

NOVA ET VETERA

REVUE TRIMESTRIELLE

- JACQUES MARITAIN • *Poésie et Beauté* :
I. Le concept philosophique de beauté.
— II. La beauté n'est pas l'objet, mais
la « fin au delà de la fin » de la poésie. —
III. L'expérience spirituelle de la
poésie moderne. — IV. Le désir de la
connaissance magique et le rejet de la
beauté 161

- EMILY DICKINSON • *Neuf poèmes*, Texte
et traduction 196

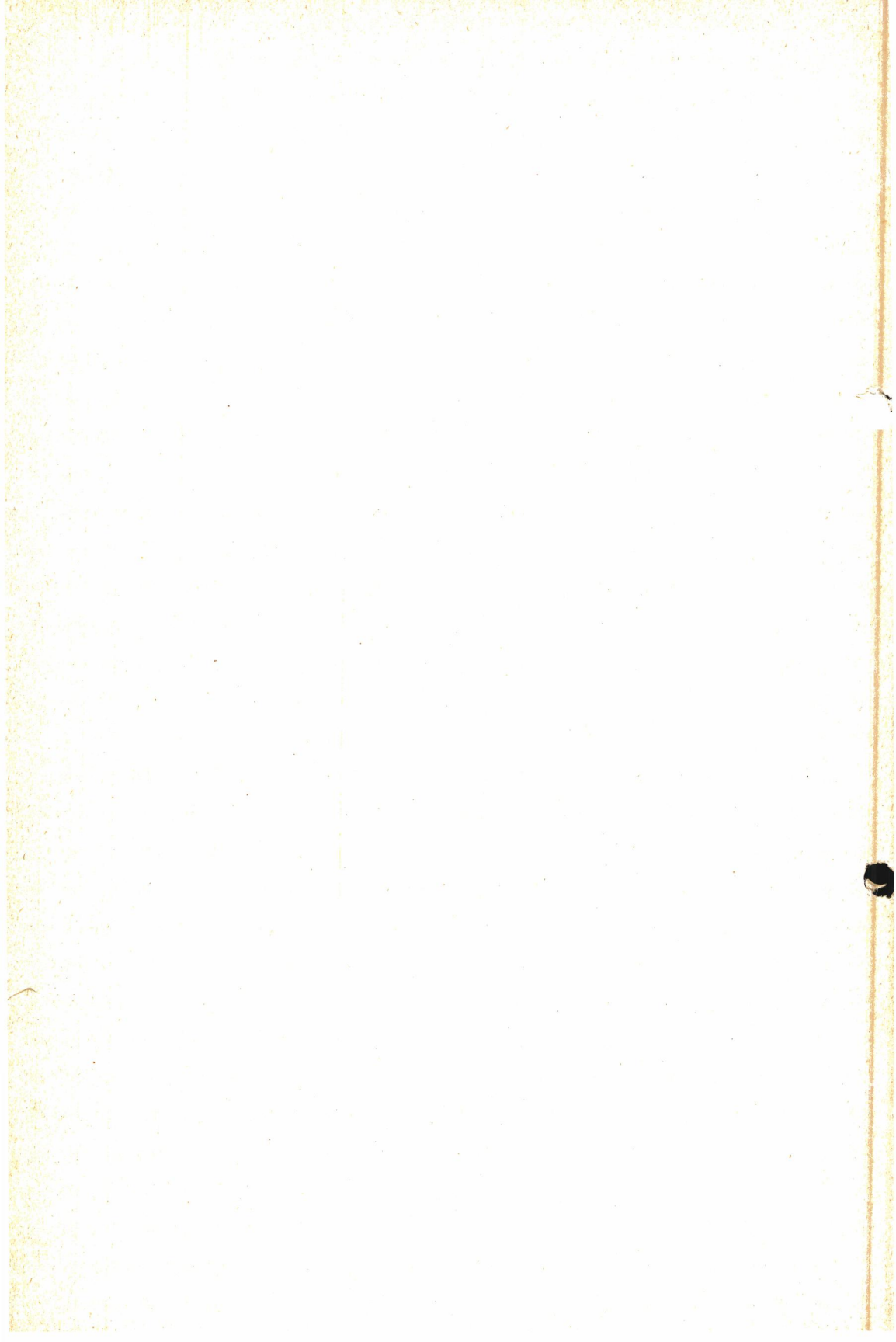
NOTES ET CHRONIQUES

- MAX OVERNEY • *Le cadre historique des
paroles de Jésus sur la primauté de
Pierre*, Saint Matthieu, xvi, 17-19. . . 206

- GEORGES BRAZZOLA • *Piero della Fran-
cesca*. 230

BIBLIOGRAPHIES • François Mauriac, Etienne Gilson,
Graham Greene, Julien Green, *L'Eglise* • Antonio
Gramsci, *Note sul Machiavelli, sulla Politica e sullo Stato
Moderno* • Gaston Bardet, *Paris, naissance et mécon-
naissance de l'urbanisme*.

XXVIII^e ANNÉE - N° 3 - AOUT-SEPTEMBRE 1953



Poésie et Beauté

Nous avons annoncé le grand ouvrage de Jacques Maritain sur l'esthétique. Il a paru sous le titre *Creative intuition in art and poetry*, publié pour la Bollingen Foundation Inc., New-York, par Pantheon Books Inc., New-York, N. Y., grand in quarto, 424 pages. Il constitue le premier volume des « Conférences A. W. Mellon sur les beaux-arts, données chaque année à la galerie nationale de l'art, à Washington... Ces volumes de Conférences sont patronnés et publiés pour la Bollingen Foundation ».

Il comprend neuf chapitres : « 1. *Poésie, homme, choses* : Remarques préliminaires — Nature et homme — Les choses et le moi créateur — L'avènement du moi. 2. *L'art comme vertu de l'intellect pratique* : L'intellect pratique — La vertu d'art — Arts de l'utile et arts du beau — Transcendance des beaux-arts. 3. *La vie préconsciente de l'intellect* : L'art mordu par la poésie aspire à se libérer de la raison — Folie d'en bas et folie d'en haut — La muse platonique — L'inconscient spirituel ou préconscient — L'intellect illuminateur et l'activité préconsciente de l'esprit. 4. *L'intuition créatrice et la connaissance poétique* : A la racine unique des puissances de l'âme — L'intuition poétique — Nature de la connaissance poétique — L'intuition poétique en tant que cognitive — L'intuition poétique en tant que créatrice. 5. *Poésie et Beauté* : voir ci-après. 6. *Beauté et peinture moderne* : Nouveaux seuils, nouvelles anatomies — La beauté non représentative — Apparences naturelles et intuition créatrice. 7. *Expérience poétique et sens poétique* : Connaissance magique et connaissance poétique — Poésie, mystique, métaphysique — La poésie transcende l'art — Expérience poétique : la muse platonique *exit* : *intrat* l'inspiration réelle — L'expérience du compositeur et du peintre — Auto-lucidité et recherche d'une auto-purification dans la poésie moderne — Le sens poétique. 8. *L'intériorisation de la musique* : L'intuition poétique et l'origine de l'excitation musicale antérieure à l'expression — La musique des pulsions intuitives — La transmission de l'intuition poétique par le poème — Poésie classique et musique des mots — Poésie moderne et intériorisation de la musique — Parenthèse sur la critique — Comparaison préalable et image immédiatement illuminante. 9. *Les trois épiphanies de l'intuition créatrice* : Sens poétique ou mélodie intérieure, Action et thème, Nombre ou expansion harmonique — Innocence et chance de Dante — Les trois types spécifiques de la poésie — La magie comme gratuité supplémentaire. »

Chacun de ces chapitres est suivi soit de reproductions d'œuvres d'art (il y en a 68), soit de textes sans commentaires destinés à créer une atmosphère. Les textes, proses ou poèmes, choisis surtout dans les œuvres anglaises et françaises, constituent comme un hommage à ces deux cultures. Ce n'est pas ici quelque nouvel essai de critique esthétique, c'est une illumination, faite du point de vue métaphysique, des profondeurs — qui restent obscures au poète et à l'artiste eux-mêmes — de l'activité créatrice de l'esprit. Tout un immense domaine des ressources de l'âme spirituelle, encore vierge et inexploré, est désormais éclairé de l'intérieur et comme colonisé par la philosophie, grâce à la plus pénétrante et la plus lucide des métaphysiques qui ont scruté la nature humaine, celle d'Aristote, repensée et dilatée par Thomas d'Aquin. L'œuvre rêvée par Henri Bergson de fonder, après sa philosophie morale, une philosophie de l'esthétique, s'est accomplie à Princeton, avec des instruments d'exploration dont Bergson était privé. Toutes les richesses de l'aventure moderne et contemporaine

sont captées sans violence dans les filets d'une sagesse supratemporelle : c'est ce que signifie la naïve peinture de Duccio di Buoninsegna qui ouvre le volume. Parallèlement aux *Degrés du savoir*, cette investigation magistrale de l'*Intuition créatrice* constitue à nos yeux un des efforts les plus puissants et les plus durables que la philosophie puisse tenter pour manifester les mystérieuses grandeurs de cet homme, dont l'Écriture nous dit qu'il a été créé à l'image de Dieu.

Plutôt que d'essayer vainement de résumer cette œuvre, nous préférons présenter à nos lecteurs une traduction tout à fait provisoire d'un des chapitres, choisi comme au hasard, intitulé *Poésie et Beauté*. Nous espérons qu'une véritable version de l'œuvre entière, revue et autorisée par l'auteur, pourra paraître sans trop de retard. Ceux des lecteurs qui partagent notre impatience nous pardonneront de leur offrir, en attendant, un texte si imparfait.

I. LE CONCEPT PHILOSOPHIQUE DE BEAUTÉ

1. Je sais qu'il est désuet de parler de beauté à propos d'art, au moins autant que de parler de vérité à propos de philosophie. La discussion que nous entreprenons dans ce chapitre a peut-être une chance d'éclairer quelque peu ce fait.

« Sans la beauté, disait Plotin, qu'en serait-il de l'être ? Sans l'être qu'en serait-il de la beauté ? ¹ » Et Platon : « C'est l'amour de la beauté, cela est évident, qui a mis l'harmonie dans l'empire des dieux ; car, de la laideur, il n'y a pas d'amour ². » Avant Platon, les penseurs grecs s'arrêtaient à peine à la beauté. C'est avec Platon que la beauté a fait irruption dans la métaphysique. Notre tradition occidentale s'est longtemps nourrie d'une doctrine de la beauté qui tenait de lui ses origines et qui a été élaborée par la *philosophia perennis*. En vue de clarifier les concepts dont nous nous servons, je me référerai à cette doctrine telle qu'elle est résumée et formulée dans les enseignements de Thomas d'Aquin.

Le beau, dit-il, est *id quod visum placet*, ce qui, étant vu, plaît : voilà qui explique l'essentiel de la beauté — et aussi les malheurs dont elle est cause, depuis les temps anciens de la Guerre de Troie, et avant ³. La beauté est faite de connaissance intuitive et de délectation. La beauté fait que nous nous délectons dans l'acte même de connaître — d'une délectation résultant de l'objet qu'atteint cet acte.

Or, ce qui connaît, au plein sens de ce mot, est l'intelligence. L'intelligence est donc le propre pouvoir qui perçoit la beauté, le sens, pour ainsi parler, de la beauté. Si la beauté délecte l'intelligence,

¹ *Ennéades*, v, 8, 9.

² *Banquet*, 197, b.

³ « La beauté, disait Dostoïevski, est le champ de bataille où Dieu et le Diable se disputent entre eux le cœur de l'homme. » *Les Frères Karamazov*.

c'est parce que, essentiellement, elle montre à l'intellect une certaine excellence dans la proportion des choses. D'où les trois caractères essentiels ou les trois éléments intégrants que la tradition discerne dans la beauté : *intégrité*, car l'intellect se complaît en la plénitude de l'être ; *proportion ou consonance*, car l'intellect se complaît en l'ordre et l'unité ; *rayonnement et clarté*, car l'intellect se complaît en la lumière, ou en ce qui, émanant des choses, fait que l'intelligence voit ¹.

Ce caractère de rayonnement ou de clarté, qui répond à l'aspiration la plus essentielle de l'intellect et est, de ce fait, le plus important, est aussi le plus difficile à expliquer. Si nous étions capables de prendre une pleine conscience des implications de la notion aristotélicienne de *forme* — qui signifie non pas la forme extérieure, mais au contraire, le principe ontologique intérieur qui détermine les choses dans leurs essences et qualités, et par lequel elles sont, et existent, et agissent — nous comprendrions aussi la pleine signification de ce qu'entendaient les grands scolastiques quand ils décrivaient le rayonnement ou la clarté inhérente à la beauté comme *splendor formae* ², la splendeur de la forme, disons la splendeur des secrets de l'être illuminant l'intelligence. Ainsi les mots mêmes que nous sommes obligés d'employer — clarté, rayonnement, lumière, splendeur — pourraient prêter à une terrible méprise, s'il nous arrivait d'oublier que l'être est intelligible *en lui-même*, mais non nécessairement *pour nous*, et qu'il nous demeure le plus souvent obscur, soit que son intelligibilité elle-même s'obscurcisse dans la matière, soit qu'il soit trop haut et trop pur pour notre intellect. Descartes, avec ses idées claires, a dissocié l'intelligence et le mystère. La science moderne nous rend conscients de sa méprise. Les scolastiques, quand ils définissaient la beauté comme un rayonnement de la forme, la définissaient en réalité comme le rayonnement d'un mystère.

2. Il est évident que les trois caractères en question doivent être pris dans leur signification la plus large, et non d'une façon

¹ La définition proposée par Coleridge me semble être moins compréhensive : elle manque à signaler l'élément de rayonnement ou de clarté : « Le sens de la beauté consiste dans une intuition simultanée des relations des parties, chacune à chacune, et de toutes au tout, provoquant une complaisance immédiate et absolue, sans l'intervention par conséquent d'aucun intérêt sensuel ou intellectuel. » *Selected Poetry and Prose*, p. 313.

² *Opusc. de pulchro et bono*, attribué à Albert le Grand ou à Thomas d'Aquin

étroitement déterminée. Chacun d'eux se réalise d'une infinité de manières différentes, comme la beauté elle-même. En d'autres mots, ces notions ne sont pas univoques, mais analogues. La beauté d'une gerbe de fleurs ou d'un paysage n'est pas la même que la beauté d'une démonstration mathématique, ou que la beauté d'un acte de générosité, ou que la beauté d'un être humain. Toutes sont de la beauté, mais représentent des sortes de beauté typiquement ou foncièrement différentes l'une de l'autre, qui n'impliquent pas de communauté univoque en une espèce, un genre, ou une catégorie. (Mais cependant, à cause de la communauté analogique enveloppée dans la beauté, il leur arrive subrepticement de s'évoquer l'une l'autre dans notre esprit : d'où une ambiguïté dont le poète profitera.)

La raison de ce caractère analogique de la beauté tient au fait que la beauté appartient au royaume des transcendants, de ces « passions ou propriétés de l'être » comme disaient les scolastiques (unité, vérité, bonté) qui ne sont que les aspects variés de l'être (être en tant qu'indivisé, être en tant que relatif à notre pouvoir de connaître, être en tant que relatif à notre pouvoir de désirer) et qui sont, en réalité, un avec l'être, et aussi infinis que l'être lui-même, pour autant qu'ils sont considérés dans leur réalité métaphysique. On peut dire que la Beauté est le rayonnement de tous les transcendants réunis.

Or, c'est le caractère essentiel des transcendants de ne pouvoir être enfermés dans une classe : ils transcendent ou dépassent tout genre ou catégorie, car ils pénètrent et imprègnent chaque chose, et sont présents dans n'importe laquelle². Ainsi, dans la mesure exacte où chaque chose *est* à sa propre manière et est *bonne* à sa propre manière, chaque chose est belle à sa propre manière. Et dans la mesure exacte où l'être est présent partout, et partout diversifié, la beauté se diffuse et se répand partout, et est partout diversifiée.

De cette nature transcendante de la beauté, les anciens concluaient que l'attribut de la beauté peut et doit appartenir à la Cause

¹ Contrairement à Platon (comme on peut le déduire de *Théétète*, 185-186 — cf. John Wild, *Plato's Theory of Man*, Cambridge : Harvard University Press, 1946, p. 260 —, et du *Banquet*, 211), Aristote omet la beauté dans l'énumération des transcendants. Ainsi ont fait, après lui, les listes traditionnelles utilisées dans les écoles médiévales. Mais il n'y a pas de doute ni sur le fait que la beauté fait en réalité partie des transcendants, ni sur la pensée de saint Thomas à ce sujet. Cf. *Art et Scolastique*, 1935, note 66.

² « Dans nos ténèbres il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté. » René CHAR, *Feuilles d'Hypnos* (Paris, Gallimard, 1946), p. 97.

première, à l'Acte pur, qui est le *suprême analogué* de toutes les perfections transcendantes ; et que la beauté est un des Noms divins. C'est dans son traité de la Trinité, et en vue de montrer que la beauté n'est pas seulement une perfection de la Nature divine, mais qu'elle convient en outre, d'une manière plus appropriée, à la Personne du Fils¹, que saint Thomas d'Aquin a énuméré les trois composantes essentielles de la beauté. Il était évident pour lui, comme pour Dante, que, comme il le dit, la « beauté de chaque chose créée n'est rien d'autre qu'une similitude de la beauté divine participée par les choses », en sorte qu'en dernière analyse « l'existence de toutes choses dérive de la beauté divine² ».

3. A cet endroit on peut ajouter qu'aux yeux de Dieu, tout ce qui existe est beau, dans la mesure même où cela participe à l'être. Car la beauté que Dieu contemple est une beauté transcendante³, qui pénètre chaque existant, à quelque degré.

Ce n'est pas la beauté que nos sens perçoivent, et ici, nous sommes obligé d'introduire une idée nouvelle, l'idée de beauté esthétique, pour la contre-distinguer de la beauté transcendante. Quand on parle de la beauté esthétique, on entre dans une province de la beauté où les sens et la perception sensible jouent un rôle essentiel, et dans laquelle, en conséquence, toutes choses ne sont pas belles. La présence des sens, qui dépendent de notre constitution charnelle, est nécessairement impliquée dans la notion de beauté esthétique. Je dirai que la beauté esthétique, qui n'est pas pour l'homme toute la beauté, mais qui est la beauté la plus naturellement proportionnée à l'esprit humain, est une détermination particulière de la beauté transcendante : c'est la beauté transcendante faisant face non pas à un pur intellect, à une pure intelligence, mais à l'intellect et au sens agissant ensemble dans un acte unique ; disons, c'est la beauté transcendante rencontrant le sens en tant que pénétré d'intelligence, ou l'intellection en tant qu'engagée dans la perception sensible. En conséquence, dans le royaume de la beauté esthétique, c'est-à-dire eu égard aux exigences du sens intelligencié, eu égard à

¹ I, qu. 39, a. 8.

² *Comm. De divinis nominibus*, cap. 4, lect. 5.

³ « Et Dieu vit toutes les choses qu'il avait faites, et elles étaient très bonnes. » Genèse, I, 31.

ce qui convient ou ne convient pas aux sens humains, les choses se divisent en belles et en laides. C'est en fonction de l'homme, ou du sens intelligencié, que les choses se divisent en ces deux catégories.

Nous rencontrons ici la catégorie du laid, du vil, du répugnant, du sale, de l'immonde, du gluant, du visqueux, du nauséux. Jean-Paul Sartre a raison de la considérer comme une catégorie de l'existence. Mais en fait cette catégorie du laid n'a pas de sens pour un pur esprit, et pas de sens pour Dieu. Car un pur esprit voit chaque chose d'une manière purement intellectuelle, non sensible. Le laid est ce qui, étant vu, déplaît : où il n'y a pas de sens, il n'y a pas de catégorie de la laideur. Il y a des choses privées sous quelque aspect de proportion due, de rayonnement, ou d'intégrité, mais en lesquelles l'être continue d'abonder, et qui continuent pour autant de plaire à la vue. Pour un pur intellect, chaque chose est une sorte de nombre spatio-temporel, comme le pressentait Pythagore. Nombre, mesure, position dans l'espace-temps, énergies et qualités physiques, c'est en ces termes qu'un pur intellect connaît les choses matérielles. Etant cela, toutes sont belles, et rien n'est laid dans la nature. Aux yeux de Dieu, toutes choses sont plus ou moins belles, aucune n'est laide¹.

Mais *pour nous*, nous connaissons à travers nos sens. Et sans aucun doute, beaucoup de choses sont laides et répugnantes pour l'homme. Mais toutes ne le sont pas ; et quand elles sont laides, répugnantes, nauséuses, ce n'est point qu'elles soient nuisibles, c'est essentiellement qu'elles choquent la proportion ou l'harmonie du sens lui-même : car le sens, comme le dit saint Thomas, est une sorte de logos ou de raison. Nous pouvons noter ici que l'art s'efforce d'imiter de sa propre façon la condition particulière aux purs esprits :

¹ Le mal, cela est vrai — la blessure de néantement par laquelle la liberté d'une créature déforme un acte de volonté — est laid aux yeux de Dieu. Mais aucun être n'est laid, comme Angelus Silesius (Jean Scheffler) le note à deux reprises dans ses distiques, v, 61 ; I, 269 :

*Mensch, nichts ist unvollkommen : der Kies gleicht dem Rubin :
Der Frosch ist ja so schön als Engel Seraphin*

*Gott Gebet so genau auf das Koaxen acht
Als auf das Direliern, das ihm die Lerche macht.*

Voici la traduction française de Dom J. B. Porion :

*Dans la clarté de Dieu, rien de laid, rien d'étrange,
La grenouille est aussi parfaite que l'archange.*

*Dieu comprend l'un et l'autre, et le trouve aussi beau,
Le chant de l'alouette et le cri du corbeau.*

il tire la beauté des choses laides et des monstres, il tente de surmonter la division entre beauté et laideur, en résorbant la laideur dans une espèce supérieure de beauté, et en nous transportant *au delà* du beau et du laid (esthétique). En d'autres mots, l'art lutte pour dépasser la distinction entre beauté esthétique et beauté transcendante, et pour résorber la beauté esthétique dans la beauté transcendante.

C'est là un signe à la fois de notre propre spiritualité, et de l'indestructible parenté que la beauté, même la beauté esthétique, entretient avec le royaume de l'intelligence, auquel elle appartient, et en lequel elle plonge ses racines. Car la beauté des choses sensibles n'est point perçue seulement par les sens, mais comme je le notais à l'instant, par le sens en tant qu'il est la pointe acérée de l'intellect appliqué au monde de l'expérience — par le sens en tant que pénétré d'intelligence et d'intellection. De là vient que la beauté garde son essence transcendante, comme aussi son caractère essentiellement analogique, même quand elle est enfermée dans les limites de la beauté esthétique. C'est même dans la beauté artistique que ce caractère transcendantal et analogique de la beauté apparaît à l'homme de la manière la plus frappante, car dans ce cas, la beauté, pour pouvoir exister en une chose, a dû être auparavant conçue et nourrie dans un intellect humain. Dès lors l'intellect, devant une œuvre née de l'homme, se trouve dans la condition la plus appropriée pour éprouver, à travers l'intuition du sens, une délectation qui est à la fois du sens et de l'intelligence — délectation qui, selon Poussin, est le but de l'art ; et plus l'intellect se familiarise avec les œuvres de l'art humain, plus il prend conscience de la nature transcendante et analogique de la beauté.

C'est en vertu de cette essentielle analogicité que l'art est contraint sans cesse de découvrir de nouveaux analogues de la beauté, et qu'une toile de Goya peut avoir intégrité, consonance, rayonnement, tout autant — bien que d'une manière toute différente — qu'un dessin chinois ou qu'une peinture de Rembrandt. Et c'est en vertu de cette nature transcendante de la beauté, même de la beauté esthétique, que tous les grands poètes éveillent en nous, d'une manière ou d'une autre, le sens de notre mystérieuse identité et nous entraînent vers les sources de l'être. Qu'on se rappelle la page où Baudelaire, à qui l'art moderne est redevable d'avoir pris conscience de la qualité théologique et de la spiritualité tyrannique de la beauté, a traduit

en son propre langage un passage du *Poetic Principle* de Poe : « C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau, dit-il ¹, qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance* du Ciel... C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau ; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait, et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'une paradis révélé ². »

C'est ici peut-être que nous pouvons le mieux saisir pourquoi beauté ne signifie pas simplement perfection. Car une chose parfaite sous tous les rapports dans son propre genre, une chose « totalement parfaite » sur terre, est à la fois totalement achevée et sans nul manque ; donc elle *ne laisse rien à désirer* — donc elle manque de cette aspiration et de cette mélancolie irritée dont parlait Baudelaire, qui est essentielle à la beauté ici-bas. Elle manque d'un manque. Un manque fait défaut à toute exécution totalement parfaite (avec tout le respect dû à Toscanini). Une chose finie totalement parfaite, est infidèle à la nature transcendante de la beauté. Et rien n'est plus précieux qu'une certaine faiblesse sacrée, et *cette sorte* d'imperfection par laquelle l'infini blesse le fini.

Si maintenant la grâce est la beauté en mouvement ³, la grâce, comme le dit Plotin, est meilleure que la beauté, à savoir que la beauté grecque totalement parfaite ou immobile. La Beauté se meut et « la Beauté boite ⁴ ». Et est-ce que, dans un tout autre ordre,

¹ *L'Art romantique*, édit. définitive, p. 167. Cf. la remarque de Poe sur l'indéfini inhérente à la vraie poésie, à propos de Tennyson : « Je ne suis pas sûr que Tennyson ne soit pas le plus grand des poètes... » *Marginalia*, ccxv.

² Cf. aussi ces lignes de C. E. M. Joad : « Il n'y a pas en juin de ciel si bleu qu'il ne fasse penser à un autre encore plus bleu ; pas de coucher de soleil si beau qu'il n'éveille la pensée d'une beauté plus grande. L'âme est à la fois heureuse et désappointée. Le voile est levé si promptement que nous avons à peine le temps de connaître ce qui s'est passé avant qu'il retombe de nouveau. Mais pendant le moment qu'il se lève, nous avons la vision de quelque chose qui se passe derrière et au delà, avant d'être vu clairement, et qui en passant laisse après soi un sentiment de désir et de regret indéfinissable. Seul le mystique achève une vision qui n'est à aucun degré durable, et pour cette vision, il paie le prix inévitable. » *Matter, Life and Value*, Londres, 1929, p. 398.

³ Henry FUSELI, dans *Artists on Art*, New-York, 1945, p. 255.

⁴ Remarque de Jean Cocteau.

la contemplation elle aussi ne boite pas ? A la manière, dit saint Thomas ¹, dont Jacob boitait après sa lutte avec l'Ange, le contemplatif boite d'un pied ; pour avoir connu la douceur de Dieu, il demeure faible du côté où il s'appuie sur le monde.

