que Tillich avait des œuvres d'art était diversifiée. Pour la période antérieure à la découverte qu'il fit de la peinture, on trouve (dans l'ordre alphabétique) Fra Angelico, Bellini, Le Bernin, Bosch, Bruegel, Daumier, Delacroix, Dürer, Floris de Vriendt, Fouquet, Fragonard, Giotto, Goya, Le Greco, Grünewald, Ingres, Manet, Michel-Ange, Le Pérugin, Piero della Francesca, Poussin, Raphaël, Rembrandt, José de Rivera, Rubens, Steen, Le Tintoret, Le Titien, von Uhde, Van Eyck – et encore cette liste n'est-elle pas exhaustive. Les allusions que Tillich a faites aux œuvres de ces artistes sont dispersées dans des articles ou des contributions occasionnelles.

Dans la *Théologie systématique*, en revanche, je n'ai repéré la mention que d'une seule oeuvre d'art dont la portée soit vraiment significative. Elle est d'autant plus intéressante qu'elle situe bien la manière dont Tillich a su voir de la théologie dans une œuvre donnée. Il s'agit justement du retable de Grünewald, seule peinture à laquelle Barth, nous l'avons vu, s'était durablement intéressé : «La *Crucifixion* de Grünewald exprime l'expérience des mouvements de la Pré-Réforme auxquels il appartenait, mais elle a aussi contribué à répandre l'esprit de la Réforme et a créé une représentation du Christ radicalement opposée à celle des mosaïques byzantines où le Christ sur les genoux de sa mère est déjà le souverain de l'univers. Une œuvre comme celle de Grünewald serait censurée par les autorités de l'Église d'Orient, l'Eglise de la résurrection et non de la crucifixion.» Or, commentait Tillich,

si les Églises censurent dans ce domaine-là, c'est parce qu'elles savent que «l'expressivité artistique est davantage qu'un ornement de la vie religieuse». L'expression artistique, en effet, «ajoute quelque chose à ce qu'elle exprime» [11].

Le problème est évidemment de savoir en quoi peut bien consister un tel ajout et d'où il provient. Nous retrouvons certainement ici un souvenir de l'expérience initiale de Tillich devant la *Madone* de Botticelli, mais repris dans la perspective propre à la *Théologie systématique*. À bien lire cette allusion, l'apport spécifique de Grünewald et de son retable a consisté à introduire dans l'horizon spirituel de son temps les éléments visuels d'un nouveau type de spiritualité, donc à assumer à cet égard une fonction quasiment prophétique [12]. Tillich a-t-il toutefois voulu dire davantage à ce propos, par exemple en rattachant les œuvres d'art à la catégorie du symbole dont le propre, selon lui, est de nous renvoyer à la «préoccupation ultime»? C'est plus que vraisemblable. Si tel est bien le cas, il s'est situé dans la perspective d'une esthétique résolument romantique pour laquelle l'art, du fait de son caractère symbolique, devient un médium de révélation et l'artiste une sorte de prêtre, pour ne pas dire de chaman.

Ce disant, je force un peu le trait. Mais c'est pour mieux faire ressortir à quel point semble curieux le fait que le nom de certains artistes ne se trouve sauf erreur jamais sous la plume de Tillich. Je laisse de côté le cas de Cranach dont la mention n'aurait, dans ce contexte, rien apporté de bien nouveau. L'absence d'allusion à des romantiques d'aussi indubitable qualité qu'un Caspar David Friedrich, un William Blake ou encore l'architecte berlinois Karl Friedrich Schinkel, ne manque en revanche pas de surprendre. Tillich n'a en effet pas manqué de rappeler l'importance de Schleiermacher pour la théologie en général et dans la formation de sa propre pensée. Or, comme des études récentes l'ont rappelé, plusieurs tableaux de Friedrich peuvent être considérés à de nombreux égards comme la version picturale de la pensée de Schleiermacher, voire comme ses inspirateurs visuels [13]. De même pour

[11] *Théologie systématique* IV, *La vie et l'Esprit*, Genève, Labor et Fides, 1991, p. 217. Soulignement de Tillich.

[12] Dans l'ordre des faits historiques et de leur exactitude, on remarquera à ce propos que le retable de Grünewald, faute de pouvoir bénéficier déjà des moyens modernes de reproduction des illustrations, ne put être connu sur le moment et pendant plusieurs siècles que du très petit nombre de personnes fréquentant la chapelle de l'hôpital dans laquelle il se trouvait – ou alors il ne le fut que sous forme de gravures ne permettant pas de s'en faire une idée suffisamment exacte. Malgré ce que Tillich donne à entendre, on ne peut donc guère prétendre, me semble-t-il, que cette œuvre ait assuré pour de larges milieux de son temps la fonction prophétique qu'il lui attribue.

[13] Voir en particulier G. Eimer, *Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich*, Frankfurt a.M., Kunstgeschichtliches Institut der Wolfgang Goethe-Universität, 1982.

