

**b**  
—  
**a**

cieba

**belas-artes**  
**ulisboa**

**FCT**  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
UNIVERSIDADE DE LISBOA, FUNDADAÇÃO E INSTITUTO AUTÓNOMO

 **CATOLICA**  
CITEP - CENTRO DE INVESTIGAÇÃO  
EM TEOLÓGICA E ESTUDIOS DE RELIGIÃO  
—  
LISBOA - LISBOA - PORTO

PERSISTÊNCIA DA OBRA II  
ARTE E RELIGIÃO

PERSISTANCE DE L'ŒUVRE II  
ART ET RELIGION

*Organização | Sous la direction*  
Tomás Maia

PERSISTÊNCIA DA OBRA II  
ARTE E RELIGIÃO

PERSISTANCE DE L'ŒUVRE II  
ART ET RELIGION

Boyan Manchev  
Alfredo Teixeira  
Federico Ferrari  
Jean-Luc Nancy  
Tomás Maia  
Paulo Pires do Vale

*Organização | Sous la direction*  
Tomás Maia

*Traduções | Traductions*  
Séverine Rosset  
Maria João Mayer Branco  
Federico Nicolao  
Tomás Maia

DOCUMENTA

ÍNDICE | TABLE

Os três textos dos autores portugueses foram traduzidos para francês por Séverine Rosset. Os textos de Boyan Manchev e de Jean-Luc Nancy, escritos originalmente em francês, foram traduzidos para português por Tomás Maia. O texto de Federico Ferrari, escrito primeiramente em italiano, foi vertido para português por Maria João Mayer Branco e para francês por Federico Nicolao, esta última versão tendo beneficiado da preciosa revisão de Claire Nancy.

Les trois textes des auteurs portugais ont été traduits en français par Séverine Rosset. Les textes de Boyan Manchev et de Jean-Luc Nancy, écrits originellement en français, ont été traduits en portugais par Tomás Maia. Le texte de Federico Ferrari, écrit d’abord en italien, a été rendu en portugais par Maria João Mayer Branco et en français par Federico Nicolao, cette dernière version ayant bénéficié des soins de révision de Claire Nancy.

<i>Nota de apresentação</i>	11
<i>Note de présentation</i>	19
BOYAN MANCHEV	
A outra origem da arte.	
A <i>poiësis</i> ontogónica e o reencantamento do mundo	29
L’autre origine de l’art.	
La <i>poiësis</i> ontogonique et le reenchantement du monde	65
ALFREDO TEIXEIRA	
Cantus Firmus.	
Persistências e metamorfoses do sagrado musical	103
Cantus Firmus.	
Persistances et métamorphoses du sacré musical	139
FEDERICO FERRARI	
O Deus dos artistas. Três exercícios de epifanologia	179
Le Dieu des artistes. Trois exercices d’épiphnologie	191
JEAN-LUC NANCY	
A cesura e o excesso	207
La césure et l’excès	213

TOMÁS MAIA

Mística material 221  
Mystique matérielle 265

PAULO PIRES DO VALE

Da saída. Religião da saída da religião, arte da saída da arte 313  
De la sortie. Religion de la sortie de la religion, art de  
la sortie de l'art 337



Anabela Mota, *Verticalidade Frágil*, grés, c. 500 × 3 × 3 cm, 2017

## Nota de apresentação

Os únicos que ainda acreditam no mundo são os artistas: a persistência da obra de arte reflecte o carácter persistente do mundo. Eles não se permitem ser estranhos ao mundo. O perigo consiste em arrastar o mundo no deslocamento, isto é, em transformar os oásis em deserto. Por outro lado, o simples facto de que há arte mostra bem que o homem é a única coisa que se manteve intacta. Se assim não fosse nem arte teríamos, mas apenas o Kitsch.