II. LA BEAUTÉ N'EST PAS L'OBJET,
MAIS LA « FIN AU DELA DE LA FIN » DE LA POÉSIE

4. Nous sommes maintenant, je l'espère, en état d'aborder un problème particulièrement délicat, à savoir le rapport entre poésie et beauté. J'ai l'idée que quelque chose peut-être dit sur ce sujet, mais c'est un domaine périlleux et le vocabulaire est inadéquat.

Dans un chapitre antérieur, nous avons rattaché la poésie à la vie libre (non conceptuelle) de l'intellect, et à la libre créativité de l'esprit. Je pense donc que le point de départ de nos considérations doit être la notion de la créativité de l'esprit, ou de cette inclination et tendance à s'exprimer, à se manifester et à créer, qui ne fait qu'un avec la nature de l'intellect.

Je n'oublie pas qu'une autre inclination et tendance ne fait qu'un, elle aussi, avec la nature de l'intellect : l'inclination et la tendance à connaître. La connaissance et la créativité sont les deux aspects essentiels de la nature intellectuelle.

Considérons maintenant ces deux aspects de l'intellect dans trois instances caractéristiques : Science, Art et Poésie (poésie en tant que distincte de l'art, et vivifiant tous les arts).

Dans le cas de la science, la fonction créatrice concerne la production, à l'intérieur de l'esprit, de concepts, jugements et raisonnements par le moyen desquels les choses sont connues, ou vues intellectuellement. L'intellect connaît en produisant une « parole mentale » ou concept, et il produit cette « parole mentale » ou concept en connaissant — c'est une opération unique et individuelle ² : la fonction créatrice de l'intellect est entièrement subordonnée à sa fonction

¹ II-II, qu. 180, a. 7, ad 4.

² Notre intellect produit ses concepts en raison à la fois de son indigence et de son abondance. D'une part il a besoin de créer tout cet appareil d'idées abstraites et cet outillage logique, isolant les aspects infiniment variés de l'intelligibilité des choses, parce qu'il tire ses objets des sens, et doit en conséquence les spiritualiser en lui-même dans les concepts qu'il forme. D'autre part, il manifeste dans et par ces mêmes concepts la connaissance et la vision qui sont son actualisation intime et vivante. Mais l'explication par l'indigence est plus foncière et primordiale que l'explication par l'abondance.

cognitive. C'est pour que la connaissance puisse s'engendrer et s'exprimer dans l'intelligence que les concepts sont produits. Et ces fruits de la créativité de l'esprit, tout comme l'activité immanente du connaître, en laquelle ils sont enveloppés, sont formés et produits à l'intérieur de l'âme.

Dans le cas de l'art, au contraire, la fonction cognitive de l'intellect est entièrement subordonnée à sa fonction créatrice. L'intellect connaît en vue de créer. C'est pour que l'œuvre puisse se faire que la connaissance préalablement acquise et en même temps la connaissance artistique entrent en jeu, et que les règles du faire sont découvertes et appliquées. Et le fruit de la créativité de l'esprit est l'œuvre, qui est faite pour exister hors de l'âme.

Dans le cas de la poésie, la fonction cognitive de l'intellect entre en jeu dans l'*intuition poétique*, et la créativité de l'esprit est *libre* créativité.

5. C'est de cette libre créativité de l'esprit, essentielle à la poésie que je parle. Quelle est sa signification, quelles sont ses implications, pour autant qu'elle se contre-distingue de la créativité en science et en art, ou s'oppose à elle ?

Ma thèse est qu'en science et en art la créativité de l'esprit n'est pas libre — je ne veux pas dire, cela va de soi, qu'elle ne jouirait pas de la spontanéité de la vie la plus autonome dont l'homme soit capable — je veux dire : en ce sens très précis qu'en science et en art la créativité de l'esprit est *subordonnée* à un *objet*, qui détient le pouvoir et la maîtrise.

La science a un objet, qui est infini : l'Etre à conquérir. Et la créativité de l'intellect est, là, entièrement subordonnée à sa cognitivité ; et toutes deux, créativité et cognitivité, sont entièrement subordonnées à cet objet indépendant d'elles, auquel elles ont à s'accorder et à s'adapter.

L'art aussi a un objet, qui est fini et enfermé dans un genre : l'œuvre à faire. Alors la créativité de l'intellect, à laquelle est subordonnée sa cognitivité, est elle-même subordonnée à cet objet, qui doit être bon, et à la bonté duquel cette créativité est tout entière appliquée. Toute l'activité de l'art est spécifiée et informée par les règles destinées à faire exister l'objet. Ici de nouveau, c'est l'objet qui est maître.

Mais la poésie n'a pas d'objet. Et c'est pourquoi, en poésie, la créativité de l'esprit est une créativité *libre*.

La poésie, en tant que distincte de l'art, n'a pas d'objet. Je veux dire que, dans le cas de la poésie, il n'y a rien à quoi la créativité de l'esprit tende et qui pourrait la *spécifier* et la *former*, rien qui joue originellement, par rapport à cette créativité, un rôle spécifiqueur et formateur ; rien donc qui puisse exercer sur elle pouvoir ou maîtrise. En poésie, il n'existe que le besoin de donner une expression à cette connaissance qui est l'intuition poétique, en laquelle, et la subjectivité du poète, et les réalités du monde, s'éveillent obscurément d'un même éveil.

Bien, la poésie n'a pas d'objet. Mais la libre créativité de l'intellect, dès qu'elle entre en jeu, ne peut pas s'empêcher de tendre, en vertu d'une nécessité intrinsèque, vers ce en quoi l'intellect trouve sa suprême exultation, en d'autres mots, vers ce qui cause le plaisir ou les délices de l'intellect. Ainsi la beauté n'est pas l'*objet* de la poésie, elle est — je cherche ici le mot propre ; je dirai que la beauté est — le *corrélatif* transcendantal de la poésie. La beauté n'est pas un objet, même infini (comme l'Etre l'est pour la science) qui spécifie la poésie, et auquel la poésie est subordonnée. Mais la beauté est un corrélatif nécessaire pour la poésie. Elle est comme son climat natif et l'air qu'elle respire naturellement, bien plus, elle est ce que la vie et l'existence sont pour un coureur qui court vers le but — et une fin au delà de la fin. Pour la poésie, il n'y a pas de fin, pas de fin spécifiqueur¹. Mais il y a une *fin au delà*. La beauté est le *corrélatif* nécessaire et la *fin au delà de toute fin* de la poésie.

D'autre part, si en poésie la créativité de l'esprit n'a pas d'objet, cela signifie que, de ce fait même, la poésie a à faire ou à créer un objet pour elle-même². Car aucune puissance ne peut passer à l'acte sans un objet. La poésie doit, en raison de sa surabondance, faire ou créer un objet pour elle-même. Ainsi la poésie est engagée, par

¹ La fin spécifiqueur est celle de l'*art* — de l'art vivifié par la poésie. A parler strictement, la spécification vient de l'*objet*. C'est parce que la fin en question est en même temps objet que je me sers de l'expression « fin spécifiqueur ».

² Dans ce cas, l'intellect, comme dans le système de Kant, crée son propre objet — mais un objet à *faire*, non un objet à *connaître*. Le système de Kant était aberrant parce que, cherchant à expliquer l'activité connaissante de l'intellect, il imaginait que l'*objet connu* était un produit de la créativité de l'esprit, supposé subsumer les apparences empiriques sous les formes a priori de la sensibilité et de l'entendement, et connaître ainsi seulement les « phénomènes » qu'il a élaborés.

nécessité de nature, dans un processus dynamique qui est le processus de l'art : l'expression qu'elle aspire à donner à l'intuition poétique sera nécessairement quelque chose de *fait*, et passant au dehors. La poésie est liée à l'activité productrice de l'art ; elle ne peut pas éluder ce rôle d'esprit animateur, destiné à vivifier l'art et, par conséquent, connaissant en vue de s'achever dans une expression et une production.

Ma première conclusion est donc que la poésie, dans le mouvement tendanciel qui est inhérent à toute chose créée, tend à la beauté comme à son corrélatif naturel, et à une fin au delà de toute fin ; et que la poésie est engagée par nature dans le mouvement de l'art qui tend à une production.

6. Pourtant il y a un autre aspect. D'une part la poésie, bien qu'engagée dans le mouvement de l'art, transcende l'art, et est ainsi attachée à lui, non pas comme une âme animant un corps, mais plutôt comme ces esprits séparés qui, dans l'ancienne astronomie, mouvaient les corps célestes. Car l'activité de l'art est spécifiée par un objet, qui est une œuvre enfermée dans un genre, et qui domine en maître ; elle est absorbée par la fabrication de cet objet ; et elle a besoin d'user dans ce processus des règles du faire. Mais, comme nous l'avons vu, la poésie dans sa pure essence, ou en tant que première actuation de la libre créativité de l'esprit, n'a ni objet ni maître, elle n'est pas au service d'une œuvre à faire, et ne connaît aucune règle, hormis l'intuition poétique ¹, qui est la poésie elle-même. Ainsi, bien qu'elle soit liée à l'activité productrice de l'art, la poésie reste essentiellement supérieure à cette activité productrice, et elle demeure

¹ On peut tirer sous ce rapport une leçon particulièrement instructive de la grande et noble illusion — et de la faillite — de ces maîtres de la Renaissance, spécialement d'Albert Dürer, qui croyaient qu'une connaissance plus haute des lois mathématiques des formes, et du monde des proportions géométriques permettraient à l'artiste d'atteindre la beauté dans son type unique et définitif (comme si la beauté n'était pas un transcendantal) et d'enclorre son essence dans leurs œuvres. Comme le dit Erwin Panofsky, Dürer était « un géomètre-artiste, et quelqu'un qui souffrait des limites mêmes de la science qu'il aimait. Dans ses jeunes années, lorsqu'il préparait la gravure *Adam et Eve* (1504), il avait espéré capter la beauté absolue par la règle et le compas. Un peu avant de composer la *Melancholia I*, il fut forcé de dire : *Mais ce qu'est la beauté absolue, je ne le sais pas. Personne ne le sait, hormis Dieu*. Cité par Marston MORSE, *Mathematics and Arts*, The Yale Review, 1951, p. 606. M. Morse remarque que « Dürer était un mathématicien créateur autant qu'un artiste. Il avait besoin de ses théories géométriques pour les appliquer à son art » et « sa souffrance en cette mésaventure fut unique parmi les artistes de tous les temps ».

toujours libre par rapport à elle, en ce sens qu'elle la meut, la dirige et la maîtrise selon son bon plaisir.

D'autre part, s'il est vrai que la poésie dans sa pure essence, ou en tant que première actuation de la libre créativité de l'esprit, n'a pas d'objet ; s'il est vrai que la poésie ne tend pas vers la beauté comme vers un objet qui la spécifie et qui exerce pouvoir et maîtrise sur elle — comment, alors, pouvons-nous caractériser la parenté entre beauté et poésie ? Ici de nouveau, le vocabulaire n'est pas aisé. La poésie n'est pas *subordonnée* à la beauté : je dirai, par conséquent, que la poésie est en termes de *coégalité* ou de *connaturalité* avec la beauté ; elles s'aiment l'une l'autre sans aucune subordination, et sans aucun propos déterminé. La poésie tend vers la beauté, non pas comme vers un objet à connaître ou à faire, une fin déterminée à atteindre dans la connaissance, ou à réaliser dans l'existence, mais comme vers cette vie même de vous qui est en celui que l'amour a transformé en un autre vous-même. Voilà la fin au delà de toute fin dont j'ai parlé¹. La transformer en une fin déterminée, qui peut être directement atteinte, serait dénaturer la parenté que j'ai essayé de mettre en lumière, et trahir à la fois la poésie et la beauté. Car la beauté ne peut être atteinte que dans un miroir, et elle échappe toujours à notre saisie, et la poésie n'est pas dirigée vers une fin déterminée. L'intuition poétique n'est pas ordonnée à la beauté comme à une fin ou à un objet spécificateur, elle ne cherche qu'à manifester l'intériorité du poète et des choses qui retentissent en lui — et si l'intuition poétique est *réellement* exprimée, elle sera inévitablement exprimée en beauté, même sans la chercher, car chaque expression réelle de l'intuition poétique reçoit d'elle intégrité, consonance et rayonnement.

Ainsi ma seconde conclusion est que la poésie transcende l'art, tout en étant attachée à lui, comme un intellect séparé imaginaire qui serait chargé de créer un monde ; et que la poésie est avec la

¹ « Ce n'est pas une simple appréciation de la beauté devant nous », dit Poe dans *The Poetic Principle*, qui inspire le poète « mais un effort sauvage pour atteindre jusqu'à la beauté ». Et il ajoute, usant d'une mauvaise comparaison qui exagère la distance au point de rendre toute participation réelle impossible : « C'est le désir de la phalène pour l'étoile. » Il a écrit aussi, néanmoins, que la poésie des mots est « la création rythmique de la Beauté » — formule tout à fait incorrecte, et programme qu'une phalène ne peut certes pas accomplir. La poésie peut produire ou créer une participation à la Beauté, elle ne peut pas produire ou créer la Beauté, pas plus qu'aucun autre transcendantal.

beauté en termes de coégalité et de connaturalité, et qu'en conséquence elle ne peut vivre que dans la beauté. La poésie ne peut rien faire sans la beauté, non parce qu'elle serait soumise à la beauté comme à un objet, mais parce que la poésie est amante de la beauté, et la beauté amante de la poésie ¹.

7. Les considérations précédentes nous aident, probablement, à comprendre comment la philosophie réussit à rendre les problèmes difficiles un peu plus obscurs. Il me semble à moi, cependant, qu'elles m'aident à comprendre plus clairement les faits qui suivent.

¹ Puisque le sujet est particulièrement subtile (et important), j'aimerais préciser les choses, même s'il fallait appuyer sur des points qui ont été, je l'espère, suffisamment éclaircis dans mon exposé.

D'aucune manière je n'ai rendu la poésie indépendante de la beauté. J'insiste, d'une part, sur ceci qu'en raison de la liberté inhérente à la poésie, le besoin que la poésie a de la beauté est un besoin né de l'amour et de la connaturalité, non de quelque soumission à un objet spécifique ; et, d'autre part, sur ceci, qu'en raison de la nature transcendante de la beauté, nos façons de parler et de discuter de la parenté de l'œuvre d'art avec la beauté ne doivent jamais se départir de ce sentiment de crainte, et de distance toujours irréductible, dû aux réalités transcendantes, quelque réelle que puisse être la manière dont elles sont participées.

Dans le domaine de la connaissance, quand l'esprit se conforme à une réalité donnée, nous pouvons dire qu'il *connaît la vérité* (bien que jamais d'une manière exhaustive), car dans toute affirmation vraie, dans la mesure où elle est vraie, l'esprit se rend lui-même consonant avec l'être transcendantal (ou vérité ontologique).

Mais dans le domaine de l'art, l'esprit n'a pas à connaître mais à *faire*. Et il produit une œuvre, une chose particulière qui est *contenue dans un genre*. Voilà pourquoi l'exigence propre et la plus foncière de cette œuvre en tant qu'œuvre est d'être *bonne* (dans la ligne particulière non transcendante du bien *artistique*), c'est-à-dire d'être faite comme elle doit être faite, ou en conformité avec les règles du faire et les nécessités intérieures de la chose en question.

L'œuvre, sans doute, doit aussi être belle. Mais elle le sera moyennant une sorte de don d'en haut qui pénètre ses propriétés génériques de chose produite, et qui résulte de sa participation à l'ordre transcendantal de la beauté.

Ceci une fois compris, nous pouvons dire, bien sûr, que les beaux-arts (les arts qui se suffisent à eux-mêmes) visent à produire des choses belles, mais nous ne devons jamais dire, dans une terminologie rigoureuse, qu'ils visent à *produire de la beauté* ; car l'expression est équivoque et risque de conduire celui qui en use à croire plus ou moins obscurément que la beauté de l'œuvre est produite comme un objet à faire (un terme direct du processus de production), à savoir *comme une chose contenue dans un genre* — au lieu que, en réalité, la beauté de l'œuvre est produite comme une participation à une qualité *transcendante*, ou à quelque chose qui ne peut pas être *fait*. En d'autres mots, l'œuvre est un produit ; mais sa beauté n'est pas un produit qui l'imprègne à la manière d'un parfum ou qui la revête comme un habit ou une armure ; la beauté de l'œuvre, qui résulte d'une manière inhérente de sa production même, est dans son être même un reflet particulier d'un transcendantal ou d'un infini, et un *don* de la source spirituelle — la poésie — à laquelle la production de l'œuvre s'origine. Disons, alors, que l'art engendre dans la beauté, ou produit dans la beauté, non qu'il produit de la beauté.

Premièrement. Si les beaux-arts sont capables de mériter leur nom, et d'engendrer dans la beauté, c'est en dernière analyse parce que la vertu de l'art, à son origine même, dans l'âme, est mue par la grâce de la poésie.

Secondement. Mais les beaux-arts, comme chaque sorte d'art, visent plus immédiatement (quoique moins profondément) à produire une œuvre *bonne* qu'à produire une œuvre *belle*¹ ; non, je pense, par quelque mésestime de la beauté, mais plutôt par crainte et tremblement.

Troisièmement. Dans la mesure où les beaux-arts font de la beauté un objet, *leur* objet, et qu'en tendant vers la beauté ils oublient que la beauté est *plus* que la fin de leur opération — étant la fin au delà de la fin —, ils s'éloignent de la beauté et dévient vers l'académisme ; c'est dire qu'ils tendent à « produire de la beauté », qui est un transcendantal, à la manière dont un artisan produit une bicyclette ou une montre, à savoir une œuvre enfermée dans un genre. L'académisme est ainsi la propre perversion des beaux-arts. L'art engendre dans la beauté, il ne produit pas la beauté comme un objet à faire ou une chose contenue dans un genre². Un forgeron de village, s'il a de la sensibilité dans son âme et dans ses mains, crée, parce qu'il obéit à un instinct de poésie, une chose beaucoup plus belle que la plupart des produits dont sont capables, en règle générale, les studieux étudiants de nos écoles modernes des beaux-arts.

Quatrièmement. Bien plus, de même que la grâce de la poésie demande à vivifier toute espèce d'art, ainsi toute espèce d'art peut — et aspire à — être engendrée dans la beauté. Il en résulte qu'engendrer dans la beauté n'est pas une propriété spéciale des beaux-arts, et il semble que les beaux-arts n'ont pas de domaine propre. Réciproquement, la part jouée par l'utilité — comme il est évident en architecture — ou par toute espèce de préoccupations ou d'intérêts humains, est ou peut être aussi grande dans les beaux-arts que dans les arts de l'utile, en sorte qu'il semble que les arts de l'utile n'aient pas non plus de domaine propre.

¹ « On a défini l'œuvre d'art une *chose faite bellement*. J'aime mieux que l'on enlève l'adverbe et qu'on garde le mot *faite* pour le laisser seul avec sa pleine signification. Les choses ne sont pas faites bellement. La beauté est une partie intégrante de leur être de choses faites. » Robert HENRI, dans *Artists on Art*, p. 399.

² L'objet à faire n'est qu'un piège pour prendre un transcendantal.

Cinquièmement. La confusion est née d'un vocabulaire insuffisamment précis. Les beaux-arts, assurément, ont essentiellement affaire avec la beauté. Mais ni la beauté transcendante, ni même la beauté esthétique¹ ne peuvent servir à définir un genre, puisque les transcendants passent à travers tous les genres. Ainsi, à parler rigoureusement, il serait meilleur de définir les beaux-arts en fonction de quelque différence particulière dans cette qualité générique, à savoir le bien de l'œuvre, qui appartient à l'œuvre d'art en tant qu'œuvre d'art, ou en tant qu'objet du faire et terme direct du processus de production. Je dirai que, pour certains arts, le bien de l'œuvre, qui est le but de chaque art, dépend *plus* de ses relations aux besoins de la vie humaine et du fait que l'œuvre est *bonne pour quelque chose d'autre*; et que, pour certains autres arts, le bien de l'œuvre résulte *plus* du fait que l'œuvre est *bonne en elle-même et pour elle-même*, qu'elle est un monde propre — quelles que puissent être les relations qu'elle peut et doit continuer d'avoir avec les préoccupations de la vie humaine. Quand le bien de l'œuvre atteint à une telle plénitude intérieure, l'art qu'elle inclut n'est pas serviteur, mais libre, comme dans le cas de l'architecture, et plus encore de la peinture et de la sculpture (qui sont d'ailleurs, plus heureuses de servir les desseins de l'architecture que de jouir de la fausse liberté des musées), et plus encore de la musique et de la poésie.

Pour ce qui concerne les noms à employer, je préférerais appeler la première catégorie celle des *arts serviteurs* et la seconde, celle des *arts libres* ou *se suffisant à eux-mêmes*. (Cette seconde catégorie fait partie des « arts libéraux »; c'est le groupe des arts libéraux qui s'occupent de produire une œuvre extérieure.) La poésie et la beauté voyagent partout dans le royaume de l'art. Mais dans ces arts qui se suffisent à eux-mêmes, la poésie est plus libre, et plus apte à maîtriser chaque chose. Et la beauté demande d'une manière plus despotique à n'être pas « produite » comme un objet à faire, mais à être aimée, et reflétée dans l'œuvre.

Sixièmement et dernièrement. Pendant de longues périodes de l'histoire humaine, ç'a été par des hommes qui n'avaient pas pour but

¹ En distinguant la beauté esthétique de la beauté transcendante (voir plus haut, § 3), nous avons observé que la beauté esthétique est une détermination particulière de la beauté transcendante, mais qu'elle reste transcendante dans sa nature.

d'être des artistes créant dans la beauté, et qui n'étaient pas conscients d'être au service de la beauté, que des chefs-d'œuvre de beauté ont été produits. Et comme je l'ai noté dans le premier chapitre, si l'on tentait une caractérisation générale, on pourrait dire, d'une façon sans doute un peu trop systématique, que dans l'Inde, la vertu de l'art lui-même ne tendait pas à la beauté, sinon à la dérobee et à la manière d'une tendance radicale qui se fraye un chemin à travers la discipline intérieure qu'elle s'est imposée à elle-même. En ce sens, ni l'*art* indien, ni l'*artiste* indien ne cherchaient la beauté. Et si l'*art* chinois et l'*art* médiéval cherchaient tous deux la beauté d'une manière inconsciente — en d'autres mots, si la vertu d'art, plus délivrée qu'elle ne l'était dans l'Inde d'une totale soumission à un résultat spirituel pratique destiné à s'accomplir dans l'âme du spectateur, tendait alors plus librement, par son propre dynamisme intérieur, à une fin au delà de la fin — néanmoins ni l'*artiste* chinois ni l'*artiste* médiéval n'étaient conscients de chercher la beauté ; ils se considéraient comme des artisans et ils ne cherchaient consciemment qu'à faire une œuvre qui fût bonne.

C'est seulement en Grèce, et dans les temps modernes depuis la Renaissance, que le processus de prise de conscience s'est développé à cet égard, et que l'art et l'artiste se sont mis tous deux à chercher consciemment la beauté. Dans les périodes de perversion (académisme), ils ont cherché la beauté comme une chose à produire. Dans les époques authentiques, ils ont cherché la beauté, d'une manière pleinement délibérée et consciente, comme un infini qui doit se refléter dans l'œuvre et être participé par elle. Et c'était là, en soi, un progrès d'une signification inappréciable, une sorte d'épiphanie de la spiritualité naturelle de l'art. Mais il a été payé par de non moindres risques. Une fois que l'artiste est devenu un prêtre accomplissant les rites de la beauté, il lui a été difficile de ne pas adorer la beauté. Et une fois que la beauté a été érigée en divinité, il a été difficile pour l'artiste, quand plus tard il a continué d'avancer dans la conscience de lui-même et dans la découverte de ses propres pouvoirs spirituels, d'éviter de se quereller avec la divinité, et parfois d'en avoir assez d'elle, et parfois de rompre avec la beauté, ou de faire ménage avec elle autrement qu'à contre-cœur et dans la rancune, parce qu'il était tombé amoureux de quelque séducteur étranger, plus proche de l'homme que de l'art.

III. L'EXPÉRIENCE SPIRITUELLE DE LA POÉSIE MODERNE

8. Baudelaire était conscient, trop conscient, de cette sorte d'indifférence transcendantale que la beauté, en tant que fin au delà de la fin de la poésie, affecte à l'égard des choses humaines :

*Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques ;
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
Et le Meurtre parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.*

Il savait que la Beauté est un des Noms divins. Mais le fait dont était obsédée sa propre expérience et que son extraordinaire pouvoir de perception lui rendait clair — et cet événement a une signification cruciale pour la poésie dans les temps modernes — c'est que maintenant ce Nom divin est détaché de Dieu, et règne *séparé* dans notre ciel humain. Où Thomas d'Aquin avait dit : « L'existence de toutes choses dérive de la beauté de Dieu », Baudelaire dit : « Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe ? » c'est toujours beauté ; et le démon est beau encore. La beauté devenait ainsi l'insatiable idole de l'art. Mais quand un Nom divin détaché de Dieu tombe sur la terre, il découvre aux hommes un visage étrange, ambigu, et il se forge à lui-même une destinée étrange, ambiguë.

Je n'ai pas besoin d'insister sur l'importance historique du processus de prise de conscience que la poésie a expérimenté dans les temps modernes. Ce processus a commencé avant Baudelaire, avec les romantiques allemands, Novalis, Tieck, Hölderlin, sur qui le livre d'Albert Béguin¹ nous apporte des données significatives. Edgar Allan Poe et Nerval y ont eu leur part. Mais c'est après Baudelaire qu'il a pris ses pleines dimensions. Le résultat, c'est que la poésie est entrée dans un état d'ambivalence spirituelle extraordinairement significatif. Du fait que sa propre spiritualité lui était révélée, la poésie s'est engagée de plus en plus profondément, de plus en plus irrémédiablement, dans une expérience spirituelle de ses propres ressources. Mais en pénétrant dans l'expérience spirituelle, on rencontre inévitablement l'énigme de la destinée, les questions et les choix primordiaux qui commandent l'existence. En vertu de l'option faite dans ces profondeurs, l'expérience spirituelle de la poésie moderne a été

¹ *L'âme romantique et le rêve*, 1937.

ambivalente, et cette ambivalence foncière s'est inévitablement révélée par deux directions, de plus en plus déterminées, dans lesquelles la poésie s'est simultanément avancée, à proportion que les poètes étaient de plus en plus conscients de leurs options fondamentales et s'abandonnaient eux-mêmes plus profondément à elles. De là vient que finalement l'expérience spirituelle de la poésie moderne est à double face et divisée en elle-même ; en se déterminant elle-même, et c'est là sa grandeur, par rapport au Premier Etre, elle a pris, ici l'attitude de l'ardeur dans le refus, et, là, l'attitude de l'ardeur dans l'acceptation.