Schinkel dont nous savons les affinités qu'il avait avec Schleiermacher [14]. Pourquoi ces omissions? Je les crois involontaires. Elles n'en sont pas moins lourdes de signification. Je ne parviens pas à leur supposer d'autre raison que l'absence de correspondance entre l'œuvre de ces artistes-là et l'idée somme toute assez formelle, c'est-à-dire liée à certaines formes stylistiques, que Tillich se faisait d'une œuvre d'art susceptible de répondre à sa conception du dialogue entre les arts et la théologie.

L'amateur d'art et le théologien

La lecture sélective que Tillich a faite de l'histoire de l'art rejoint de toute évidence sa manière de choisir parmi les œuvres contemporaines celles qui, à son sens, correspondaient le mieux à ce qu'il avait à dire. C'est tout le problème de l'attrait qu'a pour lui l'expressionnisme allemand. Il a fondé ce choix sur un problème de style, dans l'idée que, dans le style, donc dans la forme, se dit la substance de l'expérience profonde. Or l'expressionnisme [15], tout comme la peinture de Picasso, de Braque ou de Rouault, était pour Tillich la forme dans laquelle se disent les cassures de l'existence, donc les irruptions de la transcendance. Tel était pour lui l'art non seulement parlant, mais honnête et vrai par excellence – vrai au point que, à lire Tillich, on se demande si, à ses yeux, il ne fallait pas attendre notre siècle pour que cet art pût enfin prendre forme.

Que deviennent alors les autres formes d'art, les autres styles picturaux, les autres écoles de peintres? En fait, Tillich me semble avoir voulu localiser dans des formes stylistiques plus ou moins objectivables ce qui relevait en réalité du regard tout subjectif que lui-même portait sur les œuvres d'art – un regard de théologien, commandé par les exigences de ses options en théologie, en particulier en théologie de la culture. Dans ces conditions, devenait «vrai» ce qui correspondait à la vérité existentielle et théologique qui lui tenait à cœur. Il ne faisait dès lors pas grand-chose d'autre, dans son ordre, que ce que semblent faire de plus en plus les galeristes et les conservateurs de musée quand ils décident à notre place de ce qui est artistique et de ce qui ne l'est pas, et nous imposent des critères esthétiques qui aboutissent à excommunier temporairement les artistes relevant d'autres choix esthétiques ou théoriques [16].

[14] Voir par exemple Gerlinde STROHMEIER-WIEDERANDERS, «Die Bedeutung der Antike- und Mittelalterkonzeption bei Kirchenbauten Karl-Friedrich Schinkels», in K. RASCHZOK, R. SÖRRIES (éds), *Geschichte des protestantischen Kirchenbaues*, Erlangen, Junge, 1994, p. 75-81.

[15] Cottin (cf. art. cité) a très bien montré le flou de cette expression dans l'usage qu'en fait Tillich.

[16] Voir les analyses corrosives de R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

Ce disant, je pousse une fois de plus Tillich dans ses derniers retranchements et ne tiens pas suffisamment compte du fait qu'il fut en réalité un grand amateur d'art. L'amateur, en lui, n'a pas cessé de l'emporter sur le théologien, donc sur le théoricien. Ma conviction est même qu'il n'aurait pas privilégié comme il l'a fait les expressionnistes, ni n'aurait à plusieurs reprises désigné le Guernica de Picasso comme une œuvre correspondant très exactement aux exigences de l'esprit protestant, si ces œuvres ne l'avaient profondément touché, ému, enrichi d'expériences intimes nouvelles. Cela aussi appartient à la vérité historique. Mais je m'étonne que, toujours sous l'angle de cette vérité, il n'ait pas mieux tenu compte, à longue échéance, de son expérience esthétique et spirituelle première avec la *Madone* de Botticelli. L'eût-il fait qu'il aurait probablement mieux pris en considération, non seulement la diversité des formes stylistiques, mais la variété des regards qui se portent sur une œuvre d'art.

Mais c'est toute la conception que Tillich se faisait du symbole, trop portée à définir le symbole pour lui-même et indépendamment de sa réception, qui eût alors été sujette à révision. Car dès le moment où l'on conjugue plus étroitement qu'il ne l'a fait l'œuvre et le regard dont elle est l'objet, dès le moment donc où l'on ne se demande plus seulement quel est son style ou sa forme, mais comment fonctionne cette interaction de l'œuvre et du regard, on ne peut manquer de s'interroger aussi sur les circonstances et sur l'environnement culturel qui élèvent la chose à regarder au rang de symbole ou de fait artistique. Le surplus de signification ou d'expressivité qu'on lui prête tient-il en effet à ce qu'elle est par elle-même, au regard que l'on porte sur elle, aux codes culturels qui lui prêtent des qualités que d'autres objets ne sont pas censés avoir? Il se pourrait bien que sur ce point, dans l'esthétique de Tillich, des relents d'idéalisme romantique aient brouillé les pistes de la vérité en histoire.