Hannah Arendt, *O que é a Política?*

Transcrevo, antes de mais, os termos que enderecei, em 2018, a todos os participantes neste livro; estão na carta do convite:

Se extremarmos a hipótese de Nietzsche segundo a qual a ideia de Deus advém do pavor face aos antepassados — como o testemunham todas as primeiras civilizações —, teremos de concluir que a coisa artística não era originariamente separável do objecto religioso. A arte e a religião surgiram em conjunto, em torno daquilo a que se poderá chamar o «divino» (isto é, o morto que tanto fascinava como inspirava respeito aos vivos). E mesmo se se recuar até aos tempos em que ignoramos se o humano institui divindades — aos tempos paleolíticos —, é inegável que o gesto

artístico já se inscrevia num conjunto de condutas que qualificamos de «sagradas», essas mesmo que são impensáveis sem a distinção entre os vivos e certos mortos.

Porém, apesar ou em virtude desta inseparabilidade originária relativamente ao religioso, a arte não era nomeada como tal (e, num certo sentido, não existia ainda). Simultaneamente, se continuamos a falar de «arte mesopotâmica» ou «suméria», por exemplo, e se utilizamos estas expressões para lá ou para cá de qualquer convenção histórico-estilística, isso significa que pressentimos *qualquer coisa*, em tal ou tal forma sensível, que é irredutível a um culto ou a uma crença determinados. Pressentimos aí uma «força», uma «potência» ou então uma «vida» que não se confunde — e que jamais se confundiu — com um conteúdo religioso estabelecido. E pressentimo-lo tanto mais nitidamente quanto a religião deixou de ser, desde há pelo menos dois séculos, a instância e o fundamento da vida espiritual da humanidade. Os tempos modernos, com efeito, são antes de mais determinados pelo derrocada da religião «positiva» (a expressão é de Hegel referindo-se à positividade dos dogmas e ao poder eclesiástico).

Levanta-se então a questão da *persistência* da obra, que é assim uma questão eminentemente *moderna* — se não mesmo a questão moderna da arte. Se a arte começou antes da arte (e, *a fortiori*, antes do nome «arte»), foi no entanto necessário esperar pela sua separação (moderna) da religião para que surgisse a interrogação sobre o que nela se mantém «artístico» até nós: isto é, sobre o que *resta da arte através* da sua história (e o movimento de *restar através* resume-se precisamente no verbo *per-sistir*). A «persistência» designa precisamente o resto *e* o todo da arte — *o resto que insiste no todo* e que, no homem, ultrapassa (ou trespassa) o humano. E foi num sentido análogo que entendi as palavras de Hannah Arendt

sobre a «persistência da obra» e do «mundo», palavras escritas sob a ameaça do desaparecimento da espécie humana, e cuja descoberta é bem posterior ao primeiro volume da *Persistência da Obra*.<sup>1</sup>

Se no primeiro livro dedicado à questão da «persistência», examinada então sob o ângulo da relação entre arte e política, nos aproximámos da obra no regime dito «democrático» (ou a partir da instauração da «cidade»), repensar agora a mesma questão na proximidade da religião obriga-nos a tomar em consideração *tudo* aquilo a que chamamos «arte», desde os primeiros indícios simbólicos deixados pelo homem.

Então, a questão da persistência pode enunciar-se assim: apartada da religião, será que a arte começa finalmente, ou será que não faz mais do que recomeçar? E como poderá ela fazê-lo, hoje, nuamente?

Responder a estas questões não é um assunto histórico, antes implica um questionamento sobre a *necessidade* da arte — na qual se joga, portanto, o seu e o nosso destino. Responder a estas questões tornou-se um imperativo ético quando a arte — a arte que persiste — é sobretudo uma coisa rara, por vezes mesmo imperceptível, na confusão generalizada sobre o «contemporâneo». Face ao reino do *n'importe quoi* (ou mesmo do «vale tudo») no regime da hiper-produção actual, não se trata de reinstaurar regras prévias à obra. E face à impossibilidade de instituir uma arte religiosa, não