La poésie moderne ne peut pas être jugée et comprise dans la perspective de l'esthétique classique et de la pure littérature¹. On pourrait aussi bien demander à un chasseur de papillons de s'emparer d'une pieuvre ou d'une baleine. Dans les recherches apparemment purement verbales d'un Mallarmé ou d'un Valéry, une expérience spirituelle cruciale, et la conscience d'une lutte tragique, étaient impliquées. Rien n'est plus significatif à cet égard que la lettre dans laquelle Mallarmé parle à son ami Cazalis de sa lutte avec Dieu : « ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé heureusement, Dieu ! » « Je tombai victorieux », continue-t-il. « Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu — mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer à travers ce qui fut moi². » Le résultat, c'est qu'il est « parfaitement mort³ ». Et il donnera expression à l'Univers en trois poèmes en

¹ Cf. Michel CARROUGES, *La mystique du Surhomme*, Paris, 1948.

² « Mais même cette lutte s'était passée sur son aile osseuse, qui, par une agonie plus vigoureuse que je ne l'eusse soupçonné chez lui, m'avait emporté dans les Ténèbres, je tombai, victorieux, éperdument et infiniment — jusqu'à ce qu'enfin, je me sois revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m'étais oublié plusieurs mois auparavant. J'avoue du reste mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avanies de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser, et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu — mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer à travers ce qui fut moi. » A Henri Cazalis, 14 mai 1867 (Henri MONDOR, *Propos* [de Mallarmé] *sur la Poésie*, Paris, 1946, pp. 77-78).

Mallarmé écrit dans la même lettre : « J'ai fait une assez longue descente au Néant pour pouvoir parler avec certitude. Il n'y a que la Beauté — et elle n'a qu'une expression parfaite : la Poésie. » (Cf. lettre de mars 1866 à Henri Cazalis. « Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière — mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. » Mondor, p. 59.)

³ « Tout ce que, par contre-coup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort... » A Henri Cazalis, 14 mai 1867. (*Ibid.*, p. 77.)

vers « d'une pureté que l'homme n'a pas atteinte », et en « quatre poèmes en prose, sur la conception spirituelle de l'Anéantissement ». Son *Hérodiade* disait :

*Mais avant, si tu veux, clos les volets, l'azur
Séraphique sourit dans les vitres profondes,
Et je déteste, moi, le bel azur !*

Lui aussi prenait position contre « le bel azur ». Quant à Paul Valéry, il suffit de lire son dernier livre, *Mon Faust*, pour se rendre compte du sérieux de la lutte spirituelle d'un homme qui, toute sa vie, s'est efforcé d'être plus intelligent à la fois que Faust et Méphistophélès.

Avec Mallarmé et Valéry, l'option pour le rejet de la transcendance a enseigné à la poésie moderne l'expérience du vide (et aussi, pour ce qui concerne Mallarmé, une timide espérance en la magie). Je serais étonné que l'Olympe des mots, aux rites mystérieux duquel le grand esprit de Joyce s'est lui-même dédié, n'émergeât pas de quelque expérience semblable du vide — et d'une mémoire hantée par un paradis perdu, que garde avec son épée quelque ange de feu de l'Irlande.

Avec D. H. Lawrence, l'option dont je parle a enseigné à la poésie l'expérience d'une solitude intolérable souhaitant une fusion mystique avec le démonisme de la nature. Avec Lautréamont, elle a enseigné à la poésie l'expérience de la révolte, et du déchaînement de la haine et du blasphème qui prouve que la réalité de Dieu a toujours hanté ce poète horrifié, qui ne pouvait pas accepter d'être le fils de l'homme et de la femme : « Je suis le fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit ; ça m'étonne. Je croyais être davantage ¹ », et qui nous apporte, comme le dit Léon Bloy « la bonne nouvelle de la damnation ». L'appel à l'expérience spirituelle de l'athéisme a été ressenti par la poésie moderne longtemps avant ces poètes — Jean Paul Richter, dans son rêve fameux, n'entend-il pas Jésus, baigné de larmes, répondre à l'humanité, du sommet de l'univers : « Nous

¹ « Je suis le fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Ça m'étonne... je croyais être davantage ! Au reste que m'importe d'où je viens ? Moi, si cela avait pu dépendre de ma volonté, j'aurais voulu être plutôt le fils de la femelle du requin, dont la faim est amie des tempêtes, et du tigre, à la cruauté reconnue : je ne serais pas si méchant. » *Chants de Maldoror*, I.

sommes orphelins, toi et moi, nous sommes sans père¹ » ? Et cet appel a continué après eux, et il continue encore. Je ne suis pas sûr qu'à cet appel même ne soit pas mêlé parfois un désir obscur et inversé de la foi². Mais même s'il s'y trouve, ce désir est réprimé comme une tentation de lâcheté — avec l'impatience d'une âme vouée à quelque inflexible exigence intérieure³.

¹ *Rede des todtén Christus vom Weltgebäde herab, dass kein Gott sei.*

² Voir les remarques intéressantes faites par Kimon Friar à propos des jeunes poètes américains et anglais, spécialement George Barker, dans la section VIII de son essai *Myth and Metaphysics*. Appendice à *Modern Poetry American and British*, New-York, 1951.

³ Le besoin de créer de nouveaux mythes, que soulignent à bon droit les critiques contemporains, mais auquel ils accordent une importance centrale, surgit en réalité de l'expérience susmentionnée du vide, qui demeure le fait fondamental. Le besoin de nouveaux mythes est un phénomène secondaire, une sorte de processus de compensation. Et il concerne essentiellement, comme l'expérience spirituelle elle-même à laquelle il s'origine, l'univers intérieur du poète *en tant qu'homme*, les fondements intellectuels et moraux de sa vie, son angoisse et ses choix cruciaux.

Le fait d'un poète peinant et travaillant pour trouver de nouveaux mythes utiles à son art, ou considérant l'invention de nouveaux mythes comme une exigence directe et la tâche propre de la poésie elle-même, enveloppe à mon sens une double et profonde illusion.

Car, en premier lieu, les mythes en question — les mythes qui doivent assurer à la fois les perspectives fondamentales d'un poète et sa sphère déterminée de communication avec les hommes (fût-elle exclusivement centrée sur lui, comme en Joyce) — ne sont pas simplement cette approche symbolique de la pensée imaginative caractérisant par exemple les mythes platoniciens, qui ne peut jamais manquer à la poésie, puisque c'est une partie de sa nature. (Cette sorte de mythes, disons les mythes *poétiques*, les poètes les renouvellent incessamment.) Les mythes en cause — acceptons le mot qui souligne le choc imaginatif propre à la pensée poétique, mais qui est mauvais dans son origine, car il a été adopté comme un substitut anthropologique pour quelque chose de privé de toute vérité intrinsèque et qu'on juge pourtant nécessaire — les mythes *métaphysiques* sont les signes organiques et les symboles d'une foi réellement vécue, fût-ce par l'homme primitif ; ce sont des formes (ou proprement mythologiques ou authentiquement religieuses) à travers lesquelles une conviction de l'âme entière nourrit et vivifie de l'intérieur le pouvoir même de l'imagination créatrice. De tels mythes n'ont pas de force sinon par la foi que l'homme a en eux. Il leur est essentiel d'être crus. L'effort d'un poète pour créer de nouveaux mythes métaphysiques de sa propre invention, au profit de son œuvre de poète, est en lui-même contradictoire, car les ayant inventés, il ne peut pas croire en eux. Un homme perdu dans la nuit peut tout aussi bien inventer une lune imaginaire parce qu'il a besoin d'éclairer sa route. La seule manière pour un poète d'être inspiré par un nouveau mythe métaphysique est sa foi en tant qu'homme ; ce n'est pas d'« inventer un nouveau mythe », c'est plutôt d'être le Mahomet d'un nouveau credo religieux qui lui a été révélé, ou d'adhérer, corps et âme, à l'un des nouveaux credos religieux, aussi asinin soit-il, que le mysticisme du sexe si cher à D. H. Lawrence, ou les disciplines de l'occultisme si chères à Yeats, ou le totalitarisme d'Etat si cher à Ezra Pound, ou la magie noire si chère aux surréalistes, offrent à l'homme moderne — ou d'adhérer, corps et âme, à l'un des anciens credos religieux (y compris le seul vrai, la révélation de Dieu à travers son propre Verbe incréé et incarné) qui devient nouveau pour lui — et toujours nouveau « mythe », et toujours nouvelle vérité — à proportion qu'il croit en lui avec une foi renouvelée et plus profonde. Dans chaque cas, ce n'est pas du poète que l'homme a reçu un nouveau mythe, c'est de l'homme que le poète

Dans une autre direction, c'était un autre appel, non moins déterminé, non moins impérieux, à une autre expérience spirituelle, que ressentait la poésie moderne. L'option pour la réalité de l'Absolu lui a enseigné soit ses propres affinités évangéliques, soit l'expérience de la présence de Dieu et des blessures du Rédempteur, ou celle d'une connaissance contemplative de l'âme et du monde. Les luttes intérieures et les aventures de Francis Thompson et de Hopkins, de Verlaine et de Max Jacob, de Milosz et de Léon Bloy, d'Eliot, de Claudel et de Péguy, sont aussi une partie essentielle de l'expérience spirituelle de la poésie moderne.

Et même quand il n'y aurait pas d'option déterminée ou durable, nous savons que bien des poètes de notre temps, en cherchant la pureté poétique, ont été préparés à leur insu à se laisser séduire un

a reçu une nouvelle croyance vitale (et une nouvelle excitation à créer de nouveaux mythes poétiques). Les mythes métaphysiques sont nécessaires à la poésie, mais ils ne peuvent pas être fournis par la poésie.

En second lieu, c'est seulement *indirectement*, et pour ainsi parler extrinsèquement que la poésie dépend et a besoin des mythes métaphysiques (des symboles de croyances vitales vivifiant le sang et l'imagination) qui sont présents dans l'esprit du poète. Ces croyances et ces mythes métaphysiques lui importent *directement* à lui, non pour sa poésie, mais pour son humanité même, sa propre situation métaphysique dans le mystère de l'être, et sa manière de tisser sa propre destinée. Ces poètes qui ont rejeté la foi en la Transcendance, et qui sont entrés dans l'expérience spirituelle du vide, sont contraints — comme hommes — de se tourner vers un substitut de ce qu'ils ont rejeté : un nouveau bien qui leur est propre, ou un système de révolte et de haine contre l'Intrus céleste, comme dit Lautréamont, ou ce « profond tonnerre physique, aux dimensions duquel nous croyons sans foi, par delà la foi » dont a parlé Wallace Stevens — tout cela cherché à la place de Dieu qu'ils ont quitté. De là leur nostalgie pour de « nouveaux mythes ». Cette nostalgie a affaire directement non avec leur œuvre poétique mais avec leur humanité, avec ces substructures et préconditions dont la poésie dépend indirectement, dans l'ordre de la causalité « matérielle » ou « subjective ». Il est ici question du sol dans lequel grandit la poésie, non de la poésie dans sa propre essence. Mais parce que la poésie est la seule chose qui leur reste, ils attribuent à la poésie même cette nostalgie, et ils travaillent désespérément à trouver un sol qui leur manque, et dont la poésie en effet a besoin, mais qui n'est pas sa vie intrinsèque. Et ils attendent d'un sol nouveau (s'ils étaient capable de le créer) l'essentiel qui ne peut être donné que par l'esprit et la grâce de la poésie. L'idée qu'il suffirait de réussir à créer un nouveau mythe métaphysique pour qu'un poète accomplisse le miracle de poésie vers lequel il s'efforce, ne peut que dévoyer la poésie. Donnez le nouveau mythe le plus puissant qui soit à un poète à qui manque l'intuition créatrice, il restera un pauvre poète. Dans son impuissance ou son désespoir de créer le nouveau mythe qu'il cherche, un vrai poète peut produire ses plus authentiques poèmes.

En résumé, la confusion entre mythe poétique et mythe métaphysique, et la supposition que l'invention de nouveaux mythes métaphysiques est la première des obligations que la poésie impose à un poète, est cause que ce qui devrait être cherché comme une précondition matérielle et indirecte pour la poésie, est cherché pour sa vie même et son salut ; et est cause que ce qui devrait être cherché — comme une vérité — pour le bien du poète lui-même, est cherché, comme un mythe, pour le bien de sa poésie.

jour par la promesse d'une autre pureté, qui n'est pas moins exigeante. « Car la Poésie, mon Dieu, c'est vous », comme le dit Cocteau à la fin d'*Orphée*. Et il a écrit aussi, voici bien des années : « La littérature est impossible. Il faut en sortir. Il est inutile d'essayer d'en sortir par de la littérature ; seuls l'amour et la foi nous permettent de sortir de nous ¹. » Si, parmi les promesses d'un récent passé, plusieurs ne sont point parvenues à se réaliser, du moins la souffrance et la nostalgie n'ont jamais fait défaut aux poètes. La nostalgie qui apparaît chez un Unamuno, plus encore chez un Alexandre Blok ou un Michaux, ou un Reverdy, témoigne de l'élan durable de leur expérience spirituelle. Notre cruel monde d'aujourd'hui peut lui-même émouvoir dans les poètes un instinct de l'au-delà ². Un poète français écrit : « Tu es en nous, Seigneur, et dans ce moment où l'absurdité nous paraît si totale que nous n'attendons plus rien de rien fût-ce de la mort, où nous sommes au delà du dernier gémissement de la bête, vivant d'une inexistence vitreuse infiniment docile à n'importe quoi, voici qu'à la surface de cette vase que nous formons, crèvent déjà des bulles de parole tout irisées des couleurs du ciel ³. . . »

Ainsi apparaît, selon les deux directions que j'ai indiquées, l'ambivalence de l'expérience spirituelle de la poésie moderne. Le signe le plus frappant de cela est le fait que Rimbaud, le même Rimbaud, a pu être une lumière révélatrice à la fois pour Claudel et André Breton.

Je veux dire maintenant que la poésie moderne a montré une semblable ambivalence à l'égard de la Beauté. En ressentant de plus en plus profondément le fait que j'ai essayé de souligner, à savoir que la beauté est une fin au delà de toute fin, la poésie moderne a ou bien adoré la beauté et tendu vers elle d'un effort désespéré — à travers une expérience spirituelle —, qu'on pense à Baudelaire ou à Mallarmé ; ou bien elle s'est concentrée exclusivement sur l'expérience spirituelle, a tout délaissé pour elle, et ainsi s'est détournée de la fin au delà de toute fin, dédaignant autant que possible et ignorant la beauté, ou prétendant la mépriser — qu'on pense par exemple à la poésie dadaïste, ou à l'un des plus remarquables poètes contempo

¹ *Lettre à Jacques Maritain*, Paris, 1926, p. 53. (N. d. T.)

² L'auteur cite ici le poème *The Holy Innocents*, de Robert Lowell. (N. d. T.)

³ Pierre EMMANUEL, *Babel*, Paris, 1951. Suit la citation d'un psaume de Thomas Merton, *The captives*. (N. d. T.)

rains, Henri Michaux, attentif seulement à dénuder les racines de l'état poétique, à déchirer le voile d'Hermès, à fouiller dans son propre cœur et à exorciser ces monstres : « L'exorcisme, réaction en force, en attaque de bélier, est le véritable poème du prisonnier. Dans le lieu même de la souffrance et de l'idée fixe, on introduit une exaltation telle, une si magnifique violence, unies au martèlement des mots, que le mal progressivement dissous est remplacé par une boule aérienne et démoniaque — état merveilleux ¹. »

Je n'oublie pas qu'en vertu de la tendance de notre langage humain à se déprécier spontanément, le mot beauté a, d'une manière qui n'est pas exceptionnelle, perdu son sens transcendantal authentique ², pour en arriver à désigner seulement une sorte particulière de beauté, la plus voyante, cette sorte spéciale de régularité, de santé et de fraîcheur qui distingue dans la nature une chose belle d'une chose laide et qui plaît même aux yeux les moins éduqués ; de là nous viennent l'« élégant », le « beau » ou le « joli », ou pire encore le « charmant », qui entrent difficilement dans les catégories esthétiques.

Mais le phénomène dont je parle est bien plus profond et incomparablement plus important. C'est avec la beauté dans son sens transcendantal authentique que certains des éléments les plus significatifs de l'art moderne se sont brouillés, parce que d'autres constellations, spécialement celle de la connaissance et de l'auto-connaissance, et d'autres fins suprêmes, se sont levées dans le ciel du poète.

IV. LE DÉSIR DE LA CONNAISSANCE MAGIQUE ET LE REJET DE LA BEAUTÉ

9. Il était inévitable qu'une tragédie dût se produire quelque part. L'origine de cette tragédie peut remonter à Rimbaud. Ce n'était pas la tragédie de l'art moderne et de la poésie. Mais c'était, dans un petit groupe de poètes et d'amants de la poésie, une tragédie de l'esprit humain.

¹ Henri MICHAUX, préface à *Épreuves, Exorcismes*, Paris, 1945. La question est de « tenir en échec les puissances environnantes du monde hostile ».

² Cela est arrivé souvent chez les peintres. Suit ici une citation du *Journal* de Delacroix, traduite en anglais, qui se plaint des opinions reçues gênant les hommes de talent ; par exemple, cette fameuse idée de beauté, qui comme on dit est le but de l'art. Si elle est son seul but que deviennent des hommes comme Rubens, Rembrandt, et en général toutes les natures nordiques, qui préfèrent d'autres qualités ? Qu'on demande la pureté, en un mot, la beauté, à Puget ! (*N. d. T.*)

Pensons à la nature de la connaissance poétique, que nous avons étudiée dans le chapitre iv. Une connaissance obscure par manière d'inclination — née dans le préconscient de l'esprit — dans laquelle le monde est connu *dans* et *à travers* la subjectivité, ces deux réalités étant saisies ensemble et inséparablement par le moyen d'une émotion devenue intentionnelle et intuitive. Une telle connaissance est tout à fait différente de ce que nous appelons ordinairement connaissance, c'est plus une expérience qu'une connaissance. Elle n'est ni conceptuelle ni conceptualisable ; elle est ineffable en elle-même, exprimable seulement en signes et en images, et finalement, seulement dans une œuvre faite. Mais précisément parce qu'elle n'est ni abstractive ni rationnelle, elle n'a pas de limites intelligibles et s'étend en quelque sorte à l'infini.

Et maintenant, supposons que cette connaissance poétique devienne non seulement consciente d'elle-même, mais qu'elle se prenne elle-même comme son propre but. Quel sera le résultat ? Rimbaud nous donne la réponse. La fameuse *Lettre du Voyant* dit tout ce que nous pouvons désirer sur ce sujet : « La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière. Il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver : cela semble simple... Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse... Je dis qu'il faut *être voyant*, se faire *voyant*. Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*... Il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit — et le suprême Savant ! Car il arrive à l'*inconnu*. Et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables ; viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! ¹ »

J'ai insisté, dans la seconde partie de ce chapitre, sur le fait que la poésie, bien qu'elle transcende l'art, est par nature rattachée à l'activité productrice de l'art, et engagée par nature dans un processus dynamique, qui est le processus dynamique par lequel l'art engendre une œuvre. Sans doute on peut être un poète sans produire aucune œuvre ; mais si l'on est poète, on est tourné virtuellement vers l'opération ; il est essentiel à la poésie, dans l'élan qui porte

¹ *Lettre à Izambard*, 15 mai 1871.

chaque chose créée à s'achever, de tendre à l'opération, comme la sève d'un arbre tend au fruit. Mais, quand elle devient consciente d'elle-même, et de son pouvoir de connaître, la poésie est libérée, dans une certaine mesure et pour un temps, de cette tendance dynamique, pour autant que se connaître signifie se retourner sur soi. Et alors, à ce moment, la poésie entre dans une sorte de conflit avec l'art, avec l'art même auquel elle se rattache : tandis que l'art demande à façonner un objet, la poésie demande à être passive, à écouter, à descendre aux racines de l'être, vers l'inconnu qu'aucun concept ne peut circonscrire. Tout cela est simplement naturel — une de ces tensions et de ces crises naturelles dans la vie de l'esprit.

Mais si la poésie cède à l'invasion du vertige ? Si elle perd pied ? Alors elle est coupée de toute fin opérative. Brisant ses liens naturels, et refoulée sur elle-même dans un mouvement antinaturel d'inversion, elle n'aspire plus qu'à *connaître*. Voilà, je pense, ce qui s'est produit dans l'expérience de Rimbaud et ce qui lui a donné une signification aussi cruciale. Si nous ne voyons pas dans ses affirmations une exagération romantique et juvénile (ce qui serait une solution en vérité trop facile), si nous les prenons au sérieux, comme nous devons le faire, nous devons dire que ce que Rimbaud a expérimenté — et enseigné — c'était une résolution déterminée, parfaitement consciente et raisonnée, de convertir la connaissance poétique en connaissance absolue, et de faire de la poésie, contrairement à sa nature, un instrument de *science*. Et alors, puisque ce processus est antinaturel, et puisque la connaissance poétique, qui ne procède pas par objectivation, ignore toute limitation objective, la poésie ainsi disloquée développera un monstrueux désir de connaître, un désir de vampire qui drainera l'homme, corps et âme. Elle réclamera pour elle toutes les sources de la vie et le don de la vie héroïque, elle ambitionnera d'être toutes choses et de donner toutes choses : l'action, la sainteté, la transsubstantiation et le miracle ; elle assumera le fardeau de l'humanité.

10. Rimbaud était trop lucide. Il cessa d'écrire. D'autres travailleurs vinrent, qui commencèrent par les horizons où il s'était affaissé. Sa technique de dislocation de tous les sens a été remplacée par les techniques variées de désintégration de Breton ou par la technique de « l'activité critico-paranoïaque » de Dali. Si je reparle,

une fois encore, des surréalistes, c'est parce qu'ils nous offrent une expérience particulièrement typique, qui montre ce que peut devenir la connaissance poétique, quand, coupée de ses fins naturelles, elle est convertie en instrument de science, et est transformée en une connaissance absolue.

La première implication d'un tel événement est que la poésie et la connaissance poétique rejettent dorénavant la nécessité naturelle qui les portent, du fait qu'elles n'ont pas d'objet, à faire un objet pour elles-mêmes, et ainsi à entrer dans le dynamisme opératif de l'art et de la raison ouvrière. La poésie, dorénavant, aspire à connaître, non à faire. Elle rompt avec l'art comme vertu pratique de l'intellect. L'art lui-même ne s'intéresse plus à l'œuvre comme à une fin, l'œuvre ne devient plus qu'un instrument de communiquer une connaissance, une sorte de prédication miraculeuse.

La seconde implication est que la poésie et la connaissance poétique, qui demandent par nature à engendrer dans la beauté, puisqu'elles se refusent maintenant à engendrer, cessent dès lors de s'intéresser à la beauté¹. Elles répudient la tendance et la relation de coégalité et de connaturalité qui les réfère au transcendantal qui est leur corrélatif et leur fin au delà de toute fin. La fin, dorénavant, est la connaissance absolue, non la beauté. La poésie en vient décidément à rejeter la beauté. La divinité que Baudelaire adorait est renversée. Ce serait une honte pour le poète de penser même à la beauté. Il est le révélateur de la connaissance absolue.

Ainsi la connaissance poétique cesse de tendre à un objet à produire. Et elle ne tend pas à rendre un objet intelligible dans un concept et à le saisir par les instruments logiques de la raison, puisqu'elle est de soi une connaissance par inclination, non par concepts et raison. Le résultat, c'est que la *science*, l'espèce de science antinaturelle qu'on réclame de la connaissance poétique, est identifiée au *pouvoir*. De plus, dans la connaissance poétique, les choses sont connues comme résonnant dans la subjectivité et faisant un avec elle, et cette connaissance — essentiellement obscure — s'exprime, non par des idées abstraites, mais par les images qu'éveille l'émotion intuitive. Le résultat, c'est que la science, l'espèce de science anti-

¹ « ... l'absurde distinction du beau et du laid ». André BRETON, *Second manifeste*, Paris, 1930.

naturelle réclamée de la connaissance poétique, va être régie par la loi des images pour lesquelles il n'y a pas de principe de non contradiction, et pour lesquelles le signe contient et présente la réalité même des choses signifiées. En d'autres mots, la connaissance poétique transformée en connaissance absolue est une connaissance magique¹. De là vient que le surréalisme est si foncièrement tourné vers la magie, la sorcellerie, la bonne aventure, l'hypnose, le parler en transe, comme vers l'occultisme et toute sorte de gnose hermétique ; cette passion pour la connaissance magique n'est d'aucune façon accidentelle ; et c'est avec autant de sérieux que de crédulité qu'André Breton déclare que le seul stimulant de l'activité surréaliste est l'espérance de déterminer et d'atteindre le *point suprême* où le *oui* et le *non* sont fondus ensemble², et à partir duquel, pour la Caballe, le monde entier s'engendre.

Le surréalisme a séparé la connaissance poétique de la beauté et de toute fin transcendantale. La fin dernière, le centre dernier, dès lors, ne peuvent être que l'homme, et la révélation de l'homme, à effectuer par la désorganisation de tout son organisme psychique et moral, par la libération des pouvoirs magiques de l'inconscient. Et la révélation authentique visée par la poésie — cette révélation, dans une œuvre d'art, des profondeurs spirituelles de la subjectivité humaine éveillée au monde par l'émotion intuitive — devient dès lors le message du *hasard objectif* (des intentions mystérieuses qu'on attribue à la chance, et du torrent des forces obscures dans lesquelles l'homme et le monde communiquent), transmis par l'écriture automatique³.

¹ J'ai noté (chap. II) qu'il y a une science poétique authentique, entièrement différente de la science théorique, résultant de la connaissance de connaturalité et de l'émotion créatrice. Mais dans le processus que je décris maintenant, la science poétique est complètement pervertie, car elle est érigée en science théorique, elle-même confondue avec le pouvoir, et en une science (magique) absolue. Sur le signe magique, voir mon essai *Signe et Symbole* dans *Quatre essais sur l'esprit dans sa condition charnelle*, Paris, 1939.

² « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. » André BRETON, *Second manifeste*.

³ « Le surréalisme tient l'écriture automatique pour un *message* (sans messenger nommable peu importe), autrement dit pour l'instrument d'élection par lequel le hasard objectif, c'est-à-dire le mystère cosmique envisagé comme une sorte d'*anima mundi*, commence à se révéler à l'homme... L'objet essentiel [des poèmes de Breton],

Et par cette voie de destruction, l'homme, tel le phénix mythique, sera finalement transformé en lumière, en récupérant tous les pouvoirs qu'il avait été capable d'attribuer à Dieu ¹. Ainsi l'accomplissement d'une œuvre, gloire authentique de l'artiste, est remplacé par la quête de l'omnipotence du sujet humain.