<sup>1</sup> Palavras entretanto escolhidas para figurarem na epígrafe desta «Nota de Apresentação». O primeiro volume (que data de 2011) é reeditado igualmente em versão bilingue, por ocasião da publicação deste segundo volume, com o título *Persistência da Obra I. Arte e Política*, Tomás Maia (org.), pela Documenta. Nesse livro, dada a relação em estudo que o subtítulo indica, participam Silvína Rodrigues Lopes e Isabel Sabino. Para o presente volume, dedicado à relação entre a arte e a religião, são convidados Alfredo Teixeira e Paulo Pires do Vale, no âmbito da parceria encetada com o CITER — Centro de Investigação em Teologia e Estudos de Religião (da Universidade Católica Portuguesa). Nos dois volumes manteve-se o mesmo núcleo, por assim dizer, da comunidade inicial da «persistência» — Boyan Manchev, Jean-Luc Nancy, Federico Ferrari e Tomás Maia.

se trata também de opor uma «religião da arte» (no sentido que lhe deram os primeiros românticos, isto é também, toda uma franja da modernidade). Em arte, não se trata nem de voltar atrás nem de reagir; trata-se somente, hoje como sempre, de persistir.

Tentando agora precisar a questão da persistência (da obra) *face à religião*, podemos tomar como exemplo a descoberta feita por Picasso da arte africana. Quando se dá essa descoberta no limiar do século XX, Picasso não reivindicou uma estetização da arte africana, da mesma maneira que não estava motivado, inversamente, por uma renovação formal da arte ocidental. Ao descobrir (por intermédio de Matisse) uma pequena estatueta do Congo — uma escultura com as órbitas obturadas por conchas —, o que se lhe revela de súbito, e como que retrospectivamente, é a sua própria razão de ser enquanto pintor. Através desses olhos estranhamente selados e brilhantes (poderia dizer-se: os olhos de um morto que continua a viver), Picasso entrevê o próprio facto de pintar. No livro *La Tête d'obsidienne*, Malraux relata estas palavras do pintor que descrevem, trinta anos mais tarde, a sua visita de 1907 ao Musée Ethnographique du Trocadéro: «Se damos uma forma aos espíritos, tornamo-nos independentes. Os espíritos, o inconsciente (não se falava ainda muito disso), a emoção, é tudo a mesma coisa. Compreendi porque é que era pintor. Sozinho naquele museu pavoroso, com máscaras, bonecas de pele vermelha, manequins empoeirados. *Les demoiselles d'Avignon* devem ter chegado nesse dia, mas não, de todo, por causa das formas: antes — sim! — porque era a minha primeira tela de exorcismo». E ainda: «É também o que me separou de Braque. Ele gostava dos Negros, mas como já lhe disse: porque eram boas esculturas. Delas, ele nunca teve o menor medo».

Sem entrar na análise dos termos empregues por Picasso, a simples qualificação como *obra* de um objecto concebido para fins

originariamente culturais permite fazer duas constatações. Propno-as como mote para o nosso questionamento sobre a persistência da obra (que será necessariamente múltiplo):

— uma tal qualificação só pode ser formulada e acolhida num ambiente histórico de desafectação geral do religioso e do teológico; — simultaneamente, o mesmo qualificativo permite aceder a uma espécie de precedência perpétua da arte relativamente a si mesma: a arte estaria sempre antes de si, ignorando todo e qualquer discurso sobre o seu «depois» e, em particular, o discurso sobre o «depois do fim da arte».

Eis o essencial da carta.

O leitor poderá descobrir, nas páginas seguintes, as diferentes respostas ao meu repto — respostas que foram primeiramente propostas oralmente, aquando do nosso encontro em Maio de 2019, amiúde seguidas de um debate intenso. Agora, na forma escrita, deliberadamente não procurei nem uniformizar a sua apresentação (na extensão dos textos, no aparato crítico, etc.) nem unificar o seu teor (numa qualquer «tese comum» sobre a «persistência»). A persistência também se faz na e através da diferença — das formas, dos tons e dos estilos. Para todos os participantes, bastou-nos um acordo profundo, ainda que por vezes tácito, sobre a necessidade ou mesmo a urgência de pensar a persistência da arte, hoje. Com efeito, poderia mesmo dizer-se que os dois encontros (sobre arte e política, primeiro, e sobre arte e religião, depois) procuram desenhar aquilo a que se poderia chamar a *encruzilhada moderna da arte*, mostrando a impossibilidade, o impasse ou mesmo o desastre aos quais conduziram as combinações ou as fusões variadas entres estas três vias (arte, política e religião). E sendo a obra (ou a sua ideia), de cada vez, o *operador* de uma aliança estético-política e/ou estético-religiosa, compreende-se que já se tenha podido responder a esse

desastre com a injunção da «inoperância» (*désœuvrement*). Todavia, tal nunca implicou que a ideia de obra, confinada exclusivamente ao campo artístico, devesse alguma vez ser abandonada.

Tal é a razão pela qual proponho hoje esboçar um outro gesto: distinguir arte, política e religião, começando por desatar os nós mais apertados de uma tal encruzilhada. É a única maneira de proceder, parece-me, para que a obra enfim se *liberte*.

\*

Não haverá pois um terceiro encontro em torno do par «política e religião» (ainda que, em larga medida, seja esse par — ou essa aliança — a determinar catastroficamente o nosso destino colectivo, e desde há longa data). O projecto da «persistência» — que finda com este segundo volume — sempre e somente existiu sob o signo da *obra*. Se subtrairmos a «obra» a esse outro horizonte comum, então talvez comecemos a desaparecer a política e a religião. Assim, também procurei assinalar que tanto a religião quanto a política — mas sobretudo a *política* (designando assim o nosso cuidado de libertação partilhada) — permanecem inteiramente por repensar sob outras categorias.

Enquanto organizador, e no momento de coligir todas as respostas, desejo começar por agradecer o modo entusiástico pelo qual José Tolentino Mendonça acolheu este projecto, então na qualidade de Vice-Reitor da Universidade Católica e Presidente do Centro de Investigação da Faculdade de Teologia. Esse acolhimento deixou um rasto de generosidade na pluralidade dos modos de abordar a relação entre a obra e o culto em geral. Mas devo também agradecer aos Presidentes actuais dos dois Centros de Investigação, CIEBA e CITER, respectivamente a João Paulo Queiroz e a Luísa Almendra que possibilitaram não só uma permuta entre investigadores de proveniência

muito diversa, mas um verdadeiro encontro entre a arte e a religião, num ambiente de respeito pelas diferenças aproximações e, simultaneamente, de aprofundamento das nossas afinidades intelectuais. Este encontro deve muito ao apoio amigável de Paulo Pires do Vale que, num momento decisivo, soube aproximar os dois Centros de Investigação, para além da sua indispensável presença como orador. No mesmo sentido, também devo uma palavra de agradecimento a Anabela Mota que aceitou expor uma obra sua na capela do Convento de São Francisco, em Lisboa, onde está precisamente instalada a Faculdade de Belas-Artes (e onde decorreu a segunda jornada do nosso encontro). Essa obra, intitulada *Verticalidade frágil*, é como que o emblema vulnerável da postura que — entre a arte e a religião — perseguimos aqui.

Por fim, toda a minha gratidão vai para Manuel Rosa que, tal como já havia feito para o primeiro volume, acolheu este segundo volante do projecto nas edições Sistema Solar | Documenta, co-editando o livro em parceria com os Centros de Investigação. Deste modo, o pensamento que partilhámos em dois dias festivos — e que doravante partilhamos — poderá melhor extravasar os muros académicos, cumprindo-se, afinal, o que é a missão da Universidade pública.

T.M.

## Note de présentation

Les seuls à croire encore au monde sont les artistes : la persistance de l'œuvre d'art reflète le caractère persistant du monde. Ils ne peuvent pas se permettre d'être étrangers au monde. Le danger consiste à entraîner le monde dans le déplacement, c'est-à-dire à transformer les oasis en désert. D'un autre côté, le seul fait qu'il y ait de l'art montre bien que l'homme est la seule chose qui soit demeurée intacte. S'il n'en était pas ainsi, nous n'aurions pas l'art, mais seulement le Kitsch.

Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique?*

Je transcris tout d'abord les termes que j'ai adressés, en 2018, à tous les participants de ce livre ; c'est dans la lettre d'invitation :

Si l'on suit jusqu'au bout l'hypothèse de Nietzsche selon laquelle l'idée de Dieu provient de la crainte envers les ancêtres — comme en témoignent toutes les premières civilisations —, la chose artistique n'était pas originellement séparable de l'objet religieux. L'art et la religion ont surgi ensemble, autour de ce que l'on pourra appeler le « divin » (c'est-à-dire, le mort qui, tout à la fois, fascinait et inspirait le respect aux vivants). Et même si l'on veut remonter aux temps où il n'est pas sûr que l'homme ait ins-

titué des divinités — aux temps paléolithiques —, il est indéniable que le geste artistique s’inscrivait déjà dans un ensemble de conduites qu’on peut qualifier de « sacrées », celles-là mêmes qui sont impensables sans la distinction entre les vivants et certains morts.

Pourtant, malgré ou à cause de cette inséparabilité native d’avec le religieux, l’art n’était pas nommé comme tel (et, en un sens, il n’existait pas encore). En même temps, si nous continuons à parler de « l’art mésopotamien » ou « sumérien », par exemple, et si nous employons ces expressions au-delà ou en deçà de toute convention historico-stylistique, cela veut dire que nous pressentons *quelque chose*, dans telle ou telle forme sensible, qui est irréductible à un culte ou à une croyance déterminés. Nous y pressentons une « force », une « puissance » ou bien une « vie » qui ne se confond pas — et ne s’est jamais confondue — avec un contenu religieux établi. Et nous le pressentons d’autant plus nettement que la religion a cessé d’être, depuis au moins deux siècles, l’instance et le fondement de la vie spirituelle de l’humanité. Les temps modernes, en effet, sont tout d’abord déterminés par l’effondrement de la religion « positive » (l’expression est de Hegel se référant à la positivité des dogmes et au pouvoir ecclésiastique).

Se pose alors la question de la *persistance* de l’œuvre qui est ainsi une question éminemment *moderne* — voire qui est la question moderne de l’art. Si l’art a commencé avant l’art (et, *a fortiori*, avant le nom de « l’art »), il a fallu néanmoins attendre sa séparation (moderne) d’avec la religion pour que l’on s’interroge sur ce qui y demeure « artistique » jusqu’à nous : c’est-à-dire, sur ce qui *reste de l’art à travers* (sur ce qui *per-siste* tout le long de) l’histoire. La « persistance », justement, désigne à la fois le reste *et* le tout de l’art — le reste qui insiste dans le tout et qui, dans l’homme,

dépasse (ou se passe de) l’humain. Et ce fut en un sens analogue que j’ai compris les mots de Hannah Arendt sur « la persistance de l’œuvre » et du « monde », mots écrits sous la menace de la disparition de l’espèce humaine et dont la découverte est bien postérieure au premier volume de la *Persistance de l’œuvre*.<sup>1</sup>

Si, en effet, dans le premier livre consacré à la question de la « persistance », examinée alors sous l’angle du rapport entre art et politique, nous nous sommes approchés de l’œuvre dans le régime dit « démocratique » (ou à partir de l’avènement de la « cité »), repenser à présent la même question dans la proximité de la religion nous oblige à prendre en considération *tout* ce que nous appelons « art », depuis les premières traces symboliques laissées par l’homme.

Dès lors, la question de la persistance peut s’énoncer ainsi : arraché à la religion, l’art peut-il enfin commencer ? Ou bien ne fait-il que recommencer ? Et comment le peut-il ou le fait-il, aujourd’hui, « à nu » ?