Et la délectation que donne la beauté est remplacée par les délices de l'expérience de la suprême liberté dans la nuit de la subjectivité. Les premiers fruits de cette transfiguration ne sont-ils pas atteints dans cet état que Breton décrit comme « un anéantissement de l'être en un brillant, intérieur et aveugle, qui ne soit pas plus l'âme de la glace que celle du feu ² » ? Etrange sentence qui, à sa manière cryptique, dévoile le grand secret de la gnose magique — cette expérience spirituelle du brillant aveugle de l'anéantissement, dans laquelle toutes les différences sont abolies et toutes les contradictions unifiées par la vertu du vide, et dans laquelle l'âme se croit transférée au-dessus de toutes choses et jouit d'une liberté infinie. Tel est le mysticisme noir dans lequel la connaissance poétique, transformée en connaissance absolue, débouche.

Le rejet de la beauté est chèrement payé. La poésie est utilisée pour des fins contraires à sa nature, et assujettie au désir d'une fausse connaissance dont on suppose qu'elle serait la source. Malgré tout, la poésie n'est pas détruite, la poésie continue d'exister, à l'état d'exaltation fébrile du pouvoir de rêver, je ne pense pas seulement aux artistes plus ou moins engagés dans le surréalisme qui, en fait, quand ils produisent, ne se soucient plus beaucoup de la doctrine, je pense à l'expérience surréaliste elle-même. Mais, comme je l'ai fait remarquer dans un précédent chapitre, les activités poétiques ont été déplacées vers le dehors, vers ce qu'elles attendent du *hasard objectif* et du merveilleux du monde. Au dedans de l'âme, la poésie n'est plus qu'une perceptivité vide ; et le pouvoir du vide, dont elle jouit, est capable de développer dans les sens un *goût* étonnamment aigu, et de nourrir un parfait désespoir, et de tuer nombre de jeunes gens avec une remarquable sûreté.

c'est la révélation et non la beauté. » Michel CARROUGES, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, 1950.

¹ « Il ne s'agit que de rendre à l'homme toute la puissance qu'il a été capable de mettre sur le nom de Dieu. » André BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, 1950.

² *Ibid.*

11. Le cas du surréalisme est intéressant parce qu'il fournit une occasion inespérée de mettre à l'épreuve une certaine philosophie du langage poétique. C'est, de plus, un cas tout à fait exceptionnel. Le monde aujourd'hui ne risque pas de périr par un excès de poésie, même de poésie devenue folle. Et les grandes forces qui tendent à la fois à la déification et à la destruction de l'homme, et dont le surréalisme est un symptôme particulier, sont en possession de moyens singulièrement plus vastes et plus puissants de réalisation.

Sous un aspect surtout, les surréalistes ont été prophètes du monde moderne — à savoir pour ce qui est de la répudiation de la beauté. Mais ils ont rejeté la beauté pour l'amour d'une connaissance magique, tandis que le monde moderne, avec un succès infiniment plus grand, a rejeté la beauté pour l'amour de rien d'autre que les travaux forcés. Arrêtons-nous à ce fait. Le rejet de la beauté est une chose suprêmement dangereuse — sinon pour l'art, qui *ne peut pas* en réalité divorcer d'avec la beauté, du moins pour l'humanité. Car, comme le dit saint Thomas, l'homme ne peut pas vivre sans délectation, et faute de délectations spirituelles, il passe aux charnelles ¹.

L'une des orientations vicieuses qui avilit notre civilisation industrielle moderne est une sorte d'ascétisme mis au service de l'utile, une sorte de mortification sans sainteté, pour l'amour d'une vie non supérieure. Les hommes sont encore capables d'excitation et de délassement, mais presque privés de tout plaisir et repos de l'âme — vie qui paraîtrait insensée même aux grands matérialistes de l'antiquité. Ils se flagellent eux-mêmes, ils renoncent à la douceur du monde et à tous les ornements de leur demeure terrestre, *omnem ornatum saeculi*, pour l'unique stimulant de travailler, travailler, travailler, et d'acquérir un empire technique sur la matière. Leur vie quotidienne ne manque de rien d'autant que des délectations du sens intelligencié ; même les églises dans lesquelles ils prient sont, non rarement, des chefs-d'œuvre de laideur. Alors, puisque nous ne pouvons pas vivre sans délectation, il ne leur reste d'autres ressources que ces arts et plaisirs qui satisfont « la curiosité brute du regard *animal* » — et produisent pour le mieux l'étourdissement et l'oubli, comme un succédané de l'ataraxie épicurienne. Il ne faut pas s'étonner

¹ II-II, qu. 35, a. 4, ad 2.

que d'autres sortes de drogues, depuis l'alcool ou la marijuana¹ jusqu'au culte de la Vénus charnelle, occupent une place croissante dans le processus de compensation.

Le processus de déshumanisation que je viens de mentionner peut être surmonté. L'art, sous cet aspect, peut avoir une mission inespérée. Il est le pouvoir de guérison et l'agent de spiritualisation le plus naturel dont a besoin la communauté humaine.

Sans doute les forces hostiles sont maintenant toutes-puissantes ; et pour les vaincre, l'art éprouve de sérieux empêchements tenant à l'art lui-même, spécialement aux arts libres ou se suffisant à eux-mêmes, les arts de la *mousikè*, lesquels importent par-dessus tout. D'une part, la recherche créatrice de l'art moderne semble l'éloigner de plus en plus de la capacité d'appréciation de ce que nous appelons aujourd'hui les masses (bien que, quand une œuvre, spécialement en peinture, est touchée par l'intuition poétique, elle ait chance de rencontrer moins de préjugés dans l'homme simple et non cultivé que dans l'homme cultivé qui n'est qu'un ignorant en art). D'autre part, comme l'a montré notre précédente analyse, l'art a, avec la beauté, ses propres difficultés qui ne sont nullement négligeables. Le sujet de notre chapitre nous oblige à insister sur ce dernier point.

Pour ce qui regarde, non pas notre culture comme un tout, mais l'art dans son opération réelle, le rejet de la beauté est un accident, et dans une large mesure, un mouvement d'impatience et une illusion. L'art, pour autant qu'il reste art, ne peut pas cesser d'être attentif à la beauté. Les grands artistes modernes sont certainement aussi attentifs à la beauté que leurs prédécesseurs, bien que d'une autre manière. Mais beaucoup d'entre eux, spécialement dans le domaine de la poésie et de la création littéraire, sont divisés au dedans d'eux-mêmes. Ils n'ont pas rejeté la beauté, mais ils sont en même temps sous l'empire d'une autre passion et d'une autre aspiration. J'ai parlé, il y a un moment, du surréalisme considéré comme un effort suprême pour se délivrer de cette division, en rejetant l'un des deux termes en conflit. La littérature moderne dans son ensemble a simplement accepté son état de division intérieure, comme le résultat d'une orientation générale, qui est demeurée confuse et multiforme, et que les surréalistes seuls ont portée à l'extrême, en jetant par-

¹ C'est la forme américaine sous laquelle se prend le haschisch. (N. d. T.)

dessus bord à la fois l'art et la poésie, et en aboutissant simplement, du moins dans leur dogme, au rejet de la beauté.

D'avoir fait de l'artiste, comme le dit Blackmur, le héros manifesté à travers l'œuvre, voilà le résultat final auquel tendait cette orientation générale. Phénomène qui peut être décrit comme une fuite vers l'ego humain, et un renversement ou une « catastrophe » de cet avènement du moi créateur en art, que j'ai essayé d'esquisser dans le chapitre I. Dans sa pure ligne et sa direction authentique, cet avènement du moi a affaire avec l'acte de la connaissance poétique et la créativité de l'esprit saisissant obscurément, à travers le moi, à la fois les choses et le moi, et les révélant tous deux dans l'œuvre, pour l'amour de l'œuvre. Afin d'empêcher qu'une aventure spirituelle aussi considérable dévie vers l'*amor sui*, et vers une confession ou plutôt une épiphanie de l'ego, offert au monde pour l'amour du sujet humain non de l'œuvre, il fallait à dire vrai, une grande réserve de courage dans l'artiste. Même ceux à qui nous sommes le plus redevables risquaient d'être plus ou moins blessés. Les *Confessions* de Rousseau ont sous cet aspect la valeur d'un terrible poteau indicateur. Qu'on se rappelle son hymne célèbre à lui-même¹ :

« Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi. Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis un autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.

« Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra, *je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge...* » Le pauvre homme ! Un livre dans ses mains. Pourtant cette étonnante sentence est peut-être la plus profonde révélation du cœur, et de la grandeur désolée de l'artiste moderne. Proust est mort en corrigeant les épreuves de son dernier livre.

Jean-Jacques continue : « Je dirai hautement : Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise... Je me suis montré tel que je fus... Rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables ; qu'ils écoutent

¹ *Les Confessions*, Prologue. Le soulignement est de moi.

mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur au pied de ton trône *avec la même sincérité*; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : Je fus meilleur que cet homme-là. »

C'est ainsi que faisait son apparition dans l'art moderne le shibboleth de la *sincérité*, de la sincérité gidienne. Au même temps, l'authentique héroïsme — *référé à l'œuvre* — qui est requis du poète et dont les plus grands artistes modernes ont été d'incomparables témoins, était en train d'être usurpé et supplanté par l'héroïsme frauduleux de l'ego centré sur lui-même, et par l'illusoire tentative d'accomplir une tâche héroïque qu'on *réfère à son propre soi* érigé en image de l'homme et en libérateur de l'humanité. « Avec la période romantique, quand vint le sens historique, un nouveau pas fut franchi : à savoir que l'artiste lui-même pourrait être un héros ; Byron, Goethe, Hugo ont été eux-mêmes de plus grands héros que tous les héros de leurs œuvres... Arnold déclara que la poésie pourrait sauver le monde en élevant le travail de toutes les autres fonctions de l'esprit jusqu'au niveau de l'expression ¹. » Plus tard, « l'artiste est devenu le *héros-manqué*, le *poète-maudit*, et il a chanté, dans ses œuvres, ou lui-même, ou les prototypes de lui-même. Alors, avec l'apparition du symbolisme et de l'art pour l'art, les héros d'un ensemble considérable d'ouvrages ont commencé à figurer des artistes. Le sujet de l'artiste et la sensibilité spéciale de l'artiste ont commencé à devenir le sujet héroïque et la sensibilité héroïque exprimant le mieux la société elle-même... De là vient que le problème de l'artiste est devenu une version du problème de l'homme et que l'héroïsme proprement humain a eu à se reconnaître lui-même dans l'héroïsme de l'artiste... L'artiste n'est pas seulement isolé et le héros de toute sa connaissance, mais il découvre qu'il a en mains la tâche de créer délibérément une conscience dans une société sans conscience ². »

Dans son essai sur *La crise du concept de littérature*, Jacques Rivière a dit semblablement : « C'est avec le romantisme seulement que l'acte littéraire a commencé à être conçu comme une sorte de

¹ R. P. BLACKMUR, *The Artist as a Hero*, *Art News*, sept. 1951, pp.18-19. Blackmur illustre ses vues sur la matière par des remarques pénétrantes sur Joyce, Henry James, Gide, et le *Doctor Faustus* de Thomas Mann.

² *Ibid.*, pp. 19, 20.

tentative sur l'absolu, et son résultat comme une révélation ¹. » Non la révélation authentique impliquée dans la connaissance poétique, mais plutôt comme une révélation pseudo-prophétique, liée à la magie et à la recherche d'une transmutation de la réalité par le pouvoir des mots ², qui devait devenir dans le surréalisme, la révélation magique de la connaissance absolue. Rivière continue : « L'écrivain est devenu prêtre... Toute la littérature du XIX^e siècle est une vaste incantation, dirigée vers le miracle ³. »

J'ai noté antérieurement l'ambivalence foncière de la poésie moderne. Nous sommes ici en face d'une nouvelle sorte d'ambivalence. D'une part l'œuvre est tellement magnifiée qu'elle doit évoquer le miracle ; d'autre part, la recherche du miracle rend l'œuvre sans intérêt. D'une part, la beauté devient la grande pourvoyeuse du miracle ; d'autre part, la recherche du miracle supprime la recherche de la beauté. La conséquence, qu'on peut observer en nombre d'écrivains modernes, a été non pas un rejet de la beauté ou de l'œuvre, mais un affaissement du mouvement vers la beauté et en même temps un affaissement du mouvement vers l'œuvre, ou une sorte de désertion de l'œuvre comme objet dominant auquel l'intellect opératif est ordonné. L'écrivain héros est préoccupé davantage par le souci de présenter sa propre image aux générations à venir comme type d'un martyr sur papier imprimé — du moins il en était ainsi il y a quelques décades. Aujourd'hui, il semble animé de formes de dévotion moins austères, et il préfère user de l'imprimerie soit pour la libération psychothérapeutique des rêves refoulés et des obsessions sexuelles de ses lecteurs tourmentés, soit pour entretenir, pour le bien à la fois de l'humanité et de son ego, cette confusion de l'art et de l'esprit partisan dans laquelle la *littérature engagée* se complaît.

D'autre part, la cause initiale de la perturbation proclamée par Rousseau — à savoir de la substitution accidentelle, au moi créateur, d'un ego centré sur lui-même — a entraîné tout naturellement une

¹ Nouvelle Revue Française, 1924, p. 161.

² « ... cette séparation idolâtrique par laquelle le langage est disjoint de la grammaire d'un monde possible, résulte de la croyance que le langage lui-même peut être réalité, ou qu'il peut par incantation créer une réalité : superstition qui est venue en français, de Lautréamont, Rimbaud et Mallarmé jusqu'aux surréalistes, et en anglais jusqu'à Hart Crane, Wallace Stevens, et Dylan Thomas ». Allen TATE, *Poe and the power of words*, *Kenyon Review*, 1952.

³ *Loc. cit.*

autre substitution : à l'émotion créatrice, comme moyen intentionnel ou véhicule de la connaissance poétique, a été substituée l'émotion brute ou purement subjective, comme simple phénomène psychologique devenu la matière de l'œuvre et la *chose* qu'elle doit exprimer. Le résultat, c'est que la littérature moderne, dans ses plus basses époques, a été envahie par une double maladie : d'une part, un émotionnalisme (à savoir une recherche et une communication de l'émotion brute obscurcissant ou remplaçant la créativité de l'intellect et la pureté de l'intuition poétique) ; et, en même temps, un intellectua-lisme superficiel (à savoir un repli sur les expédients d'une raison purement artificielle ou critique, aliénée du cœur, destinée à compenser l'affaiblissement de la raison intuitive et de la créativité authentique de l'intellect stimulée par l'émotion créatrice et l'expérience poétique).

N'oublions pas néanmoins, que toutes les substitutions et tous les égarements que nous venons de mentionner sont des désordres acci-dentels qui contrarient, dissimulent et obscurcissent dans la culture moderne le grand fait essentiel : l'avènement spirituel, non pas d'un ego centré sur lui-même, mais de la subjectivité créatrice. Etant donné la misère de la condition humaine, ces désordres apparaissent comme la rançon payée à notre faiblesse pour le progrès inappré-ciable accompli par la prise de conscience de l'art et de la poésie. La signification foncière de l'art moderne est dans ce progrès, et dans l'effort fait pour découvrir, pénétrer et libérer le mystère actif de la connaissance et de l'intuition poétique. Il n'y aurait pas de pire erreur que de prendre les blessures dont souffre l'art moderne pour la substance de l'élan que ces blessures menacent et qu'elles masquent.

JACQUES MARITAIN

Emily Dickinson

I

*These are the days when birds come back,
A very few, a bird or two,
To take a backward look.*

*These are the days when skies put on
The old, old sophistries of June, —
A blue and gold mistake.*

*Oh, fraud that cannot cheat the bee,
Almost thy plausibility
Induces my belief,*

*Till ranks of seeds their witness bear,
And softly through the altered air
Hurries a timid leaf!*

*Oh, sacrament of summer days,
Oh, last communion in the haze,
Permit a child to join,*

*Thy sacred emblems to partake,
Thy consecrated bread to break,
Taste thine immortal wine!*

¹ Emily Dickinson (1830-1886) vécut à Amherst près de Boston. Ses poèmes, redécouverts après 1914, ont une influence profonde sur la poétique américaine contemporaine.

Poèmes

I

Ce sont les jours où les oiseaux reviennent
oh peu, un oiseau, deux oiseaux
prendre une vue rétrospective

ce sont les jours où les cieux se colorent
des vieux sortilèges de juin :
une méprise bleue et or

O fraude qui ne peut duper l'abeille
ta plausibilité va-t-elle
pouvoir persuader ma foi

avant que n'apparaissent les semailles
et que dans l'air changé la feuille
ne se hâte timidement ?

O communion dernière en la brume
ô sacrement des jours d'été
permets à l'enfant qui s'approche

de participer à tes saints emblèmes
de rompre ton Pain consacré
de goûter ton Vin immortel.

II

*The only news I know
Is bulletins all day
From Immortality.*

*The only shows I see
To-morrow and To-day,
Perchance Eternity.*

*The only One I meet
Is God — the only street
Existence, this traversed*

*If other news there be,
Or admirabler show —
I'll tell it you.*

III

*There is a solitude of space,
A solitude of sea,
A solitude of death, but these
Society shall be,*

*Compared with that profounder site,
That polar privacy,
A Soul admitted to Itself:
Finite Infinity.*

II

Les seuls nouveaux que je connaisse
sont des bulletins tout le jour
venus de l'Immortalité

Les seuls spectacles que je voie
ce sont demain, puis aujourd'hui
d'aventure l'Eternité

Le seul Vivant que je rencontre
c'est Dieu ; ma seule route
l'existence : après elle

s'il est d'autres nouveaux
spectacles plus splendides
— vous le dirai.

III

Solitude d'espace
solitude de mer
solitude de mort
que vous êtes peuplées

près du recès profond
polaire intimité
d'une âme en elle-même
finie Infinité.

IV

*I'm nobody! Who are you?
Are you nobody, too?
Then there's a pair of us — don't tell!
They'd banish us, you know.*

*How dreary to be somebody!
How public, like a frog
To tell your name the livelong day
To an admiring bog!*

V

*If I can stop one heart from breaking,
I shall not live in vain;
If I can ease one life the aching,
Or cool one pain,
Or help one fainting robin
Unto his nest again,
I shall not live in vain.*

VI

*Elysium is as far as to
The very nearest room,
If in that room a friend await
Felicity or doom.*

*What fortitude the soul contains,
That it can so endure
The accent of a coming foot,
The opening of a door!*

IV

Je ne suis personne ! — Et vous-même ?
N'êtes-vous personne, non plus ?
Nous serons deux. N'en dites rien !
Ils nous banniraient, vous savez.

O cet ennui d'être quelqu'un !
publicité de la grenouille
déclinant son nom tout le jour
à quelque mare qui se pâme.

V

Si je peux empêcher un seul cœur de se rompre
je n'aurai pas vécu en vain
Si je peux alléger la douleur d'une vie
calmer une seule souffrance
aider un seul oiseau blessé
à pouvoir regagner son nid
je n'aurai pas vécu en vain.

VI

L'Elysée est à distance
de la chambre la plus proche
où l'aimé attend de vous
son bonheur ou sa disgrâce

Que l'âme est donc résistante
qui peut ainsi supporter
le bruit d'un pas qui s'approche
l'ouverture d'une porte.

VII

*I dreaded that first robin so,
But he is mastered now,
And I'm accustomed to his grown, —
He hurts a little, though.*

*I thought if I could only live
Till that first shout got by,
Not all pianos in the woods
Had power to mangle me.*

*I dared not meet the daffodils,
For fear their yellow gown
Would pierce me with a fashion
So foreign to my own.*

*I wished the grass would hurry,
So when 'twas time to see,
He'd be too tall, the tallest one
Could stretch to look at me.*

*I could not bear the bees should come,
I wished they'd stay away
In those dim countries where they go:
What word had they for me?*

*They're here, though, not a creature failed,
No blossom stayed away
In gentle deference to me,
The Queen of Calvary.*

VII

J'ai tant craint ce premier oiseau
mais voici qu'il est maîtrisé
et je m'y suis accoutumée
bien qu'il me blesse encore un peu

Je pensais : si je pouvais vivre
jusqu'à ce qu'ait passé ce cri
les pianos de la forêt
ne pourraient plus me déchirer

J'évitais aussi la jonquille
de peur que sa robe safran
ne me transperçât d'un éclat
trop étrange à ma solitude

Je souhaitais que l'herbe veuille
croître si haut qu'au temps venu
il fût impossible qu'on pût
en se dressant me regarder

Je ne supportais plus l'abeille
et désirais la voir partir
vers les régions des ténèbres :
d'ailleurs qu'aurait-elle à me dire ?

Ils sont tous venus cependant
et nulle fleur n'était absente
pour me témoigner déférence
comme à la Reine du Calvaire

*Each one salutes me as he goes,
And I my childish plumes
Lift, in bereaved acknowledgment
Of their unthinking drums.*

VIII

*A word is dead
When it is said,
Some say.
I say it just
Begins to live
That day.*

IX

*Safe in their alabaster chambers,
Untouched by morning and untouched by noon,
Sleep the meek members of the resurrection,
Rafter of satin, and roof of stone.*

*Light laughs the breeze in her castle of sunshine;
Babbles the bee in a stolid ear;
Pipe the sweet birds in ignorant cadence, —
Ah! what sagacity perished here!*

*Grand go the years in the crescent above them;
Worlds scoop their arcs, and firmaments row,
Diadems drop and Doges surrender,
Soundless as dots on a disk of snow.*

chacun me salue en passant
et moi pauvrement je réponds
en levant ma coiffe enfantine
à leurs inconscientes fanfares.

VIII

Un mot est mort
quand il est dit
dit-on.
Je pense, moi,
qu'il reçoit vie
ce jour.

IX

Dorment en sûreté dans leurs chambres d'albâtre
intouchés des matins, intouchés des midis
les membres espérant les résurrections
calfeutrés de satin et couverts d'une dalle

La brise rit légère au château du soleil
l'abeille en vain susurre à la stupide oreille
le tendre oiseau reedit sa cadence ignorante —
Ah ! combien de sagesse est disparue ici !

Solennels glissent les ans au croissant des cieux
des mondes évoluent, des firmaments naviguent
des diadèmes roulent, des doges abdiquent :
points silencieux qui tombent sur champ de neige.

Le cadre historique des paroles de Jésus sur la primauté de Pierre

Saint Matthieu XVI, 17-19

Le livre de M. Cullmann

Dans tous les milieux, catholiques et protestants, on a reconnu la grande importance du livre de M. Oscar Cullmann, professeur d'exégèse à la Faculté de théologie de Bâle, sur saint Pierre, disciple, apôtre, martyr ¹. On en a souligné la haute probité scientifique, la clarté d'exposition, le ton irénique, l'effort sincère pour comprendre les interprétations opposées à la sienne, le désir de susciter non pas une polémique, mais une conversation utile à l'œcuménisme. Du côté catholique, plusieurs études d'ensemble ont déjà paru, louant les belles qualités de l'ouvrage, mais relevant aussi les points sur lesquels nous devons nous séparer de l'auteur ². Notre intention n'est pas de reprendre tous les aspects du problème. Il y aurait beaucoup de choses à discuter, par exemple sur la manière dont saint Pierre a conçu et exercé son apostolat, sur ses rapports avec Jacques et l'Eglise de Jérusalem, sur l'interprétation des documents historiques et

¹ L'ouvrage a paru d'abord en allemand sous le titre : *Petrus, Jünger, Apostel, Märtyrer. Das historische und das theologische Petrusproblem* (Zwingli-Verlag, Zürich, 1952). La traduction française : *Saint Pierre, disciple, apôtre, martyr, histoire et théologie*, a paru chez Delachaux et Niestlé, Neuchâtel. Nous citons d'après l'édition française.

² Citons entre autres les articles suivants :

CONGAR, O. P., *Du nouveau sur la question de Pierre* (Vie Intellectuelle de février 1953, pp. 17-43).

DANIÉLOU, S. J., *Un livre protestant sur saint Pierre* (Etudes de février 1953).

DEJAIFVE, S. J., *M. Cullmann et la question de Pierre* (Nouvelle Revue Théologique, avril 1953, pp. 365-380).

CERFAUX, *Saint Pierre et sa succession* (Recherches de sciences religieuses, avril-juin 1953, pp. 188-203).

GUTZWILLER, *Neue Diskussion um Petrus* (Orientierung 1952, num. 19 et 20).

Pour une étude plus approfondie du point de vue théologique, nous renvoyons surtout au livre de M. l'abbé Charles JOURNET, *Primauté de Pierre dans la perspective protestante et dans la perspective catholique* (Ed. Alsatia, Paris.)

archéologiques concernant son séjour à Rome, son martyre et sa sépulture. Quant au célèbre texte sur la primauté de S. Matthieu, XVI, auquel M. Cullmann consacre toute la seconde partie de son livre, la plupart des recenseurs l'ont considéré au point de vue de son interprétation théologique ; cela se comprend car c'est là, sur l'idée de succession apostolique, que se trouve le point crucial de divergence. Ils n'ont pas discuté beaucoup ses positions d'ordre proprement exégétique et critique qui sont pourtant intéressantes et méritent attention. C'est à l'une d'elles que nous voudrions nous arrêter, celle du contexte dans lequel il faut placer les paroles de Jésus à Pierre.

L'authenticité du texte de Mt., XVI, 17-19

Après avoir rappelé les nombreuses variations de la critique, tantôt favorable, tantôt défavorable à l'authenticité, M. Cullmann entreprend l'exposé de sa propre position. Pour lui, il n'y a aucun doute : le texte de S. Matthieu, XVI, 17-19 : *Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Eglise*, etc.,... est authentique. Il l'est d'abord parce qu'il fait réellement partie de l'Evangile selon S. Matthieu dès son origine ; ce n'est pas une interpolation faite après coup sous l'influence des prétentions romaines, selon une opinion jadis tenue par certains critiques et aujourd'hui généralement abandonnée. Mais ce texte de S. Matthieu est en outre authentique en ce sens qu'il représente une parole prononcée par Jésus en toute vérité historique, et non pas une parole attribuée à Jésus par la communauté primitive avant la rédaction du premier Evangile, selon l'opinion défendue par Bultmann, Kümmel et plusieurs partisans de la *Formgeschichtliche Schule*. Ici M. Cullmann se trouve en plein accord avec tous les exégètes catholiques et plusieurs non-catholiques, tels que K.-L. Schmidt, W. Michaëlis, A. Oepke.

Pour étayer sa conviction, M. Cullmann se base surtout sur le caractère très sémitique de ce texte. On doit convenir, en effet, que peu de textes dans les Evangiles portent autant que celui-là la marque d'origine sémitique, soit dans les expressions, soit dans le rythme de la phrase. Voilà un texte qui n'a pas pu naître dans la diaspora grecque ; et si l'on veut y voir une création de la communauté, il faudrait remonter à la communauté palestinienne des premières années. Est-ce vraisemblable ? Même du simple point de vue historique, il est bien plus satisfaisant d'y reconnaître l'écho d'un discours de Jésus lui-même conservé par la communauté dans sa teneur primitive. Comme traits de couleur sémitique, M. Cullmann note les noms de *Kêpha* et *Bar Jona*, les expressions *la chair et le sang* pour désigner l'homme mortel, *lier et délier* pour indiquer la totalité des pouvoirs

que détient l'autorité, l'image du *roc*¹ pour représenter le fondement d'un édifice au sens propre ou au sens figuré de peuple, dynastie, le rythme strophique assez nettement marqué comme dans d'autres paroles de Jésus relatées par S. Matthieu (xI, 7-9 ; xI, 25-30).

Une des principales objections que la critique avait soulevées contre l'authenticité du texte était la mention de l'Eglise, le terme et l'idée d'*Ecclesia*. On la jugeait incompatible avec la pensée de Jésus qui n'avait parlé que du *royaume* (Holtzmann, Loisy, Goguel), et l'on faisait état de ce que le mot *ecclesia* ne se trouve que deux fois dans S. Matthieu et jamais dans les autres Synoptiques. A l'encontre de cette opinion, M. Cullmann montre que l'idée d'Eglise — quel que soit le terme exact employé par Jésus en araméen — non seulement ne s'oppose pas à l'ensemble de sa prédication messianique, mais en doit être une partie intégrante. Le mot *ecclesia*, en effet, n'est pas une création de la langue chrétienne, c'est un emprunt à la langue des Septante. Dans leur traduction grecque de l'Ancien Testament, ce mot désignait le *Qahal Jahvé*, c'est-à-dire le peuple de Jahvé, le peuple d'Israël considéré comme la portion choisie de Jahvé en vertu de l'élection, des promesses et de l'alliance, ou aussi l'assemblée liturgique du peuple saint réuni autour du sanctuaire de Jahvé. Après l'exil, les groupes fidèles constituant ce que les prophètes avaient appelé le *reste d'Israël* avaient conscience d'être ce peuple de Dieu, et par conséquent la notion d'*ecclesia* était familière à la pensée juive.

De plus, l'espérance messianique telle qu'elle apparaît dans le judaïsme postexilien comporte une communauté messianique autour du Messie lui-même, soit que l'on interroge les livres canoniques, Daniel, le Deutéro-Isaïe², soit que l'on interroge les apocryphes (Hénoch). Dans Daniel (vII, 9-28), le *Fils de l'homme* est un personnage déterminé mais qui représente tout le *peuple des saints*, au point de s'identifier avec lui. De même, dans le Deutéro-Isaïe, la figure du *Serviteur de Jahvé* désigne assurément un individu qui expie les péchés du peuple, tout en s'appliquant aussi en plusieurs passages au peuple dont il est le représentant devant Jahvé par une sorte de compénétration de l'individuel et du collectif³. Si donc

¹ On lit dans un texte rabbinique que Dieu dit au sujet d'Abraham : « Voici j'ai trouvé un roc sur lequel je vais fonder et bâtir le monde. » C'est pourquoi il appela Abraham *roc* (STRACK-BILLERBECK, *Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch*, I, 733).

² On désigne communément aujourd'hui sous ce nom la seconde partie du livre d'Isaïe, à partir du ch. XL, qui semble avoir pour auteur un prophète du temps de l'exil.

³ Sur ce double aspect de la figure du *Serviteur de Jahvé*, voir les articles très fouillés du P. Raymond TOURNAY, O. P., *Les Chants du Serviteur dans la seconde partie d'Isaïe* (Revue Biblique 1952, pp. 355-385 et 481-513) : « Si on le prend en tous ses éléments, le portrait du *Serviteur* annonce déjà de façon mystérieuse mais certaine la commune mission du Christ et de l'Eglise, enseignant et sauvant les hommes » (p. 509).

Jésus a conscience d'être le Messie — ce que M. Cullmann admet sans réserve sur la foi des documents évangéliques — il a donc aussi dû avoir conscience d'annoncer l'avènement du nouveau peuple de Dieu. « En tant que Messie, Jésus n'a pas pu ne pas envisager la formation d'une communauté » (p. 171). Et il était tout naturel que cette communauté messianique fût appelée en grec *ecclesia*. Quant au fait que Jésus parle de *son Eglise* et non pas de *l'Eglise de Dieu*, M. Cullmann a raison de dire que ce n'est pas une difficulté sérieuse contre le texte, mais il ne dit pas pourquoi. Il nous semble qu'ici, comme en plusieurs autres endroits de l'Evangile, Jésus s'identifie implicitement à Jahvé lui-même pour dévoiler peu à peu, en même temps que sa mission, le mystère de sa divinité : l'Eglise de Dieu, l'Eglise de Jésus, ce sera tout un ¹.

On a aussi mis en doute l'authenticité du texte sur la primauté de Pierre parce qu'il se trouve seulement en S. Matthieu, dans cet Evangile qui, au dire des critiques, dénote un stade déjà évolué de la tradition primitive. M. Cullmann est d'avis, et nous avec lui évidemment, que ce silence de Marc et de Luc ne peut constituer un argument valable contre le texte de Matthieu. « Nous n'avons absolument pas le droit de mettre en question l'authenticité d'une parole pour la simple raison qu'elle fait partie de la couche de documents particulière à Matthieu. Pour ne prendre qu'un exemple, combien de perles contenues dans le Sermon de Jésus sur la montagne ne devrions-nous pas rejeter comme inauthentiques si nous nous laissons guider par ce principe ! » (p. 154). On ne saurait alléguer non plus la difficulté de voir le lien de ce passage avec son contexte. Même si l'étude du récit devait prouver que le texte sur la primauté ne s'adapte pas au cadre et constitue comme un bloc étranger dans l'ensemble, cela ne suffirait pas pour affirmer que ces paroles n'ont pas été prononcées par Jésus. La seule conclusion permise serait de dire que S. Matthieu a inséré ici une parole se rattachant à un autre contexte historique. Cela nous amène donc à poser la question du contexte de Matthieu, xvi, 17-19, qui fait l'objet de notre étude.

¹ Par exemple : *Prenez sur vous mon joug* (Mt, xi, 29). Le joug, image désignant la loi de Jahvé, est appliqué désormais à la loi du Christ.

Ou encore : *J'envoie devant toi mon messenger qui te préparera le chemin devant toi* (Mt., xi, 10). La prophétie de Malachie que cite Jésus à propos de Jean-Baptiste disait selon le texte hébreu : *il préparera le chemin devant moi*, car c'est Jahvé qui va intervenir aux temps messianiques. Mais Jésus dit *devant toi*, considérant donc cette parole comme adressée au Messie, car pour lui la venue du Messie s'identifie avec la venue de Jahvé lui-même.

La question du contexte

Le texte étant admis comme authentique parole de Jésus, il ne nous est pas indifférent de savoir à quel moment et dans quelles circonstances elle a été prononcée : est-ce au début ou à la fin de la vie publique, avant ou après la résurrection ? en Galilée ou à Jérusalem ? en liaison avec quel autre événement, quelles autres paroles ? Il n'y a pas de doute que suivant le cadre où elles sont placées, les paroles de Jésus prennent un relief spécial qui permet d'en mieux saisir la portée. Dans les Evangiles, elles sont situées dans un contexte déterminé. Mais on peut parfois se demander s'il s'agit du véritable contexte historique ou s'il s'agit d'un contexte logique, didactique, selon un ordre librement choisi par l'évangéliste. Les évangélistes, en effet, ne se sont pas toujours attachés à suivre strictement l'ordre chronologique, ils ont pu être guidés par d'autres préoccupations dans la manière d'ordonner leurs récits, sans cesser pour autant d'être des témoins véridiques.

Qu'en est-il dans le cas présent ? La promesse de Jésus à Pierre fait suite, en S. Matthieu, à sa profession de foi au Christ, à Césarée de Philippe. Mais précisément la place de ces paroles en cet endroit soulève des difficultés. M. Cullmann les estime assez graves pour conclure qu'elles n'ont pas dû être prononcées à ce moment-là, et il cherche alors dans quel autre contexte réel il faut les situer. Après avoir exposé ses arguments et les solutions qu'il envisage, nous nous demanderons si vraiment ce déplacement s'impose ou s'il n'est pas préférable de nous en tenir au contexte évangélique tel qu'il nous est donné.

Raison alléguée contre le contexte actuel

Le principal motif invoqué par M. Cullmann en faveur du déplacement c'est que la suite du récit de l'épisode de Césarée apparaît beaucoup plus naturelle chez Marc et Luc où la promesse faite à Pierre est omise, tandis que son insertion chez Matthieu est comme un hors-d'œuvre ne cadrant pas avec le contexte. Le récit de Marc, le plus dramatique dans sa brièveté, doit être pris comme base, car il serre de plus près la réalité concrète. A l'interrogation de Jésus, Pierre a répondu simplement : « Tu es le Christ » (VIII, 29), reconnaissant ainsi Jésus comme le Messie. Jésus ne répond pas directement à cette confession ; mais, connaissant quelle idée le peuple se faisait du Messie, il enjoint à ses disciples de n'en rien dire, afin de ne pas exciter les rêves de messianisme temporel. Il faut pourtant que les disciples sachent en quel sens il est le Messie. C'est pourquoi Jésus commence immédiatement à leur parler de ses souffrances et de sa mort. Il est le Messie, oui, mais un Messie qui sera rejeté et méprisé, un Messie qui doit souffrir et mourir. Et Marc, écho de la stupéfaction de Pierre, note que Jésus

disait ces choses *ouvertement* (VIII, 32). Aussitôt Pierre se récrie avec véhémence ; mais Jésus lui répond sévèrement : « Arrière de moi, Satan ! Tes sentiments ne sont pas ceux de Dieu, mais ceux des hommes ! » (VIII, 33). Telle est chez Marc, suivi d'assez près par Luc, la suite du récit. La pointe vers laquelle il tend, c'est l'annonce des souffrances du Messie, la protestation de Pierre et la réprimande qu'il s'attire de la part de Jésus.

En S. Matthieu, au contraire, cet enchaînement si naturel est coupé par une profession de foi plus développée : « Tu es le Christ, le Fils du Dieu vivant » et par la réponse de Jésus qui loue Pierre d'avoir reçu de Dieu une grâce si insigne et lui annonce son rôle de fondement de l'Eglise : « Tu es bienheureux, Simon Bar-Jona, car ce n'est ni la chair ni le sang qui te l'ont révélé, mais mon Père qui est dans les cieux. Et moi je te dis que tu es Pierre, etc... » N'est-il pas difficile d'admettre que Jésus adresse à Pierre un pareil éloge, le déclare éclairé de Dieu et lui annonce la mission si importante qu'il aura à remplir comme fondement de l'Eglise, au moment même où il va lui reprocher sa totale incompréhension du véritable Messie et le traiter de Satan à cause de son intervention ? De la comparaison des textes, M. Cullmann conclut : « En tout cas il faut considérer comme très probable que les versets contestés ne figuraient pas à l'origine dans le contexte où Matthieu les a placés » (p. 163). Ce procédé rédactionnel ne doit pas nous étonner, car on sait que S. Matthieu surtout, plus que les deux autres Synoptiques, se montre assez libre vis-à-vis de la chronologie, il groupe en de larges synthèses les paroles qui se rapportent au même sujet, mais qui ont pu être prononcées en diverses circonstances, comme on le voit en analysant la structure du Sermon sur la montagne (ch. v-vii), du discours sur l'apostolat (ch. x), etc.

S. Matthieu aurait donc lié à l'épisode de Césarée de Philippe des paroles qui se rattachaient à d'autres événements ou dont il ignorait le contexte réel. Pourquoi alors a-t-il choisi de les insérer là ? C'est peut-être qu'il a voulu souligner le parallélisme entre la déclaration de Pierre sur Jésus et celle de Jésus sur Pierre, le *Tu es Christus* appelant comme réponse le *Tu es Petrus*. « Il aurait fait correspondre à la confession par laquelle Pierre reconnaissait en Jésus le Messie une sorte de confession par laquelle Jésus reconnaissait en Pierre le Roc de son Eglise » (p. 160). D'autres indices apparaîtront plus loin dans le cadre proposé comme contexte primitif de ces paroles.

Il ne suffit pas de dire que le texte n'est pas à la bonne place, il faut chercher à le situer à sa véritable place. C'est ce qu'essaie de faire M. Cullmann en examinant les diverses solutions qui ont été proposées et en s'arrêtant de préférence au récit de la Cène. Passons en revue ces diverses solutions.

Première solution : Après la résurrection

La promesse du *Tu es Petrus* aurait été prononcée par Jésus non pas durant sa vie mortelle, mais après sa résurrection, lors d'une apparition à Pierre, opinion défendue en particulier par E. Stauffer¹. « Cette hypothèse, dit M. Cullmann, est séduisante ; elle pourrait être exacte » (p. 164).

Sur quoi se base-t-elle ? Il est certain que Pierre a bénéficié d'une apparition spéciale du Christ ressuscité, d'après le témoignage très fort de I Cor., xv, 5, qui représente la catéchèse la plus ancienne sur la résurrection du Christ². Or, sur ce fait qui paraît avoir été d'une grande importance, nous n'avons aucun détail à part la mention laconique de I Cor. et de Luc, xxiv, 34. M. Cullmann s'en étonne et se demande si un récit plus circonstancié de cette apparition n'aurait pas été contenu dans la conclusion primitive de l'Evangile de Marc, aujourd'hui perdue, ce qui reste évidemment une hypothèse invérifiable³. D'autre part, on peut en voir des traces dans le récit de S. Jean, xxi, où, à une apparition à quelques disciples au bord du lac de Tibériade, fait suite un entretien de Jésus avec Pierre seul. Or, précisément cet entretien a pour objet la mission et les pouvoirs que Jésus confère à Pierre : *Pais mes agneaux, pais mes brebis*, et il est clair que l'idée du troupeau et du berger est apparentée à l'idée d'Eglise que nous trouvons dans S. Matthieu. Dès lors les paroles relatées par S. Matthieu, si proches, quant au sens, de celles de S. Jean, ne trouveraient-elles pas là leur véritable contexte ? Le premier Evangile aurait alors anticipé cette scène dans le cours de la vie terrestre de Jésus.

Cependant, M. Cullmann ne retient pas cette solution comme la meilleure. Est-il vraisemblable, demande-t-il, que Jésus n'ait jamais, de son vivant, expliqué à Pierre le surnom de Roc qu'il lui avait donné dès l'élection des Douze (Mc, iii, 16), ou peut-être même déjà plus tôt d'après S. Jean, i, 42 ? Cette objection est sérieuse, mais nous pouvons encore en faire valoir d'autres.

Si les évangélistes usent d'une assez grande liberté quant à l'ordre chronologique des faits, ils font tout de même une différence essentielle

¹ E. STAUFFER, *Zur Vor- und Frühgeschichte des Primatus Petri* (Zeitschrift für Kirchengeschichte 1943-1944).

² M. Cullmann accorde dans tout son livre une très grande importance au fait que saint Pierre a été le premier à voir le Christ ressuscité. Il voit même dans cette priorité chronologique la raison de sa primauté au sein du groupe apostolique, ce qui est fort discutable.

³ On sait que la finale de S. Marc pose un difficile problème de critique textuelle. La plupart des exégètes admettent que la conclusion actuelle (xvi, 9-20) ne faisait pas partie de la rédaction primitive. Mais les uns pensent que l'Evangile se terminait au v. 8, tandis que d'autres pensent qu'il y avait, à l'origine, une autre conclusion, aujourd'hui perdue. M. Cullmann se montrerait donc favorable à cette dernière hypothèse.

entre ce qui s'est passé durant la vie publique de Jésus et ce qui s'est passé après sa glorification ; ce sont deux phases nettement distinctes de la manifestation du Christ, et nous ne pensons pas qu'ils auraient facilement — même S. Matthieu — mélangé les événements de l'une et de l'autre ¹.

De plus, si S. Matthieu connaissait les paroles de Jésus à Pierre comme se rattachant à une apparition du Christ ressuscité, il semble qu'il aurait pu leur trouver un excellent contexte logique dans l'apparition qu'il raconte au ch. xxviii, 16-20 où Jésus donne à ses disciples des pouvoirs universels, et où il leur promet de rester toujours avec eux. Le texte *Portae inferi non praevalerunt adversus eam* (xvi, 18) aurait été bien éclairé par la parole finale *Ego vobiscum sum usque ad consummationem saeculi* (xxviii, 20).

En outre, on voit par d'autres exemples qu'il est conforme à la pédagogie de Jésus de procéder par étapes progressives dans les révélations de quelque importance : l'Eucharistie est annoncée une année avant d'être instituée ; la gloire de la résurrection est annoncée par la transfiguration ; la pêche miraculeuse, avec la parole de Jésus : *Je ferai de vous des pêcheurs d'hommes*, précède de longtemps la première mission effective des apôtres. N'est-il pas vraisemblable que Jésus ait agi de la même manière pour préparer Pierre à comprendre sa mission ? Pour ces diverses raisons, nous pensons que la place du *Tu es Petrus* ne doit pas être après la résurrection mais avant la Passion.

Deuxième solution : Au cours de la dernière Cène

Une autre solution — celle que préconise M. Cullmann comme la plus satisfaisante — consiste à placer la promesse de la primauté au cours des entretiens qui eurent lieu pendant la célébration de la Cène, le soir du Jeudi-Saint. Ce qui autorise ce rapprochement c'est la relation très étroite qu'il y a, quant au sens, entre le texte de Matthieu, xvi, 17-19 et celui de Luc, xxii, 31-32 : « Simon, Simon, voici que Satan a obtenu de vous secouer comme du blé dans un crible ; mais j'ai prié pour toi afin que ta foi ne défaille pas. Toi donc, quand tu seras revenu ², affermis tes frères. » Le texte de Luc n'est pas sujet à discussion comme celui de Matthieu ; d'autre part il est parfaitement à sa place dans le contexte de la Cène, puisqu'il fait allusion à l'épreuve que vont subir les apôtres et au reniement de

¹ Ainsi nous ne pouvons admettre que le récit de la Transfiguration soit la projection dans le passé d'un récit d'apparition du Christ ressuscité, ni non plus que la pêche racontée par S. Jean (ch. xxi) puisse être identifiée avec celle de S. Luc (ch. v).

² Le mot grec *ἐπιστρέψας* est difficile à traduire. La Vulgate l'a rendu par *conversus*. Dans les traductions françaises, on trouve : *quand tu seras revenu* (Lagrange, Crampon) ; *quand tu te seras ressaisi* (Osty) ; *quand tu te seras converti* (Segond), ou simplement *à ton tour*, en vertu d'un hébraïsme (Maldonat, Bible de Maredsous).

Pierre. Nous avons donc là un appui solide, et M. Cullmann trouve que dans le présent débat « on devrait faire bien plus grand cas de cette parole de Luc qu'on ne le fait d'ordinaire » (p. 21), ce en quoi il n'a peut-être pas tort. Or, dans ces paroles, Pierre reçoit de Jésus l'ordre de confirmer ses frères. Cette mission ne coïncide-t-elle pas justement avec celle qui est exprimée en S. Matthieu par l'image du *roc*, *fondement* de l'Eglise ? De son côté, S. Jean, qui place les paroles de Jésus sur la primauté de Pierre après la résurrection, rappelle lui aussi la situation indiquée par S. Luc, car la triple question de Jésus : *Simon, fils de Jean, m'aimes-tu ?* et la triple réponse de Pierre : *Seigneur, vous savez que je vous aime*, correspondent d'une manière frappante à la prédiction du triple reniement de Pierre.

Il faudrait donc, d'après M. Cullmann, supposer l'évolution suivante entre la tradition la plus ancienne et nos récits évangéliques : L'histoire primitive de la Passion de Jésus racontait qu'au soir de la dernière Cène, Pierre avait protesté de sa fidélité à Jésus jusqu'à la mort. Jésus lui avait répondu en lui prédisant qu'au contraire il le renierait, mais qu'ensuite il se convertirait ; alors il aura la tâche de confirmer ses frères, il sera le roc sur lequel s'appuiera la communauté, il sera le pasteur du troupeau du Christ. Les trois évangélistes Matthieu, Luc et Jean, auraient utilisé différemment cette donnée historique dans leurs écrits : Luc, en la gardant à sa place, mais sans les promesses explicitant le rôle de Pierre ; Jean l'aurait combinée avec le récit d'une apparition de Jésus à Pierre après la résurrection ; quant à Matthieu, il l'aurait utilisée en la plaçant dans le cadre de la confession messianique de Pierre à Césarée de Philippe. En plus de la raison déjà indiquée plus haut, ce qui l'aurait déterminé à choisir ce contexte, ce serait peut-être l'intention de rapprocher la mission de Pierre — confirmer ses frères dans la foi — de sa solennelle profession de foi en Jésus. Il est possible également, pense M. Cullmann, que la mention de Satan s'attaquant à Pierre, dans le récit de S. Luc, xxii, ait guidé le choix de S. Matthieu, car à la fin de l'épisode de Césarée de Philippe, Jésus repousse l'intervention de Pierre comme une tentation de Satan.

Un autre indice fort intéressant est encore relevé à l'appui de cette thèse. Si l'Eglise de Jésus est le nouveau peuple de Dieu, sa fondation coïncide avec l'établissement de la nouvelle alliance, car c'est par l'alliance conclue au Sinaï que les tribus conduites par Moïse devinrent le peuple de Dieu, le *Qahal Jahvé*. Or, c'est précisément à la Cène, dans les paroles prononcées sur la coupe eucharistique, que Jésus parle de la nouvelle alliance : « Ceci est mon sang, le sang de l'alliance, versé pour une multitude, en vue de la rémission des péchés » (Mt., xxvi, 27, Mc, xiv, 24), ou bien : « Cette coupe est la nouvelle alliance en mon sang versé pour vous » (Lc, xxii, 20). La nouvelle alliance va être scellée par le sang de Jésus versé

pour la rédemption des hommes. La fondation de l'Eglise, nouveau peuple de Dieu, coïncide donc avec la Passion et la mort du Christ. Cette idée nous est suggérée au moins deux fois par le quatrième Evangile : « Quand j'aurai été élevé de terre j'attirerai à moi tous les hommes » (Jo., xii, 32), et à propos de la réflexion de Caïphe demandant qu'un homme meure pour le salut du peuple : « Il prophétisa que Jésus devait mourir pour la nation, et non seulement pour la nation, mais encore afin de ramener à l'unité les enfants de Dieu dispersés » (Jo., xi, 51-52). L'idée est chère également à la tradition patristique, en particulier à saint Augustin, qui nous montre l'Eglise naissant du côté ouvert du Christ en croix, comme Eve est née du côté d'Adam endormi¹. Si, selon la solution proposée, la parole instituant Pierre comme fondement de l'Eglise a été prononcée au soir de la Cène, elle prend un relief particulier. Le lien entre la construction de cet édifice qu'est l'Eglise et l'œuvre messianique que Jésus réalise dans sa Passion, ressort alors avec évidence.

Voici donc la conclusion à laquelle aboutit M. Cullmann : « La parole de Matthieu, xvi, 17-19, appartient sans doute au récit de la Passion et devait être primitivement transmise en rapport avec l'annonce du reniement de Pierre, mais Matthieu l'a placée dans un autre cadre... La proximité immédiate de la mort de Jésus, et surtout le fait qu'elle fut prononcée au cours du dernier repas, rendent la parole sur l'Eglise particulièrement compréhensible » (p. 166).

Critique de la solution proposée

Cette hypothèse est fort intéressante, en particulier par les rapprochements qu'elle suggère entre le mystère de l'Eglise et celui de la Passion. Elle ne se heurte pas à des objections majeures du point de vue de l'historicité des Evangiles, car on a d'autres exemples de récits où les auteurs inspirés ont bloqué en un seul morceau des faits ou des paroles qui se situent à des moments différents². Elle semble être acceptée avec faveur par plusieurs recenseurs du livre de M. Cullmann³. Si elle résout vraiment le problème sans soulever par ailleurs de nouvelles objections, nous ne verrions pas de raison de la refuser. Mais de fait, à la réflexion, il y a des

¹ Voir les nombreuses références citées par H. DE LUBAC, *Méditation sur l'Eglise* (Aubier, 1953), p. 41.

² Par exemple, S. Luc semble bien bloquer en un seul récit les éléments de deux visites différentes de Jésus à Nazareth (ch. iv, 16-30). De même les trois Synoptiques ont rattaché à l'entrée de Jésus à Jérusalem, le jour des Rameaux, l'expulsion des vendeurs du temple, qui a dû avoir lieu au début de la vie publique, d'après S. Jean.

³ Ainsi BONNARD, *Le livre de O. Cullmann sur l'apôtre Pierre* (Revue de théologie et de philosophie, janvier 1953, p. 31) ; SPICQ, O. P., *Bulletin de théologie biblique du Nouveau Testament* (Revue des sciences philosophiques et théologiques, janvier 1953).

difficultés à l'admettre. Tout d'abord, dans le texte de S. Matthieu, les promesses de Jésus à Pierre sont manifestement une réponse à une profession de foi explicite de la part de Pierre, profession de foi qui, elle-même, est amenée par une question de Jésus à ses disciples sur ce qu'on dit de lui. On ne peut facilement séparer ces choses qui se tiennent comme les anneaux d'une chaîne. Or, il paraît bien difficile de faire coïncider cela avec les faits que raconte Luc dans son récit de la Cène, et M. Cullmann reconnaît que c'est là un point faible de l'hypothèse (p. 166). Dans S. Luc, nous voyons Pierre intervenir spontanément, non pas pour affirmer sa foi en la personne du Christ, mais pour lui promettre de le suivre jusqu'au bout ; la nuance est bien différente. Du reste, il nous semble que, dans toute la discussion du texte de Matthieu, xvi, 17-19, M. Cullmann a trop séparé l'explication des promesses de Jésus à Pierre de la confession qui les précède, et il n'examine pas assez à fond le lien qui les unit. Pour lui, le texte plus développé de Matthieu : « Tu es le Christ, le Fils du Dieu vivant » ne serait qu'une sorte de paraphrase, une amplification liturgique et édifiante du texte de Marc, ne réussissant qu'à diminuer la force de ce dernier. N'est-ce pas aller un peu vite en besogne pour éliminer du débat un texte de cette importance ? La question de Jésus et la profession de foi de Pierre ne sont pas un artifice rédactionnel de S. Matthieu pour amener les paroles sur la primauté, comme le laisse supposer M. Cullmann (p. 162). Elles en sont l'introduction toute naturelle. De toute manière, comme le note K.-L. Schmidt dans son étude sur les origines de l'Eglise ¹, si l'on veut mettre les paroles de Matthieu, xvi, 17, dans un autre contexte, il faudra supposer une situation analogue à celle que nous présente S. Matthieu. Or nous n'avons pas l'impression que cette situation soit réalisée dans le récit de S. Luc, xxii.