Répondre à ces questions n’est pas une affaire historique ; cela engage un questionnement sur la *nécessité* de l’art et il y va, pour nous, de son destin. Répondre à ces questions est devenu un impératif éthique lorsque l’art — l’art qui persiste — est plutôt une chose rare, parfois même imperceptible, dans la confusion généralisée sur le « contemporain ». Face au règne du « n’importe quoi » (ou même du « tout se vaut ») dans l’hyperproduction actuelle, il

1 Des mots entre-temps choisis pour figurer dans l’exergue de cette « Note de présentation ». Le premier volume (qui date de 2011) est réédité aussi en bilingue, à l’occasion de la parution de ce second volume, sous le titre *Persistance de l’œuvre I. Art et politique*, Tomás Maia (sous la direction), aux éditions Documenta. A ce livre, étant donné le rapport étudié que signale le sous-titre, participent Silvana Rodrigues Lopes e Isabel Sabino. Pour le présent volume, consacré au rapport entre art et religion, sont invités Alfredo Teixeira et Paulo Pires do Vale, dans le cadre de la collaboration entamée avec le CITER — Centre de Recherche en Théologie et Études de Religion (de l’Université Catholique Portugaise). Dans les deux volumes, le noyau, pour ainsi dire, de la communauté initiale de la « persistance » est demeuré le même — Boyan Manchev, Jean-Luc Nancy, Federico Ferrari et Tomás Maia.

ne s'agit pas de rétablir des règles préalables à l'œuvre. Et face à l'impossibilité d'instituer un art religieux, il ne s'agit pas non plus d'y opposer une « religion de l'art » (au sens où l'entendaient les premiers romantiques, c'est-à-dire aussi, tout un pan de la modernité). En art, il ne s'agit ni de revenir ni de réagir ; il s'agit seulement, aujourd'hui comme toujours, de persister.

Pour essayer enfin de préciser la question de la persistance (de l'œuvre) *face à la religion*, nous pouvons prendre pour exemple la découverte que fit Picasso de « l'Art nègre ». Lorsqu'il en reçoit le coup, au seuil du XX<sup>e</sup> siècle, Picasso ne revendique pas une approche esthétisante de l'art africain, pas plus qu'il n'est motivé, à l'inverse, par un renouvellement formel de l'art occidental. En découvrant (par l'entremise de Matisse) une petite statuette du Congo — une sculpture aux orbites obturées par des coquillages —, ce qui se révèle tout à coup, et comme rétrospectivement, c'est sa propre raison d'être en tant que peintre. A travers ces yeux étrangement scellés et brillants (on pourrait dire : les yeux d'un mort qui continue à vivre), Picasso entrevoit le fait même de peindre. Dans *La Tête d'obsidienne*, Malraux rapporte notamment ces propos du peintre qui décrivent, trente ans plus tard, sa visite de 1907 au Musée Ethnographique du Trocadéro : « Si nous donnons une forme aux esprits, nous devenons indépendants. Les esprits, l'inconscient (on n'en parlait pas encore beaucoup), l'émotion, c'est la même chose. J'ai compris pourquoi j'étais peintre. Tout seul dans ce musée affreux, avec des masques, des poupées peaux-rouges, des mannequins poussiéreux. *Les demoiselles d'Avignon* ont dû arriver ce jour-là mais pas du tout à cause des formes : parce que c'était ma première toile d'exorcisme, oui ! » Et ceci encore : « C'est aussi ce qui m'a séparé de Braque. Il aimait les Nègres, mais je vous ai dit : parce qu'ils étaient des bonnes sculptures. Il n'en a jamais eu un peu peur ».

Sans entrer dans l'analyse des termes employés par Picasso, la simple qualification comme *œuvre* d'un objet conçu à des fins originellement culturelles permet de faire deux constatations que je propose comme coup d'envoi pour notre questionnement sur la persistance de l'œuvre (qui sera nécessairement multiple) :

— une telle qualification ne peut être prononcée et accueillie que dans un climat historique de désaffection générale du religieux et du théologique ;

— en même temps qu'elle permet d'accéder à une sorte de prééminence perpétuelle de l'art sur lui-même : l'art serait toujours en avant de lui-même, ignorant tout discours sur son « après » et, en particulier, le discours sur « l'après la fin de l'art ».