Nous voyons une autre difficulté de placer ces paroles de Jésus à la dernière Cène. C'est qu'alors elles seraient postérieures à certaines autres paroles qui font partie de la vie publique de Jésus et qui s'expliquent mieux après la promesse de la primauté à Pierre qu'avant. Nous lisons en S. Matthieu (xvii, 24-27), que les percepteurs du didrachme (impôt pour le Temple) viennent demander à Pierre si son Maître ne paie pas cette redevance. L'épisode se passe en Galilée, au bord du lac, puisque Jésus dit à Pierre : « Jette un hameçon, et tire le premier poisson qui viendra ; en lui ouvrant la bouche tu y trouveras un statère ; prends-le et donne-le leur pour moi et pour toi. » Ce lien si étroit entre Jésus et Pierre, au point de ne faire presque qu'une seule personne morale, ne s'explique-t-il pas mieux si Jésus a déjà dit auparavant à Pierre qu'il va faire de lui le fonde-

¹ K. L. SCHMIDT, *Die Kirche des Urchristentums* (Festgabe für A. Deissmann, Tübingen, 1927).

ment de son Eglise ? Et l'indépendance que Jésus manifeste à l'égard du Temple ne se comprend-elle pas mieux s'il a déjà dit auparavant qu'il va fonder son Eglise, communauté distincte de la synagogue ? ¹ De même au ch. XVIII, nous lisons en S. Matthieu un discours de Jésus sur les rapports des disciples entre eux dans la vie de la communauté, discours qui, d'après les textes parallèles de S. Marc, doit aussi se placer à Capharnaüm, vers la fin du ministère en Galilée. Or, dans un passage propre à Matthieu, mais qui est bien dans la ligne du thème général de ce discours, Jésus parle, sans explication, de l'Eglise qui doit rappeler à l'ordre le frère récalcitrant à la correction fraternelle privée, et il dit à ce propos à tout le groupe des disciples : « Ce que vous lierez sur la terre sera lié dans le ciel, et ce que vous délierez sur la terre sera délié dans le ciel » (XVIII, 18). Ces paroles s'expliquent mieux, nous semble-t-il, si elles viennent après l'annonce de la fondation de l'Eglise et la promesse de la primauté à Pierre. Il a reçu, lui le premier, le pouvoir suprême de lier et de délier, et maintenant ce pouvoir est étendu par participation à tout le collège apostolique. L'ordre inverse, au contraire, ne paraît guère probable.

Ajoutons encore un argument *ad hominem*. S'il y a, selon M. Cullmann, une grave difficulté de placer le *Tu es Petrus* dans l'épisode de Césarée de Philippe, à cause du voisinage immédiat des reproches que Jésus adresse à Pierre pour son incompréhension, n'y aurait-il pas aussi la même difficulté de le placer à la dernière Cène, où Jésus lui prédit sa présomption et son triple reniement, et où Pierre se montre encore peu disposé à admettre les humiliations de Jésus, puisqu'au cours de ce repas il refuse de se laisser laver les pieds par Jésus et reçoit cet avertissement sévère : « Si je ne te lave pas, tu n'auras pas de part avec moi » (Jo., XIII, 8). L'obstacle qu'on veut éviter d'un côté — à supposer que ce soit un obstacle — se retrouve de l'autre côté.

C'est pourquoi, malgré ce que l'hypothèse de M. Cullmann peut avoir de séduisant à première vue, nous ne pensons pas qu'elle soit la bonne solution. Les paroles rapportées par Matthieu, XVI, 17-19, ont dû probablement être prononcées plus tôt dans le cours de la vie publique. Leur relation avec le mystère de la Passion, qui est certes à retenir, ne s'en trouve pas supprimée pour autant, car si Jésus a parlé plus explicitement à la dernière Cène de l'effusion de son sang pour l'alliance nouvelle, ce n'est pas la première fois qu'il enseignait ce mystère. Depuis une année déjà, il avait commencé à aborder le sujet, et cette idée prenait toujours plus

¹ Dans son étude sur *Le schématisme du discours communautaire à la lumière de la critique des sources* (Revue Biblique, avril 1953, pp. 203 sq.), L. VAGANAY a bien montré le lien de l'épisode du didrachme avec le discours du ch. XVIII et son appartenance très probable à l'original araméen du premier Evangile.

de place, se précisant par touches successives dans l'enseignement de Jésus. Alors, dans quel contexte de la vie publique allons-nous placer les paroles sur la primauté de Pierre ? Si l'on ne veut pas revenir tout de suite à Césarée de Philippe, on peut encore envisager une dernière possibilité, qui nous en rapproche du reste singulièrement.

Troisième solution : Après le discours sur le Pain de vie

Il s'agit des circonstances indiquées à la fin du chap. vi de S. Jean, qui précéderent de peu le voyage à Césarée de Philippe. Après le grand discours prononcé à la synagogue de Capharnaüm, le lendemain de la multiplication des pains, S. Jean nous parle de la crise qui se produisit parmi les disciples de Jésus déconcertés par son enseignement, ce que l'on a appelé la *crise galiléenne*. Beaucoup de ceux qui le suivaient le quittèrent. Alors Jésus s'adressant aux Douze leur demanda : « Et vous, voulez-vous aussi me quitter ? » Et Pierre répondit : « Seigneur, à qui irions-nous ? Vous avez les paroles de la vie éternelle ; et nous, nous avons cru et nous avons reconnu que vous êtes le Saint de Dieu ! » (vi, 66-69).

M. Cullmann signale que cette circonstance pourrait aussi être envisagée comme le contexte des paroles de S. Matthieu, xvi, 17-19. Il note que l'hypothèse a été proposée par B. Weiss¹ et qu'elle ne peut être rejetée à priori, mais il ne la discute pas. Elle mérite cependant d'être examinée de plus près. Le point le plus significatif, c'est que là nous avons une vraie profession de foi de la part de Pierre, une profession de foi qui répond aussi à une question de Jésus, et dont la teneur rappelle celle de Matthieu, xvi : « Tu es le Fils du Dieu vivant », « Tu as les paroles de la vie éternelle² ». Jésus y répond en faisant allusion à l'élection des Douze et à la défection de Judas, qui est un démon (vi, 70). Ce contexte n'amènerait-il pas assez naturellement l'idée de la fondation de l'Eglise et de son opposition aux portes de l'enfer ? De fait, c'est justement lorsque la défection ou l'hostilité semblent compromettre son œuvre que Jésus pose des bases pour l'avenir. Ainsi, c'est lors du premier complot ourdi contre lui qu'il a procédé à l'élection des Douze selon le récit de Marc, iii, 6, et Luc, vi, 11. De même, ne serait-ce pas au moment de la crise galiléenne, après la multiplication des pains, alors que beaucoup l'abandonnent, que Jésus aurait annoncé la perpétuité de son œuvre par la fondation de l'Eglise et le rôle de fondement confié à Pierre ?

¹ B. WEISS, *Johannesevangelium* (Göttingen), p. 280.

² Cette ressemblance ne donne cependant pas le droit de conclure sans autre que le récit de la confession de Pierre à Césarée de Philippe dans les Synoptiques et la fin du chap. vi de S. Jean ne sont que deux variantes d'un seul et unique épisode. C'est ce que prétendent B. WEISS (loc. cit) ; GOGUEL, *Vie de Jésus* (Payot, 1932), p. 368.

En faveur de ce contexte on pourrait faire valoir la comparaison entre S. Luc et S. Jean. Dans le troisième Evangile, en effet, la confession de Pierre suit immédiatement la multiplication des pains, sans aucune indication de changement de lieu, avec la simple mention que Jésus était à l'écart pour prier (Lc, ix, 17). Or, on reconnaît de plus en plus qu'il y a de nombreux points communs entre Luc et Jean et que, dans bien des cas, c'est Luc qui dépend de Jean, non pas du quatrième Evangile écrit qui n'existait pas encore, mais de la tradition johannique qui est à la base du quatrième Evangile¹. On pourrait donc être tenté de dire qu'il y a une tradition plaçant la confession de Pierre à la suite de la multiplication des pains, et que c'est peut-être la meilleure au point de vue historique. Cependant, l'argument tiré de S. Luc ne nous paraît pas valable. Il apparaît, en effet, assez nettement que S. Luc a omis de propos délibéré toute une série d'événements intermédiaires, c'est-à-dire les voyages de Jésus dans les régions de Tyr, Sidon, Césarée de Philippe, parce qu'ils auraient troublé son plan géographique fortement orienté vers Jérusalem. Comme il ne voulait cependant pas omettre un épisode aussi important que la confession de Pierre, il l'a simplement placé à la suite du récit de la multiplication des pains, dans un cadre intentionnellement vague.

La question de Jésus aux Douze et la réponse de Pierre affirmant sa foi, qui fait suite au discours eucharistique de Capharnaüm dans S. Jean, pourraient donc nous donner un contexte vraisemblable pour la promesse de Jésus à Pierre relatée dans S. Matthieu, contexte plus vraisemblable à notre avis que le récit de la Cène. Nous serions prêt à l'accepter si vraiment la relation avec l'épisode de Césarée de Philippe doit être abandonnée. C'est donc là que nous revenons finalement. Les raisons pour lesquelles on estime devoir déplacer le texte de S. Matthieu sont-elles pleinement convaincantes, et n'y a-t-il pas des raisons positives de le maintenir là où il est ?

*Le maintien du texte sur la primauté de Pierre
dans le cadre donné par S. Matthieu*

Malgré les divers essais tentés pour trouver au *Tu es Petrus* un contexte plus satisfaisant, il ne manque pas d'exégètes, tant protestants que catholiques, pour lui garder sa place traditionnelle, à Césarée de Philippe. Parmi les catholiques, citons entre autres Lagrange², Médebielle³, Buzy⁴, Butler⁵.

¹ Cette dépendance de Luc par rapport à Jean est soulignée par exemple dans l'Introduction au S. Jean de la Bible de Jérusalem, par D. MOLLAT, S. J. (p. 39).

² LAGRANGE, *Evangile selon S. Matthieu*, p. 321.

³ MÉDEBIELLE, Article *Eglise* dans le *Supplément au Dictionnaire de la Bible*, col. 559.

⁴ BUZY, *S. Matthieu*, Bible de Pirot, tome IX, p. 222.

⁵ BUTLER, *The originality of St. Matthew* (Cambridge, 1951), pp. 231-233.

Parmi les protestants, nous pouvons relever les noms d'auteurs très qualifiés comme Zahn¹, Michaëlis², Oepke. Ce dernier, en particulier, a repris toute la question dans une importante étude, dont la conclusion est très affirmative³. On pourrait encore mettre dans la balance le nom de Bultmann, non pas en ce sens qu'il admette le texte de S. Matthieu comme paroles authentiques de Jésus (il les rejette au contraire, parce que Jésus n'a pas pu parler d'une Eglise organisée) mais en ce sens que, pour lui, le récit de Matthieu représente mieux la tradition de la communauté primitive que celui de Marc. Ce n'est pas Matthieu qui a inséré le passage sur la primauté de Pierre dans la trame du récit de Marc, c'est au contraire Marc qui a omis volontairement les versets 17-19 de Matthieu⁴. Ses remarques, que personne ne soupçonnera de tendance apologétique, ne sont pas sans intérêt pour nous. On voit que la question reste ouverte, même chez ceux qui par ailleurs restent fermement opposés à l'idée de succession apostolique dans la personne de l'évêque de Rome, comme les auteurs protestants cités ci-dessus. Il y a donc lieu de reprendre la discussion, qui se résume à ceci : doit-on garder le *Tu es Petrus* à sa place dans l'Evangile ? et si oui, comment peut-on expliquer le silence de S. Marc ?

1. Le principal argument des exégètes qui veulent maintenir le texte à sa place, c'est que la confession de Pierre postule une réponse de Jésus. Jésus ayant lui-même amené l'entretien sur sa personne, sur les opinions qui circulent à son sujet, ayant provoqué par une question précise la confession de Pierre, on s'attend à une confirmation ou à une mise au point de sa part. Après les diverses opinions qui ont été énoncées auparavant par les disciples, et que Jésus laisse tomber comme insuffisantes, il se doit de dire à Pierre si sa réponse à lui a touché juste ; il se doit de prendre position dans le débat en approuvant ou en corrigeant les paroles de Pierre. On conçoit donc difficilement que l'entretien sur ce sujet se soit terminé brusquement par la simple défense de parler, comme cela résulte du récit de S. Marc. Sa conclusion la plus naturelle ce sont les paroles

¹ ZAHN, *Das Evangelium des Matthäus*, ad loc.

² MICHAELIS, *Das Evangelium nach Matthäus* (Zwingli-Verlag, Zürich), 2. Teil, pp. 334-356.

³ ALBRECHT OEPKE, *Der Herrnspruch über die Kirche in der neuesten Forschung* (Studia theologica, vol. II, pp. 111-165, Lund 1950). Nous citons sa conclusion : « So scheint uns unter Berücksichtigung aller Umstände der Herrnspruch über die Kirche vorzüglich in die vorausgesetzte Situation des Erdenlebens Jesu hineinzupassen, und darin liegt allerdings eine starke Bürgschaft für die Echtheit » (p. 163).

⁴ BULTMANN, *Geschichte der synoptischen Tradition* (1931). « Ich glaube daß der ursprüngliche Schluß der Bekenntnisszene in Matthäus erhalten ist, Markus hat ihn weggebrochen. » (p. 277).

contenues dans S. Matthieu, v, 17-19. « Ce qu'il faut expliquer, dit le P. Lagrange, ce n'est pas le plus de Matthieu, mais plutôt le silence de Marc, suivi par Luc. » De même Oepke, dans l'article cité, compare le texte de Marc à un torse sans tête¹.

M. Cullmann n'admet pas la valeur de cet argument. Pour lui, la conclusion du récit de Marc n'est nullement l'interdiction de parler, ce sont les versets suivants où Jésus annonce sa Passion. Cette prophétie, la protestation de Pierre, la réprimande de Jésus ne constituent pas un nouveau récit, et pas davantage une espèce d'épilogue, elles forment la *pointe* de tout l'épisode de Césarée de Philippe. Dès que le mot de Messie a été prononcé, avant même de dire s'il l'accepte ou s'il le repousse, Jésus doit enseigner à ses disciples en quel sens ils doivent le comprendre : Messie, oui, mais un Messie souffrant, rejeté, mis à mort (p. 156).

Pour voir s'il en est bien ainsi, il faut examiner la manière dont est exprimée la connexion entre la confession de Pierre et la première annonce de la Passion dans les trois Evangiles synoptiques.

S. *Luc*. C'est chez lui que nous avons le lien le plus étroit dans le sens indiqué par M. Cullmann. « Il leur défendit de révéler à personne qu'il était le Christ, *disant*: Il faut que le Fils de l'homme souffre beaucoup, etc... » (ix, 21). S. Luc semble donc affirmer la concomitance ou du moins la succession immédiate des deux choses. Mais il est si peu précis quant aux circonstances dans son récit de la confession de Pierre à Césarée que l'on ne peut pas en tirer de conclusion nette sur ce point.

S. *Marc*. Après avoir cité la défense de parler, il continue ainsi : « Et il commença à leur enseigner que le Fils de l'homme devait souffrir beaucoup, etc..., και ἤρξατο διδάσκειν... » (viii, 31). On a bien l'impression qu'il y a là une coupure, le commencement d'une nouvelle étape qu'on pourrait séparer chronologiquement de ce qui précède. C'est ainsi que le comprend Lagrange : « ἤρξατο (il commença) a ici toute sa valeur, c'est le début d'un enseignement nouveau². » Ce n'est cependant pas sûr, car la tournure ἤρξατο (il commença) avec un infinitif, si fréquente chez Marc, a souvent un sens affaibli ; c'est souvent un aramaisme qui ne signifie pas l'idée précise de commencement, mais plutôt le devenir continu d'une action, à peu près comme l'expression française *se mettre à*³. Quand on dit *il commença à enseigner*, cela équivaut parfois simplement à *il enseignait*.

¹ « Die Perikope ist in ihrer heutigen Gestalt bei Markus Torso. Da Jesus selbst das Messiasbekenntnis seiner Jünger provoziert, kann die Erzählung ursprünglich nicht mit dem bloßen Redeverbote geschlossen haben » (art. cit. p. 149).

² LAGRANGE, *Evangile selon S. Marc* (4^e éd.), p. 216.

³ Sur l'origine araméenne de cette tournure *commencer à*, voir LAGRANGE, *S. Marc*, Introduction, p. xciii.

S. *Matthieu*. C'est chez lui que nous avons la coupure la plus nettement marquée. « A partir de ce moment-là Jésus commença à montrer à ses disciples qu'il devait aller à Jérusalem, etc..., 'Από τότε ἤρξατο... » L'expression même indique le début d'une nouvelle phase dans l'enseignement de Jésus. M. Cullmann a bien vu que ce ἀπό τότε (à partir de ce moment) implique une certaine séparation d'avec ce qui précède et va contre son exégèse, mais il élimine la difficulté en y voyant un artifice de rédaction de Matthieu : il aurait senti le besoin de mettre une certaine distance entre la primauté promise à Pierre (qu'il aurait introduite dans le récit de Marc) et les sévères reproches que Jésus adresse à l'apôtre (p. 157, note). Cette subtilité dans la rédaction de S. Matthieu ne nous paraît pas probable. Sans doute, on sait bien que les transitions chronologiques de Matthieu τότε (alors), ἐν ἐκείνῃ τῇ ὥρᾳ (en cette heure-là), sont souvent des formules très vagues. Il y a cependant des endroits où elles peuvent avoir leur valeur propre. Dans une étude sur ces formules, F.-M. Catherinet a montré que S. Matthieu n'est pas aussi indifférent à l'ordre chronologique qu'on ne le dit habituellement¹. Il remarque qu'il y a dans le récit de la vie publique chez S. Matthieu des articulations puissantes. On voit se dessiner trois phases : dans la première (ch. iv-xi), Jésus se présente comme envoyé divin ; dans la seconde (ch. xi-xvi), il se fait reconnaître comme Messie ; dans la troisième (du chap. xvi à la fin), comme Messie souffrant. Or, il se trouve que l'expression ἀπό τότε, à partir de ce moment, ou τότε ἤρξατο, alors il commença..., marque le début de ces trois phases (iv, 21, xi, 20 et notre passage discuté xvi, 21). L'auteur pense que ce n'est pas là un simple procédé de rédaction, mais que cela correspond à la progression réelle de l'enseignement de Jésus. Si ces observations sont justes — elles méritent du moins attention —, on pourra mettre en doute l'opinion de M. Cullmann disant que l'épisode de Césarée se termine par la prédiction de la Passion. On pourra maintenir qu'il peut y avoir un certain intervalle entre les deux, l'annonce de la Passion n'étant pas la conclusion nécessaire du récit précédent, mais marquant le début d'une nouvelle période. Et alors l'argument des exégètes disant que le récit de la confession de Pierre ne peut se terminer par l'ordre de garder le silence, que la conclusion normale est dans les versets 17-19 de S. Matthieu et que ces versets doivent donc être maintenus à leur place, cet argument garde sa valeur.

Que l'annonce de la Passion ne soit pas *la pointe* du récit de la confession de Pierre, on pourrait peut-être aussi en trouver un indice en comparant

¹ F.-M. CATHERINET, *Y a-t-il un ordre chronologique dans l'Evangile de S. Matthieu?* Mélanges, E. Podechard (Facultés catholiques de Lyon, 1945), pp. 27-36.

ce passage avec le suivant. Chez les trois Synoptiques, après avoir prédit sa Passion, Jésus exhorte ses disciples à entrer dans la voie du renoncement : « Si quelqu'un veut venir après moi, qu'il se renonce lui-même, qu'il prenne sa croix et qu'il me suive » (Mt., xvi, 24 ; Mc, viii, 34 ; Lc, ix, 23). Il est en effet naturel qu'après avoir révélé sa propre destinée de souffrances, Jésus trace le programme de ceux qui veulent s'engager à sa suite. Or, Marc et Luc notent que ces paroles étaient adressées non seulement au groupe des disciples, mais à la foule (Mc), à tous (Lc). Cela suppose donc, autour de Jésus, un auditoire assez nombreux. On peut dès lors se demander si l'on est encore dans la contrée païenne de Césarée de Philippe où Jésus était peu connu. Sans doute, on pourra dire avec le P. Lagrange que « même dans cette région Jésus pouvait être accompagné d'un groupe de curieux plus ou moins sympathiques ¹ », mais la mention de cette foule ne laisserait-elle pas plutôt entendre que l'on est de retour en Galilée ? Dans ce cas, l'annonce de la Passion pourrait aussi avoir été faite lors du retour en Galilée et par conséquent être moins étroitement liée avec la confession de Pierre que ne le pense M. Cullmann.

2. Quelques défenseurs de la place traditionnelle du *Tu es Petrus* à Césarée de Philippe font valoir des raisons d'ordre géographique, en montrant que le cadre local dans lequel Jésus et ses disciples se trouvaient convient pour le mieux aux paroles relatées par S. Matthieu, xvi, 17-19. Selon *Immisch*, par exemple, plusieurs expressions de Jésus seraient suggérées par le spectacle qu'il avait sous les yeux ². En supposant que l'on se trouvait à la source du Jourdain, qui sort de la grotte de Pan, on pouvait remarquer trois choses : 1^o une haute paroi de rocher ; c'est en montrant ce rocher imposant que Jésus aurait dit à Simon : *Tu es Kepha* (rocher) ; 2^o sur une plate-forme de ce rocher devait s'élever, au temps du Christ, d'après les vestiges qui en restent, le temple construit par Hérode en l'honneur d'Auguste ; c'est en montrant ce temple païen destiné au culte de l'empereur que Jésus aurait dit : *Je bâtirai mon Eglise* ; 3^o dans le rocher s'ouvre la célèbre grotte de Pan, aujourd'hui en partie obstruée, mais qui, au premier siècle, devait être extrêmement profonde, puisque d'après Flavius Josèphe, on n'en connaissait pas le fond ; c'est en montrant cette ouverture béante de l'abîme souterrain que Jésus aurait dit : *Les portes de l'Hadès ne prévaudront pas contre elle*. Ainsi, le langage choisi par Jésus serait en même temps une leçon de choses pour aider ses disciples à passer des réalités concrètes aux mystères surnaturels qu'il voulait leur enseigner,

¹ LAGRANGE, *Evangile selon S. Marc*, p. 221.

² *Zeitschrift für neutestamentliche Wissenschaft* (1916), pp. 18-26. Voir aussi LE CAMUS, *La vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, t. II, p. 155.

ce qui serait bien conforme à sa pédagogie¹. Ces remarques sont ingénieuses, mais peut-être le sont-elles trop. Elles supposent en effet que la confession de Pierre s'est passée à cet endroit précis de la source du Jourdain, alors que le texte évangélique est beaucoup plus vague : dans la région de Césarée de Philippe (Mt.), en chemin (Mc). Malgré l'intérêt qu'elles présentent, on ne peut donc pas insister sur ces correspondances géographiques.

3. Une des principales difficultés qu'oppose M. Cullmann au contexte du *Tu es Petrus*, c'est l'invraisemblance psychologique que des paroles de bénédiction et de promesses comme celles-ci soient aussitôt suivies de reproches très sévères : « Arrière de moi, Satan, tu m'es un scandale. » Nous avons déjà dit plus haut que cette même difficulté se retrouverait — quoique peut-être à un degré moins aigu — dans le contexte de Luc, xxii, où l'ordre donné par Jésus à Pierre de confirmer ses frères est suivi immédiatement de la prédiction de son triple reniement. Nous avons dit également que la prédiction de la Passion et la réaction de Pierre ne sont peut-être pas aussi étroitement liés avec l'épisode de Césarée qu'on ne le prétend. Mais même en admettant que les deux choses se suivent de très près, ce que M. Cullmann taxe d'invraisemblance psychologique ne serait-il pas, en réalité, un trait de la pédagogie de Jésus qui aime marquer fortement les contrastes ? Ici, le contraste entre ce que Pierre est en vertu d'une grâce spéciale de Dieu et d'une élection gratuite du Christ et ce qu'il est par sa pauvre nature et ses sentiments spontanés. D'un côté, *Tu es bienheureux, Simon, fils de Jean, parce que tu as reçu une révélation du Père*, et de l'autre, *Tu ne comprends pas les choses de Dieu*. D'un côté, *Et moi je te dis que tu es Pierre...* et de l'autre, *Tu m'es un scandale*, d'un côté, le rocher solide sur lequel on construit et de l'autre, la pierre qui risque de faire tomber celui qui s'y heurte en chemin, car tel est le sens premier du mot *scandale*. De même, au chap. xxii de S. Luc, nous voyons le contraste entre ce que Pierre fera grâce à la prière de Jésus pour lui (confirmer ses frères) et ce que Pierre fera, livré à sa propre faiblesse (renier son Maître). On peut deviner, nous semble-t-il, sous ces rapprochements en apparence violents, une intention profonde de Jésus : celle de souligner à la fois la faiblesse des instruments humains associés à son œuvre, et le caractère purement gratuit, surnaturel, des privilèges qui leur sont conférés². Ses

¹ Ainsi le spectacle des moissons blanchissantes de la plaine de Samarie fournit à Jésus l'occasion de parler de la moisson spirituelle qui attend les disciples (Jo., iv, 35). La parabole du Bon Samaritain a probablement été racontée lors d'une montée de Jéricho à Jérusalem, puisqu'aussitôt après le récit nous amène à Béthanie (Lc, x, 30-42), etc...

² Cette même pensée est exprimée dans l'article de E. DEJAIFVE, *M. Cullmann et la question de Pierre*, Nouvelle Revue théologique, avril 1953, p. 375 ; et d'une

représentants ne sont par eux-mêmes que de pauvres hommes exposés à toutes les faiblesses mais ils sont grands par la mission qui leur est confiée et les grâces dont ils sont l'objet. « Ce qu'il y a de faible dans le monde, voilà ce que Dieu a choisi pour confondre la force » dira S. Paul (I Cor., I, 27). Cette pensée qui est déjà latente dans tout l'Évangile ne s'exprimerait-elle pas d'une manière plus manifeste dans les textes que nous étudions ? Aussi nous voyons là, pour notre part, une raison profonde, la plus sérieuse, de maintenir la promesse faite à Pierre dans le contexte de Césarée de Philippe. Elle apparaît ainsi dans la plus vive lumière comme un mystère surnaturel de grâce, d'élection, dont ne peut se glorifier celui qui en est le bénéficiaire. Que Jésus lui-même ait voulu mettre l'accent sur ce contraste, cela nous paraît en harmonie avec l'ensemble du message évangélique.

Le silence de S. Marc

Même si l'on peut apporter de bons arguments pour garder au *Tu es Patrus* sa place traditionnelle, on n'a pas encore résolu le problème tant que l'on n'a pas rendu compte de l'omission étonnante de ce texte chez S. Marc, et par conséquent chez S. Luc, qui suit S. Marc d'assez près. On soulève ici toute la question synoptique des rapports entre les trois premiers Évangiles. Pour ceux qui s'en tiennent à la théorie dite des « deux sources »¹, sous sa forme rigoureuse, telle qu'elle était proposée naguère par la plupart des critiques non catholiques, la question ne se pose pas. Le récit bref de S. Marc est forcément antérieur, et c'est l'auteur du premier Évangile qui a ajouté le passage qui lui est propre en l'empruntant à une autre source. A quelle source ? Est-ce à cette prétendue collection de *Logia* ou sentences du Seigneur qui serait à l'origine des passages communs à Matthieu et à Luc ? Mais alors, pourquoi ce texte sur la primauté de Pierre manquerait-il dans Luc, tandis que d'autre part ce passage présente une affinité indéniable de structure, de rythme, avec des périodes communes à Matthieu et à Luc, comme les paroles de Jésus aux envoyés de Jean-Baptiste (Mt., XI, 7-9, et Lc, VII, 24-26), ou l'hymne d'action de grâces de Jésus à son Père (Mt., XI, 25-27, et Lc, X, 21-22)² ? La théorie des « deux sources » est incapable de résoudre l'énigme.

manière équivalente dans l'article de J. VAN CAMP, *La primauté de saint Pierre dans le contexte évangélique*, Nouvelle Revue théologique, avril 1951, pp. 405-408.

¹ La théorie des *Deux Sources* est celle qui explique les rapports entre les trois premiers Évangiles en mettant à l'origine deux documents écrits, dont l'un est l'Évangile de Marc et l'autre un recueil de *Logia*, c'est-à-dire de sentences du Seigneur. Marc serait premier et indépendant, tandis que Matthieu et Luc dépendraient de ces deux sources. Les partisans de cette théorie ne tiennent pas compte de la tradition affirmant l'existence d'un Évangile de Matthieu en araméen.

² La ressemblance du rythme strophique de ces divers passages a été bien mise en relief dans l'article cité plus haut de Albrecht OEPKE, pp. 150-153.

Mais on sait que cette théorie n'est plus regardée aujourd'hui comme un dogme indiscutable dans le camp de la critique. D'un côté, on met en doute la priorité absolue de Marc ; on tend à reconnaître qu'il n'est pas toujours aussi primitif et original qu'on voulait bien le dire, qu'il a parfois abrégé ou omis des passages de la source sur laquelle il travaillait, et même que cette source première avait dû exister d'abord en araméen. Et d'autre part, quant à la seconde source, appelée souvent Q (du mot *Quelle*) on tend de plus en plus à la considérer non pas comme une simple collection de sentences de Jésus, mais comme ayant le caractère d'un véritable Evangile, comprenant un ensemble de faits et de discours. Les études actuelles sur la question synoptique montrent qu'il y doit avoir une source commune écrite à l'origine de nos trois premiers Evangiles ; et puisque la tradition ancienne nous parle d'un Evangile de S. Matthieu en araméen, ne serait-ce pas là cette source première ? ¹ S. Marc lui-même en dépend, il l'a utilisée comme fond de son écrit ².

Dans le domaine des applications spéciales, en particulier pour ce qui concerne les omissions de S. Marc, il faut signaler l'étude très fouillée de M. Vaganay ³ sur l'absence du Sermon sur la montagne dans le second Evangile. Il montre par une analyse minutieuse que si Marc n'a pas le discours de Jésus, il en a du moins des traces visibles, car il en a l'introduction historique, parallèle à peu près à celle de Matthieu et de Luc. Chez S. Marc (III, 7-19), on a l'introduction au discours sans le discours lui-même. Cela laisse supposer qu'il a connu le discours et qu'il l'a omis, non par hasard, mais volontairement. Du reste, la rédaction de Marc en cet endroit trahit un vide. Après le choix des douze apôtres que Jésus appelle auprès de lui, on attend une instruction, car s'il les appelle près de lui, c'est sûrement qu'il a quelque chose à leur dire après l'acte important de leur élection. La présence ici du discours sur la montagne serait toute naturelle, tandis qu'au contraire son absence dénote une omission. Il est certes difficile d'en conjecturer le motif, mais il importe surtout de reconnaître le fait.

¹ Sur l'état actuel de la question synoptique chez les exégètes catholiques, voir en particulier : VAGANAY, *La question synoptique*, Ephemerides theologiae lovanienses (1952), pp. 238-357 ; et aussi l'introduction à l'Evangile selon S. Matthieu, dans l'édition de la Bible de Jérusalem, où le P. BENOIT donne un aperçu très nuancé de la question.

² Par contre S. Marc ne dépend pas de l'Evangile grec de S. Matthieu, c'est plutôt l'inverse qui est généralement admis, Matthieu grec dépendant de Marc. La dépendance de Marc par rapport à Matthieu grec a cependant été défendue récemment par Dom BUTLER, *The originality of S. Matthew* (Cambridge, 1951). Son exposé contient des critiques pertinentes contre la théorie des Deux Sources, mais la solution qu'il propose est trop simple pour un problème très complexe.

³ VAGANAY, *L'absence du Sermon sur la montagne chez Marc*, Revue Biblique, janvier 1951, pp. 5-46.

La même observation vaudrait à propos de l'*oraison dominicale* qui manque également chez Marc. Est-il vraisemblable que Marc n'ait pas eu connaissance de la prière du Seigneur ? On pourrait déjà dire non à priori. Mais, de plus, il y a chez lui des traces visibles qui rappellent soit l'introduction historique au *Pater* de S. Matthieu et de Luc, soit des éléments du texte précisément sous la forme de S. Matthieu : « Lorsque vous êtes debout pour prier, si vous avez quelque chose contre quelqu'un, remettez, afin que *votre Père qui est dans les cieux* (expression caractéristique de S. Matthieu) vous remette aussi vos manquements » (Mc, xi, 25). Marc semble donc là aussi avoir abrégé une source commune à lui et à Matthieu.

M. Vaganay ne fait pas explicitement l'application du même principe au texte de S. Matthieu, xvi, 17-19, mais du moins il la suggère¹, et nous pensons qu'il a raison. Si Marc a omis des morceaux importants comme le Sermon sur la montagne et l'*oraison dominicale*, qui devaient exister dans sa source, n'a-t-il pas pu omettre aussi les paroles sur la primauté de Pierre, car là aussi, comme nous l'avons dit plus haut, on attend une explication qui ne vient pas, après la réponse de Pierre à la question de Jésus. Et le passage qu'il omet devait déjà se trouver dans l'Evangile araméen primitif de S. Matthieu, car son caractère sémitique dans les mots et le rythme est une chose unanimement reconnue.

Ce que nous disons des paroles de Jésus vaut aussi, croyons-nous, pour la forme plus développée et plus précise de la confession de Pierre : *Tu es le Fils du Dieu vivant*. On s'est étonné d'entendre sur les lèvres de Pierre, avant la résurrection, une affirmation si nette de la divinité du Christ, car on ne peut pas dire que *Fils du Dieu vivant* ne signifie rien de plus que Messie. Certains auteurs pensent que les mots *Fils du Dieu vivant*, qui manquent chez Marc et Luc, n'auraient pas été prononcés par Pierre lui-même, mais auraient été ajoutés à *Tu es le Christ* après coup dans la traduction grecque du premier Evangile, en fonction d'une foi plus évoluée². Cette explication ne nous paraît pas heureuse, car la confession de Pierre telle que nous la rapporte S. Matthieu fait un tout inséparable avec la réponse de Jésus et les paroles sur l'Eglise, et elle vient de la même veine sémitique. Jésus aurait-il adressé à Pierre un éloge si extraordinaire, attribuant sa foi à une révélation expresse du Père, s'il n'avait confessé de quelque manière le mystère de la nature divine du Christ ? Pourquoi Pierre n'aurait-il pas été un de ces *petits* dont Jésus dit que le Père céleste leur découvre les choses sublimes qu'il cache aux sages et aux prudents ?

¹ Art. cité, p. 20.

² C'est l'explication que suggère, avec beaucoup de réserve, le P. BENOIT, *La divinité de Jésus dans les Evangiles synoptiques*, dans la revue *Lumière et Vie*, num. 9, p. 59.

(cf. Mt, xi, 25). Même si une telle profession de foi paraît isolée de la part des disciples dans le cours de la vie publique de Jésus, ce n'est pas une raison suffisante pour en diminuer la valeur. Que Pierre n'ait pas encore saisi alors toute la portée métaphysique du titre de *Fils de Dieu*, c'est bien possible, mais cela n'empêche pas qu'il ait pu, au moins dans un éclair momentané de la grâce, trouver la formule objectivement parfaite pour exprimer le mystère de Jésus. Puisqu'il est dit expressément que cela ne venait pas de lui, mais d'un don de Dieu, pourquoi voudrions-nous restreindre l'abondance de ce don envers celui qui allait être choisi comme pierre fondamentale de l'Eglise précisément à cause de sa foi ? Au moment où Moïse allait être investi de sa mission de chef auprès du peuple d'Israël, Dieu lui avait révélé le sens de son nom de Jahvé. Au moment où Pierre va être revêtu d'une charge semblable dans l'Eglise du Christ, l'Israël nouveau, il est hautement vraisemblable, comme l'affirme le texte, qu'il ait été l'objet d'une illumination intérieure dépassant le niveau ordinaire et nos calculs de probabilités.

Mais revenons à l'omission du *Tu es Petrus* chez S. Marc. Quel pourrait en être le motif ? Diverses suppositions ont été émises. On n'accordera guère de crédit, sans doute, à celle de *Bultmann* qui voit dans cette omission le signe d'une tendance antipétriniennne des communautés de la Gentilité contre les milieux judéo-chrétiens dont Pierre serait le représentant principal. La prétendue rivalité entre les partisans de Pierre et ceux de Paul, défendue autrefois par l'école de Tubingue, tient plus du roman que de la réalité¹. *Oepke* attribue cette omission de Marc à la *Geheimnistheorie*², la théorie du secret messianique. Mais n'est-ce pas donner trop d'importance à cette idée que d'en faire la pensée directrice du second Evangile ? On connaît l'explication fréquemment donnée par les exégètes catholiques : Marc reflète la catéchèse de Pierre ; or celui-ci, par humilité, passait sous silence les paroles de louange que Jésus lui adresse et les privilèges qu'il lui confère, pour insister davantage sur ses faiblesses. Cette explication, si elle peut avoir une part de vérité, ne nous satisfait pas entièrement. En effet, l'influence personnelle de Pierre sur la rédaction de Marc ne semble pas s'être exercée sur le contenu lui-même, qui faisait partie de la catéchèse commune, mais plutôt sur la manière pittoresque de raconter les faits.

La raison de cette omission, comme d'autres que nous avons signalées (*Pater*, Sermon sur la montagne), ne serait-elle pas simplement que S. Marc

¹ M. Cullmann a fait justice des théories qui veulent opposer Paul à Pierre, en montrant que la théologie de Pierre, telle qu'elle apparaît dans les discours des Actes et dans la première épître se rapproche singulièrement de celle de l'apôtre des Gentils (p. 57).

² OEPKE, art. cité, p. 149.

a centré son récit sur la personne de Jésus et sa mission, particulièrement sur sa condition humaine humiliée et souffrante jusqu'au scandale de la croix, qui fait contraste avec sa dignité éminente de Fils de Dieu mise en relief dans le titre même de l'Evangile (I, 1) ? Le rapprochement entre la carrière de Jésus et celle du Serviteur de Jahvé décrite au livre d'Isaïe est en quelque sorte la clef du second Evangile¹. Dans cette perspective on peut s'expliquer que l'auteur soit moins préoccupé de relater en détail la doctrine du Maître et les règles de conduite qu'il donne à ses disciples pour l'avenir. N'a-t-il pas été amené ainsi à laisser de côté certains éléments du Matthieu araméen qui auraient retardé la marche rapide de son récit vers le dénouement ? Ce n'est qu'une hypothèse, évidemment. Il reste cependant probable que Marc a fait des omissions dans la source qu'il utilisait, mais pas d'une manière assez habile pour en effacer toutes les traces, elles se laissent encore deviner.

Conclusion

La question du contexte dans lequel se trouvent les paroles du Christ sur la primauté de Pierre soulève certes de réelles difficultés, car elle remue tout le problème synoptique qui est loin d'avoir reçu une solution définitive. Mais, après avoir examiné les divers aspects de la question, nous avons la conviction qu'il vaut mieux maintenir le texte à sa place, à la scène de Césarée de Philippe : les raisons positives pour cela l'emportent sur les objections, et les autres solutions proposées ne donnent guère satisfaction. Pour nous, l'événement de Césarée de Philippe reste le sommet de la vie publique de Jésus. C'est le moment du tournant décisif, de la grande *Entscheidung* où Jésus, commençant à être rejeté par son peuple, pose les bases du nouveau peuple de Dieu. La sublime confession de Pierre et les immortelles promesses que Jésus lui adresse ne sauraient trouver meilleure situation historique. Elles ne cesseront de briller dans le ciel de Césarée de Philippe qui domine la cime neigeuse de l'Hermon et le paysage verdoyant des sources du Jourdain, comme elles ne cessent de briller en lettres d'or dans la coupole de la basilique vaticane, au-dessus du tombeau du Prince des apôtres. Elles marquent l'aboutissant de la première période du ministère de Jésus et elles ouvrent la phase de l'achèvement par la Passion et la résurrection. Désormais, Jésus pourra se tourner vers Jérusalem et marcher d'un pas résolu vers la consommation de son œuvre (Lc, ix, 51).

MAX OVERNEY

¹ Voir l'introduction à l'Evangile selon S. Marc (Bible de Jérusalem), 2^e édition revue, pp. 16-18.

Piero della Francesca

Notre époque qui a redécouvert Le Greco, Georges de Latour, Vermeer de Delft, Piero della Francesca, voit en ce dernier « le symbole même de la sensibilité moderne qui veut que l'expression du peintre vienne de sa peinture ¹ ». Les motifs que, plus encore que ses contemporains, nous avons de considérer le maître de la *Légende de la Croix* comme le « monarque » de la peinture, les riches, savantes et pénétrantes analyses que Focillon a consacrées à son art si « originalement impersonnel ² », nous permettent de les mieux comprendre. Sans nous attarder au récit de sa vie, ni à l'histoire de ses œuvres qui en sont presque les seuls événements, ni au problème de sa formation et des maîtres qui ont pu influencer le créateur d'un art extrêmement cohérent, homogène, nous verrons que ce génie peintre et théoricien « a abordé les problèmes essentiels et établi les principes sur lesquels vit l'art moderne : comment répartir les formes, sous quel angle les présenter dans l'espace, les assimiler à des figures régulières sans leur faire perdre leur personnalité, tendre vers une généralisation plastique totale » (p. 169).

Piero appartient à ce Quattrocento qui a été « une intense époque expérimentale, époque de recherches, de tentatives... », où se mêlaient, s'affrontaient sinon deux familles spirituelles d'artistes, du moins deux courants, celui des constructeurs qui continuent et renouvellent la pensée monumentale du Moyen Age, celui de ceux qui expriment « cette riche vie imaginative ³ » qui dans tout l'Occident donne le ton du siècle et qui se manifeste par un sens visionnaire, la rêverie romanesque, l'obsession de la douleur et de la mort, un certain tour d'exotisme, le goût du rare et du singulier. Le style monumental dont Piero représente un point culminant,

¹ A. MALRAUX, *Les Voix du Silence*, Paris, 1951, p. 92.

² Henri FOCILLON, *Piero della Francesca*, Armand Colin, Paris, 1952. Cet ouvrage posthume a été publié d'après les notes d'un cours professé en 1934-1935. Nous y renvoyons pour toutes les citations, sans autre référence, qui suivent, y compris celles de L. Venturi et de R. Longhi.

³ H. FOCILLON, *Art d'Occident*, Paris, 1947, p. 277.

« ne convulse jamais la forme, ne la fait jamais éclater, ne pose jamais d'énigmes. Ainsi voyons-nous la paix et la simplicité du XIII^e siècle français... Il y a équilibre entre deux termes intimement mêlés, le contenu émotionnel, la dramaturgie du sujet et le réceptacle qui les rend sensibles. En revanche, à la fin du Moyen Age, la richesse des intentions et de la vie émotionnelle se traduit par les formes prises comme interprètes au lieu de se suffire à elles-mêmes » (pp. 57-58). Jean van Eyck, qui garde lui aussi le sens de la grande forme et exprime dans la paix d'un art intense et recueilli le mystère qu'il perçoit en toutes choses, illustre particulièrement dans le *Mariage Arnolfini* « ce désir de faire apparaître un contenu invisible et tyrannique ».

L'action du théâtre religieux sur l'art de cette époque et le caractère pathétique de celui-ci ont été mis en valeur par E. Mâle. Lorsque cet art n'atteint pas à la grandeur, à la sobriété de la *Pietà* d'Avignon, il montre assez que « le culte de la douleur, le goût pour le drame, tendent à une richesse de l'affabulation et de l'anecdote » (p. 60), que « la mort devient elle aussi agitation, convulsion » (p. 64).

Enfin la curiosité se révèle par l'obsession du pittoresque. « La mode et l'art métamorphosent l'homme en bête. » Or, « pittoresque et pictural vont rarement ensemble et même se contredisent communément. Le pittoresque n'est-il pas la surprise, l'agrément, le contingent, l'inattendu, l'épisodique, opposés au nécessaire ? » Lui qui « préfère la ruine à la bâtisse intacte, la nuit à la lumière, le désordre à l'ordre » est « contraire à toute définition d'un art monumental » (p. 64).

Piero qui a connu tous ces problèmes, surmonté toutes ces « obsessions », s'élève au-dessus de son temps. Ses personnages spacieux, aux grands fronts, habités par des pensées simples, sortes de blocs monolithiques, faiblement découpés, s'apparentent aux sculptures des porches du XIII^e siècle français. « Même les guerriers de la *Bataille d'Héraclius* ne sont secoués par aucune passion. Sur le visage de Chosroès sur le point d'être décapité ne se lit qu'une gravité séculaire. »

Il oppose à la conception pittoresque de l'espace un espace monumental. « L'espace pour lui est une collection de solides réductibles à des figures régulières. Il est non un songe, mais un milieu pour l'esprit. L'arbre substantiel, plein de sève, remplace la forêt qui fut chère à Uccello, son ami. L'heure est haute et caniculaire. Le soleil au zénith prodigue l'ordre et la paix » (p. 68).

Le problème de la construction de l'espace par la perspective est au centre même de la peinture de Piero. « Il se pose pour lui, avant tout, comme un problème de peintre et non comme un problème scientifique : établir par voie d'expériences successives la manière dont les objets se

comportent sur une surface plane au point de vue de la mise en place, de la lumière et des valeurs » (p. 87). Les écrits où il a été amené à formuler ces recherches n'ont été rédigés que vers la fin de sa vie et sont vraiment le fruit d'une expérience d'artiste. Sur ce sujet, comme sur les rapports de Piero avec les autres grands « perspectiveurs » Uccello, Pisanello, ou avec le *Traité de la peinture* de l'humaniste architecte Leone Battista Alberti, son contemporain, nous nous limiterons à quelques brèves considérations.

C'est dans une grande fermentation intérieure que le peintre-architecte découvre alors la perspective rationnelle ; elle est bien plutôt qu'une perspective illusionniste, une poétique. « Il ne s'agit pas de donner l'illusion du creux, de trouser le mur, mais, d'une manière concertée et mesurable, de répartir et de mosaïquer toute apparence possible sur une surface » (p. 89). « Il s'agit d'un essai pour incruster à une place vraisemblable, mais plus encore pour le plus grand agrément de notre vue, les choses selon une perspective extrêmement large, pour instaurer un ordre de proportions relatif au monde de la beauté et non pas seulement de la réalité » (p. 98). « La perspective de la vraisemblance reste heureusement baignée du souvenir des perspectives imaginaires »¹.

La pensée d'Alberti en peinture signifie avant tout « la prédominance du problème plastique, étroitement uni à l'enquête sur l'espace », la marche inévitable vers la réduction des objets aux corps géométriques, à la figure considérée comme un solide dans l'espace. Qu'il y ait accord pour l'essentiel entre lui et Piero, nous le voyons à la manière dont l'auteur de la *Flagellation du Christ* a fait siennes les lois de la peinture énoncées par lui : Piero invente le cerne clair, qui, comme voulait Alberti, n'attire pas l'attention sur le contour, mais sur le plein de la figure. « La composition, c'est un rapport de surfaces et de groupes de surfaces. » Venturi note : « Tout l'art de Piero vise une composition de surfaces qui est une beauté en soi comme les facettes d'un diamant. » Dans les grandes compositions aérées, nous retrouvons cette loi des vides qui veut que le fond ou le vide soit aussi important que la figure ou le plein. Les compositions les plus serrées, la *Bataille de Constantin contre Maxence*, et plus encore la *Défaite de Chosroès*, laissent à « chaque personnage la place de se mouvoir et de se mouvoir sans hâte ». C'est la loi de la lenteur qui s'y vérifie à son tour. (La stabilité de Piero est à l'opposé de la flamme mouvante du Greco.) Sur un point, celui de la répartition des lumières, nous voyons Piero se distancer assez vite de la théorie antichromatique d'Alberti, et éviter la destruction de la couleur par une étude trop exclusive des valeurs. Il conserve « le matin du ton..., les belles harmonies fraîches et calmes

¹ H. FOCILLON, *La Vie des Formes*, Paris, 1939, p. 63.

auxquelles, plus tard, viendra s'ajouter la fête de couleur venue du Nord » (pp. 113-114).

De l'étude du corps humain qui est centrale dans l'art de Piero, comme en général dans la Renaissance italienne, voici quelques indications : Piero manifeste une préférence pour un type athlétique et viril. « Les têtes, prises en elles-mêmes, ont quelque chose de vaste et de solide, d'accord avec la plénitude du corps. » Rondes chez les hommes et souvent accrues par des coiffures énormes, ovoïdes chez les femmes et portées par de longs cols. C'est le port même de la tête qui leur confère une dignité aristocratique, dignité qui provient particulièrement chez la femme de « la grâce lente des nuques majestueuses » (Longhi).

L'économie du geste, toujours naturel, contribue à la compacité des volumes : « Finies les élégances de la silhouette. Les contours glissent aisément le long de ces belles masses, sans jamais s'accrocher à des flexions. La pesanteur... est admirable et calculée. Les hommes et les femmes pèsent fortement sur la terre » (p. 120). Ce sont des vêtements de pierre qu'ils portent et où semble transparaître le mur, support de la fresque. A une époque où déferle la draperie bourguignonne, il est frappant d'observer la rigueur et l'économie des plis.

L'humanité qu'il nous montre est d'abord « pastorale, rustique, ancienne, innocente. Jeune, elle est épanouie dans une sorte de gravité stupéfiée, les anges du *Baptême*, par exemple. Elle vieillit comme les animaux, d'une façon farouche, sauvage. Ce n'est pas le drame pathétique de la vieillesse, comme chez Tintoret ou chez Rembrandt ». A côté du type pastoral, il y a « les Vierges, les saintes, les suivantes de la reine de Saba. Poétiques, elles le sont, certes, mais elles gardent quelque chose de domestique, de provincial », et ont presque toujours l'air maussade. Bien que le principe de l'individualisme humaniste joue aussi chez Piero et que dans les batailles par exemple, les types soient très variés, « il garde une préférence pour certains visages qui accusent une race forte, proche des choses naturelles. Quelle que soit la particularité de chacun d'eux, il est étonnant de voir la constance de leur impersonnalité » (pp. 127-128), comme de leur impassibilité. Partout cette humanité, dédaigneuse des tempêtes et des tumultes de la vie, se dresse avec une dignité aristocratique, une contenance humaniste dans une paix solennelle. « Elle est grave, ordonnée et lente, lente jusque dans les batailles : les soldats se meuvent sans hâte, comme de bons ouvriers qui font leur besogne de tuer avec application. Quelle que soit la grandeur émouvante de la scène, les assistants sont là comme des témoins séculaires : il y a des hommes et des femmes qui ont vu des choses étonnantes » (p. 131).

Il n'est pas jusqu'au paysage, déployé selon des lignes sévères, non

plus comme un fond, mais comme un milieu, jusqu'à la lumière auguste, celle d'une heure immuable, jusqu'aux figurations architecturales quelquefois presque cubistes, qui ne soient à l'échelle et à l'image de ces hommes, et qui ne participent de cet équilibre et de cette solennité. Sachant l'intérêt extraordinaire de Piero pour l'architecture « lieu des premières expériences sur la perspective », faut-il ajouter avec Focillon « que toute la nature est interprétée par lui d'un point de vue d'architecte » ?

Quoi qu'il en soit de l'attribution à Piero des fameuses « perspectives » purement urbaines, d'où la figure humaine même est bannie et qui, avec les harmonies architectoniques que présentent ses paysages, motivent ce point de vue, il est temps d'aborder l'évolution marquée par les dernières œuvres, « où l'abstraction laisse une place de plus en plus grande à l'observation » et où « Piero montre un goût plus marqué pour l'épisode, la petite note heureuse qui fait bien, touffes d'herbe, plaques de mousse, ornements et parures » (p. 151).

Que Piero, dès les *portraits du duc et de la duchesse d'Urbain*, ait été touché par une influence septentrionale et notamment par l'art de Van Eyck, cela paraît de moins en moins douteux, et se manifeste par la perspective aérienne des fonds, comme aussi par « un art des reflets et une intensité nouvelle de la lumière » (p. 144). Ces jeux de lumière sont particulièrement sensibles dans les dernières peintures sur panneaux : celles-ci se prêtant mieux à des caresses de matière, restent monumentales, mais laissent parfois passer un souffle de sentiment, « sentiment monastique singulièrement tendu et émouvant » dans le saint François recevant les stigmates, apparition de la grâce dans « la Vierge au fin visage, d'une texture flexible » qui est en adoration dans la *Nativité* de Londres. La *Madone de Sinigaglia* accorde, selon l'expression de Longhi, « le monumental et l'intime ». « La Madone n'a plus la rigueur des prêtresses d'Arezzo, cependant elle reste impassible. L'Enfant, gorgé de sève antique, a quelque chose d'impérial dans la pose et dans la draperie, un regard despotique et sans tendresse. L'intérêt porté au détail du collier, à la parure, ne détruit pas les solides assises de la composition. Il y a dans le dessin des mains, dans la plénitude des têtes, un côté robuste qui est bien de Piero... Les deux anges, d'une race ambiguë, n'ont rien des adolescents onduleux qui commencent à se répandre dans la peinture italienne... Quelques objets rustiques, des poteries, composent ici une nature morte. On a voulu y voir l'influence flamande, mais l'intérêt de Piero pour ces pauvres choses est très éloigné des fastes extraordinaires des Flamands ou du sentiment d'un Van Eyck quand il accumule avec une prodigalité magnifique des objets animés d'un contenu mystérieux, presque inquiétant » (pp. 156 et 159). « Cette œuvre, parmi les plus belles de l'artiste, riche d'avenir, » nous donne

un pressentiment de Vermeer surtout peut-être par « la composition de la lumière qui tombe, à gauche, par projections régulières, d'une admirable pureté ».

Piero, on le voit, n'assimile des influences que ce qui était déjà en lui. La lumière que lui a suggérée l'art septentrional devient, au terme de ses recherches, la couleur même. « L'accord entre cette lumière et la couleur est unique en son temps... Cela est antinordique », nous dit Focillon à propos de la *Pala* de Milan. L'ultime évolution de Piero qui s'effectue avec mesure dans le sens d'une vision plus concrète, plus lyrique, plus lumineuse, manifeste bien la liberté de l'artiste, la vie de son pouvoir créateur, sans rompre l'unité de son art tout d'un bloc.

Si cette sorte de torpeur qui règne dans le silence des premières œuvres et qui est un don poétique qui lui est propre, paraît à la fin presque s'éveiller, Piero reste « le maître de l'éloquence de l'immobile ». S'il accorde plus à l'observation, il ne faut pas oublier que ce génie merveilleusement abstrait était sous certains aspects déjà un peintre de la réalité, par un certain goût du détail humain ou de l'objet concret. Ainsi dans le *Transfert du Pont sacré* de l'épopée d'Arezzo, le bois sacré si bien veiné, la main de l'ouvrier qui le soulève.

Dans cette scène qui préfigure le portement de la Croix, la mystérieuse évocation du Christ par la figure penchée de l'ouvrier chargé du lourd fardeau, — dans l'agenouillement de la reine de Saba, la piété qui émane de ses mains jointes et de son fin visage incliné, sa noble révérence devant le royal et paternel Salomon contrastant avec la raideur majestueuse de ses suivantes, le secret douloureux échangé avec la poignée de mains, me semblent des rayons furtifs de l'âme même de Piero et justifier qu'on ait appelé « doux et sacerdotal » celui qui nous paraît, trop souvent, dirions-nous pour notre part, indifférent à l'action représentée ou « exquisement brute ». Piero ne serait-il que ce merveilleux poète qui nous soumet à l'emprise souveraine des formes et des harmonies architectoniques ? Son peuple de statues est-il aussi impassible qu'on le dit ? Solenniser l'expression, en pétrifiant les mouvements musculaires du visage humain, n'est pas la supprimer. Faire du geste naturel un geste rituel, ne lui enlève pas sa vérité humaine. A mieux les observer, bien des personnages qui paraissent psychologiquement absents de l'action, y participent par une méditation sereine, par une muette interrogation qu'elle suscite au fond d'eux-mêmes ; et combien d'autres par contre ont pour elle une attention calme, mais concentrée. Dépassant ce monde d'attente, d'écoute ou d'étonnement, en train d'accomplir sans trop le savoir une grande liturgie, quelques êtres exceptionnels nous livrent avec une extrême discrétion, d'autant plus émouvante, le secret de leur cœur qui est aussi celui de ce drame sacré.

Si Piero nous paraît un artiste complet et souverain, c'est que ce peintre, qui n'est pas théologien au même titre qu'un Fouquet, qu'un Van Eyck, a su s'émouvoir quelquefois d'une sagesse plus haute que la sagesse humaniste, c'est que, transposant tout dans un style héroïque, il a su garder « une familiarité large, le sens de la grandeur de la chose domestique », c'est que par la limpidité du ton où il opère la fusion de la lumière, de la couleur et de la valeur, il insère une immatérialité rayonnante dans des corps pesants, et allie ainsi la poésie de la lumière dans un espace aérien à la puissance du sentiment plastique — cela sans vains artifices de reliefs, sans l'aide du clair-obscur, l'excès de relief tuant le poids. « Ainsi il exprime lumineusement ce qu'Alberti entend par *concinntas*, un moment de parfait équilibre, de justesse architecturée des rapports d'êtres à êtres, de la vie intérieure et de la vie concrète. Il est un point culminant dans l'histoire du style ou plutôt de la pensée monumentale » (p. 173).

GEORGES BRAZZOLA

Bibliographies

FRANÇOIS MAURIAC, ETIENNE GILSON, GRAHAM GREENE, JULIEN GREEN, *L'Eglise*.

1. Le numéro spécial de la *Schweizer Rundschau*, février-mars 1953, consacré à l'Eglise, publiée à sa première page le texte suivant :

L'Eglise

Dans ma jeunesse, et même longtemps après, comme en témoigne ce petit livre *La pierre d'achoppement*, j'ai souffert de ce que les structures millénaires de l'Eglise catholique paraissent mal s'adapter aux exigences de ce monde changeant, de ce monde en fusion qui est le nôtre.

Mais plus je vieillis, et plus je crois découvrir que c'est précisément ce qui me décevait le plus dans l'Eglise qui lui a permis de garder intact l'essentiel du dépôt qu'elle a reçu et que rien ne s'est perdu de ce que le Seigneur est venu apporter au monde : le Mémorial de sa Passion, le renouvellement quotidien de son sacrifice, la Présence réelle, la Communion des Saints, la réversibilité des mérites et tout ce qui fait en somme que si saint Augustin ou tel autre Père de l'Eglise revenait parmi nous, il irait tout droit à l'Eglise de la Messe, à l'Eglise de l'Eucharistie, à l'Eglise de la rémission des péchés, à l'Eglise de la Vierge, à l'Eglise des Saints.

François Mauriac
de l'Académie Française.

Nous avons toujours pensé qu'il fallait retenir de la *Pierre d'achoppement* ce que ce petit livre contenait de juste, de vrai, sans se mettre en peine d'en redresser les écarts. Voici donc ce redressement fait aujourd'hui par l'auteur.

2. Au sujet du dissentiment entre l'Eglise et le monde moderne, Etienne Gilson a naguère écrit, *Esprit*, 1946, p. 192 :

Rien n'est moins moderne que la crise des rapports entre le christianisme et le monde moderne. Pour le monde, le christianisme est essentiellement crise, si du moins il est vrai que l'enseignement du Christ soit avant tout dénonciation directe de l'insuffisance du monde et que les chrétiens soient avant tout des hommes qui refusent de s'en contenter...

Certains semblent croire que le christianisme se ferait mieux entendre de notre temps s'il s'engageait à fond dans une lutte contre les injustices sociales et la misère du peuple. Ayons le courage de dire que c'est là se tromper sur son essence et sur celle de son message. Assurément, il a toujours témoigné et témoignera toujours pour la justice, mais la misère humainement irrémédiable contre laquelle il a mission propre et comme personnelle de lutter n'est pas celle des malheureux de ce monde, c'est celle du monde, qui est dans le bonheur humain même comme le ver dans le fruit...

C'est toujours le même problème, et la manière dont il se pose aujourd'hui n'a de neuf que son décor historique et social. Cela, du moins, est certainement neuf, et il importe qu'on le sache. L'homme occidental semble enfin résolu à faire régner dans le monde la justice de ce monde, c'est-à-dire à libérer l'homme de toutes les misères qui l'accablent du fait de la nature et de la société. Cette volonté de justice temporelle n'a que trop d'obstacles à vaincre, mais elle est absolue. Qu'elle doive finalement l'atteindre ou non, son but, le christianisme n'est pas là pour le dire, et il est encore moins là pour l'y conduire. Tout ce qu'il peut, c'est assister cet effort suprême de l'homme vers le bien humain comme il a assisté tous les autres, mais sans cesser de l'avertir que la justice de ce monde, même lorsqu'elle régnera parfaite, ne sera encore que misère. Le christianisme attend l'homme au terme de son plus grand bonheur, pour l'en consoler.

Il est vrai que le christianisme a pour fin propre et immédiate de combler non pas la puissance *naturelle* de bonheur qui est en l'homme, mais la puissance *obédiente ou surnaturelle* qui ordonne l'homme à être un enfant et un héritier de Dieu : le reste, s'il doit venir, vient *par surcroît*. Non toutefois que le christianisme se contente d'assister en spectateur à l'effort vers une meilleure justice sociale — ou une moins grande misère sociale : il le *stimule* constamment, le purifie, l'« évangélise ». Il ne se console, dans le cœur de ses enfants, d'aucune des injustices et des misères sociales.

3. Dans son discours pour la réception du prix Nobel, voir *Documentation catholique*, 3 février 1953, col. 187, François Mauriac touchait au problème du mal :

N' imaginez pas surtout que, croyant, je feigne de ne pas voir l'objection que la présence du mal sur la terre oppose à ma croyance. Pour le chrétien, le mal demeure le plus angoissant des mystères. L'homme qui, au milieu des crimes de l'histoire, persévère dans la foi se heurte à ce scandale permanent : l'inutilité apparente de la Rédemption... La réponse qui nous échappe relève d'un ordre qui n'est pas celui de la raison, mais de la charité. Réponse qui tient tout entière dans l'affirmation de Jean l'Evangéliste : Dieu est Amour. Rien n'est impossible à l'amour vivant, pas même de tirer tout à lui, et cela aussi est écrit.

Mauriac ajoutait : « Les explications raisonnables des théologiens touchant la présence du mal ne m'ont jamais persuadé, si raisonnables qu'elles soient, et justement parce qu'elles sont raisonnables. » On voit par là que Mauriac ignore la réponse que fait saint Augustin et après lui saint Thomas au problème du mal. Il imagine sans doute que la théologie a pour fin, non de cerner le mystère révélé dans sa pureté, pour le mieux adorer, mais de le rationaliser et de l'évacuer. Il semble la confondre, comme Péguy, avec les hérésies. On s'étonne qu'aimant Pascal, il désire passer pour mépriser une grandeur que Pascal a révéralée. Nous l'aimons mieux quand il écrit :

Selon André Malraux : « La révolution joue aujourd'hui le rôle que joua la vie éternelle. » Et pourtant si le mythe était précisément la révolution ? Et si la vie éternelle était l'unique réalité ?

On a publié aux Editions du Seuil, sous le titre *Essais catholiques*, quelques articles et discours de Graham Greene. Le problème du mal y est signalé en ces termes profonds :

Dans les œuvres de Dickens, le Mal n'apparaît que comme un facteur économique et rien de plus. Le christianisme est une femme qui porte de la soupe aux indigents. Qu'elle est vivante l'image des rues dans le silence dominical, celle des petites impasses noires et sordides près du fleuve, celle des bâtiments de la prison, mais comme la vie de l'esprit y est sèche et terne ! Le Mal a perdu, chez Dickens, sa qualité surnaturelle : il est devenu une chose que la puissance de l'argent, un amendement de la loi, ou même tout simplement la mort peuvent abolir, car lorsqu'un personnage meurt, le mal meurt avec lui. Le roman anglais nous fait toujours vivre dans le temps.

4. Greene cite un passage de Henry James, tiré de *A little Tour in France* :

L'Eglise catholique, en comparaison des autres, est certainement de nos jours la plus spectaculaire ; mais elle doit avoir le sentiment de posséder un bien grand fonds de spectacles impressionnants pour se permettre d'ouvrir toutes ces sordides petites boutiques d'objets de piété.

Sur quoi Greene ajoute, au sujet de ce qu'il appelle l'attrait purement esthétique du catholicisme :

Le spectacle peut être réussi et séduire le visiteur cultivé ; il peut être raté et le repousser. L'Eglise catholique n'a jamais hésité à se livrer aux formes les plus basses de l'« art » populaire ; elle n'a jamais utilisé la beauté pour la beauté. Tous les petits magasins de bric à brac, près des cathédrales, où l'on voit des statues et des images de piété, sont l'illustration de ce que je veux dire.

Ce qui fait venir à l'Eglise ou rester dans l'Eglise, c'est la vertu de la grâce et la séduction d'une beauté qui peut tour à tour se servir ou se passer de la beauté esthétique, qui est assez puissante pour traverser toutes les barrières de laideur qu'elle rencontre dans trop de nos églises — c'est un des thèmes de *La fin d'une liaison* — ; mais ce n'est pas l'Eglise, qui est l'Epouse, qui « ouvre les sordides petites boutiques d'objets de piété » ou qui « se livre aux formes les plus basses de l'art populaire ». Tout ce qu'il y a d'avilissant dans le comportement de ses propres enfants vient non pas d'elle, mais des réserves de bassesse

qu'elle n'a point encore évacuées en eux. C'est au nom d'elle que le R. P. Couturier s'indigne aujourd'hui si magnifiquement contre tout cela, dans les derniers numéros de l'Art Sacré.

5. La distance en nous entre ce qui est de l'Eglise et ce qui est de nous, Julien Green y insistait, en 1924, dans son *Pamphlet contre les catholiques de France* :

Les personnes qui reviennent de la messe parlent et rient ; elles croient qu'elles n'ont rien vu d'extraordinaire. Elles ne se sont douté de rien parce qu'elles n'ont pas pris la peine de voir. On dirait qu'elles viennent d'assister à quelque chose de simple et de naturel, et cette chose, si elle ne s'était produite qu'une fois, suffirait à ravir en extase un monde passionné.

Elles reviennent du Golgotha et elles parlent de la température.

Les Juifs ne pouvaient souffrir l'éclat du visage de Moïse, et Moïse n'était qu'un homme. Manué craignait de mourir pour avoir vu la face de son Créateur, mais il n'avait vu qu'un ange. Qu'y a-t-il de caché sous les espèces du pain et du vin ? Plus qu'un ange et plus que Moïse certainement. Un des caractères les plus étonnants de la messe, c'est qu'elle ne tue pas les personnes qui y assistent.

Elles entendent la messe tranquillement, sans larmes, sans commotion intérieure ; c'est admirable. Que faudrait-il donc pour les émouvoir ?

Pour voir à quel point elles sont pauvres de cœur, il faut examiner ce qui s'est fait à cause d'elles, ce qui se fait tous les jours, dans toutes les parties du monde, pour sauver leurs âmes inattentives. Leur pauvreté de cœur n'est ni grande ni petite ; elle est infinie. Puissances, Trônes et Dominations sont moins fortes que cette imbécillité d'âme.

Il faudrait être tous les jours fraîchement converti à la vérité catholique, avoir une foi surprie.

6. Finissons par cette vue de Graham Greene sur l'Assomption :

Il n'y a, de nos jours, aucun signe visible de croyances hérétiques concernant l'Assomption de Notre-Dame au sein de l'Eglise, et par conséquent certains catholiques ont pu croire que la proclamation du dogme était inutile. Mais les catholiques d'aujourd'hui ne peuvent rester hors d'atteinte de l'hérésie générale de notre époque : le peu d'importance accordée à l'individu. Aujourd'hui, le corps humain est considéré comme un matériau livré à la consommation, une chose qu'on peut éliminer

en masse, à l'aide de la bombe atomique, une sorte de charogne anonyme. Après la première guerre mondiale, des croix marquaient les emplacements où reposaient les morts : alliés et ennemis ; des flammes brûlaient constamment dans les capitales d'Europe sur les tombes de guerriers inconnus. Mais nulle croix ne marque aujourd'hui la fosse commune où furent jetés par pelletées les morts de Londres et de Berlin, et le monument commémoratif d'Hiroshima est la silhouette d'un corps photographié par l'éclair brûlant sur l'asphalte. La définition de l'Assomption proclame une fois de plus la doctrine de notre résurrection, l'éternelle destinée de chaque corps humain, et c'est une fois de plus l'histoire de Marie qui garde à la doctrine toute sa clarté. La résurrection de Marie présume celle de chacun d'entre nous.

Charles Journet

ANTONIO GRAMSCI, *Note sul Machiavelli, sulla Politica e sullo Stato Moderno*, xxii-371 pages, Einaudi, Torino, 1949.

Des notes qui composent ce Ve volume des œuvres complètes, on peut tirer une définition de l'Etat tel que le comprenait Gramsci. Le Prince de Machiavel doit être entendu au sens d'un « mythe » sorrellien, c'est-à-dire comme « une idéologie politique qui se présente..., comme une création d'imagination concrète qui agit sur un peuple dispersé en une poussière d'individus pour en susciter et organiser la volonté collective », p. 3. Le Prince moderne ne sera plus une personne, mais un organisme, p. 5, lisez : le Parti, p. 20. La volonté collective et politique est définie : conscience agissante de la nécessité historique, comme protagoniste d'un drame historique réel et effectif, p. 6. Dès lors, aux yeux de Gramsci, un Etat ne saurait être que totalitaire ; le « Prince » prend la place, dans les consciences, de la divinité ou de l'impératif catégorique, il devient la base d'un « laïcisme moderne » et d'une complète laïcisation de toute la vie et de tous les rapports de mœurs, p. 8. Face à la morale et à la religion, la politique jouit d'une totale autonomie, p. 9. Le but du parti est de fonder un nouveau type d'Etat, p. 20, lequel équivaut à une nouvelle culture. Ceci n'est possible que si le parti devient lui-même l'Etat. Si un parti est toujours l'expression d'un groupe social déterminé, p. 22, la politique est une lutte pour la conquête exclusive du pouvoir par un seul parti, donc par une seule classe. Le

parti est essentiellement idéologique : un des problèmes majeurs est celui de la diffusion dans les masses de la « nouvelle conception du monde » dont il est le protagoniste, p. 34. Une idéologie compte comme une force matérielle. Par là s'explique l'intérêt que porte Gramsci, comme le faisait Lénine, aux techniques de la prise de pouvoir ; la politique apparaît ainsi comme une stratégie de conquête de l'« hégémonie ».

La science politique est science de l'Etat. Celui-ci se définit comme « un complexe d'activités pratiques et théoriques grâce à quoi la classe dirigeante non seulement justifie et maintient sa domination mais encore réussit à obtenir le consentement actif des gouvernés », p. 79. Si l'homme n'est conçu qu'historiquement déterminé, on ne peut abstraire de l'intervention des initiatives humaines ; dans ce sens la science devient politique, p. 80. L'Etat est éducateur, il élabore, même physiquement, des nouveaux types d'humanité, pp. 83 et suiv. En conséquence, le droit est l'aspect répressif et négatif de toute l'activité positive de civilisation développée par l'Etat, p. 88.

Certaines observations relatives à la vie politique ne manquent pas de perspicacité ; ainsi Maurras apparaît comme un « jacobin inversé », p. 107, avec son implacable exigence d'ordre logique.

Il est beaucoup question de l'Eglise dans ce volume. La question du Modernisme, celle de l'Action française retiennent l'attention de Gramsci. L'Eglise lui apparaît comme un organisme politique, « l'idéologie » d'hier en somme, que l'Etat moderne devra remplacer : on doit donc lutter contre elle pour la compétition de l'hégémonie, cf. pp. 225-287. Si Gramsci sait bien relever certaines machinations peu édifiantes du temps du Modernisme, p. 263, il est curieux que jamais le problème de la raison d'être de l'Eglise ne semble se poser à lui : on évoque un organisme absurde et maléfique que l'imagination d'un Kafka aurait pu créer. N'est-ce pas que l'Etat communiste est lui-même une religion ?

Les notes sur l'Américanisme et le Fordisme, pp. 311 et suiv., contiennent un mélange d'observations originales et de considérations plus ou moins utopiques sur le nouveau type d'homme supérieur qui naîtra de la civilisation technique.

Signalons enfin une note intéressante, pp. 288-292, sur l'origine balzacienne de la formule marxiste : religion « opium du

peuple ». Balzac qualifie les loteries d'« opium de la misère ». C'est Pascal qui aurait suggéré à Marx l'application à la religion. En effet, on s'intéressait beaucoup à l'argument du pari alors. S'agit-il là plus que d'une séduisante hypothèse ?

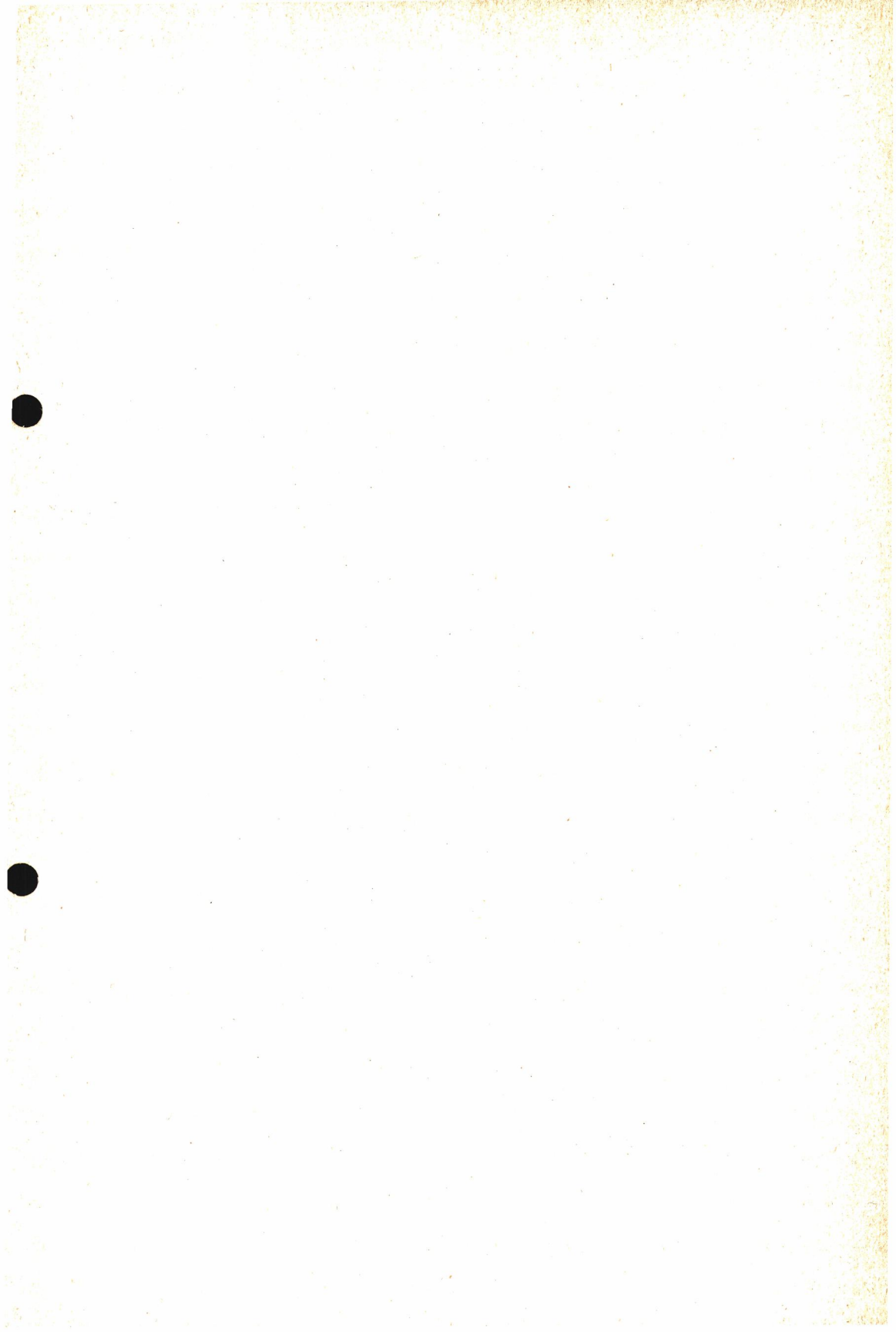
Fr. M.-Martin Cottier, O. P.

GASTON BARDET, *Paris, naissance et méconnaissance de l'urbanisme*, Ed. Sabri, Paris, 1952.

Dans son nouvel ouvrage sur *Paris*, qui porte pour sous-titre : *Naissance et méconnaissance de l'urbanisme*, M. Gaston Bardet nous offre un mémoire érudit sur « l'esprit des plans directeurs de Paris, de la Renaissance à l'Empire ». Il y traite, non des « embellissements » qui ont fait l'objet de nombreuses études, mais des « plans d'urbanisme » qui ont abouti aux notions contemporaines d'aménagement et d'extension. Prenant pour point de départ la reconstruction du Pont Notre-Dame, il nous mène jusqu'au « Plan des Artistes », véritable « plan d'astronome », où « l'oubli de l'homme est consommé ». S'il a jugé inutile de pousser jusqu'aux grands travaux du baron Haussmann, c'est qu'ils ont déjà fait la matière de bien des analyses. Cet essai porte donc sur la prise de conscience du besoin d'un plan directeur, et nous y trouvons une méditation sur l'urbanisme, ses principes et ses tracés classiques, qui doit permettre aux techniciens de mettre cette discipline au service de la société. Après avoir rendu hommage à la mémoire de son maître, Marcel Poète, M. Bardet dégage les grandes lignes du nouvel urbanisme et montre comment le plan de Rome de Sixte-Quint contenait en germe celui qu'on vient d'appliquer à Jérusalem, et qui constitue un modèle d'urbanisme fédératif et polycentrique.

On ne peut qu'admirer la vaste culture de l'auteur, la clarté avec laquelle il expose les théories de Vitruve, de Durer, d'Alberti, de Léonard et de Fontana. On regrette toutefois qu'il ne rende pas entièrement justice à Jules Hardouin-Mansart, auquel il oppose, assez arbitrairement, André Le Nôtre. Ajoutons que l'ouvrage de M. Bardet est illustré de schémas et de plans qui en rendent la lecture non moins attrayante qu'aisée, tandis que ses notes nombreuses, ses citations et ses annexes forment un ensemble de documentation des plus précieux pour ceux qui s'intéressent à l'organisation et au développement historique de la Métropole.

Georges Cattau



NOVA ET VETERA

ÉDITEUR L. MÉROZ, GENÈVE

12 Boulevard Georges Favon

Direction : Charles Journet, Fribourg (Suisse).

Secrétaire de rédaction : R. P. Jean de la Croix Kælin, O. P.,
12 bd Georges Favon, Genève.

Administration : Librairie L. Méroz, 12 bd Georges Favon, Genève.
Compte de chèques postaux : Revue Nova et Vetera I 10232,
Genève.

Conditions d'abonnement :

Suisse : Abonnement ordinaire : frs 10.—.

Abonnement de soutien : frs 15.—.

Le numéro : frs 2.80.

A verser au compte de chèques postaux : I 10232,
Genève.

Belgique et Luxembourg :

Abonnement ordinaire : frs b. 100.—.

Abonnement de soutien : frs b. 150.—.

Le numéro : frs b. 30.—.

A verser au compte de chèques postaux I 10232,
Genève, par mandat international.

France : Abonnement ordinaire : frs fr. 700.—.

Abonnement de soutien : frs fr. 1000.—.

Le numéro : frs fr. 180.—.

Dépositaire général pour la France :

Librairie St-Paul, rue Cassette 6, Paris VI^e. Compte de
chèques postaux : Paris 243.60.

Autres pays : Mêmes conditions que pour la Suisse.

Les abonnements sont annuels et partent du n° 1. Les nouveaux
abonnés qui souscrivent à n'importe quel moment de l'année en
cours reçoivent les numéros déjà parus.