Voilà l'essentiel de la lettre.

Le lecteur découvrira, dans les pages suivantes, les différentes réponses à mon défi — réponses qui ont été d'abord proposées sous la forme orale, lors de notre rencontre en mai 2019, souvent suivies d'un débat intense. A présent, sous la forme écrite, je n'ai pas cherché délibérément à uniformiser leur présentation (extension des textes, appareil critique, etc.) ni à en unifier la teneur (dans une quelconque « thèse commune » sur la « persistance »). La persistance se fait aussi dans et par la différence — des formes, des tons et des styles. Pour tous les participants, il nous a suffi un accord profond, quoique parfois tacite, sur la nécessité, voire l'urgence de penser la persistance de l'art, aujourd'hui. En effet, on pourrait même dire que les deux rencontres (sur art et politique, d'abord, et sur art et religion, ensuite) essaient de dessiner ce que l'on pourrait appeler la *croisée moderne de l'art*, montrant l'impossibilité, l'impasse, voire le désastre auxquels ont abouti les combinaisons ou les fusions variées entre ces trois voies (art, politique et religion). Et l'œuvre (ou son idée) étant à chaque fois l'*opérateur* d'un

alliage esthétique-politique et/ou esthétique-religieux, on comprend bien pourquoi on a pu déjà répondre à ce désastre avec l'injonction du « dés-œuvrement ». Pourtant, cela n'impliquait nullement que l'idée de l'œuvre, limitée au seul champ artistique, devrait être abandonnée.

C'est pourquoi je propose aujourd'hui d'esquisser un autre geste : distinguer art, politique et religion, en commençant par délier les nœuds les plus serrés d'une telle croisée. C'est la seule manière de procéder, me semble-t-il, pour que l'œuvre enfin se *libère*.

\*

Il n'y a donc pas lieu d'avoir une troisième rencontre autour du couple « politique et religion » (même si, dans une large mesure, c'est ce couple — ou cette alliance — qui détermine de manière catastrophique notre destin collectif, et ce depuis longtemps). Le projet de la « persistance » — qui se conclut avec ce second volume — a toujours et uniquement existé sous le signe de l'œuvre. Si l'on soustrait « l'œuvre » à cet autre horizon commun, alors on commence à déparier la politique et la religion. De cette manière, j'ai aussi essayé de signaler que la religion et la politique — mais surtout la *politique* (désignant par là notre souci de libération partagée) — restent entièrement à penser sous d'autres catégories.

En tant qu'organisateur, et au moment de recueillir toutes les réponses, je tiens à remercier tout d'abord le mode enthousiaste par lequel José Tolentino Mendonça a accueilli ce projet, alors dans la qualité de vice-recteur de l'Université Catholique et Président du Centre de Recherches de la Faculté de Théologie. Cet accueil a laissé une trace de générosité dans la pluralité des modes d'aborder le rapport entre l'œuvre et le culte en général. Mais je dois aussi remercier les Présidents actuels des deux Centres de Recherche, CIEBA et CITER,

respectivement João Paulo Queiroz et Luísa Almendra qui ont rendu possible non seulement un échange entre chercheurs de provenance très diverse, mais aussi une vraie rencontre entre l'art et la religion, dans une ambiance de respect envers les différentes approches et, tout à la fois, d'approfondissement de nos affinités intellectuelles. Cette rencontre doit beaucoup au soutien amical de Paulo Pires do Vale qui, dans un moment décisif, a su rapprocher les deux Centres de Recherche, outre sa présence indispensable comme orateur. Dans le même sens, je dois aussi un remerciement à Anabela Mota qui a accepté d'exposer une œuvre dans la chapelle du Couvent de São Francisco, à Lisbonne, là où est précisément installée la Faculté de Beaux-Arts (et où s'est déroulée la seconde journée de notre rencontre). Une telle œuvre, intitulée *Verticalité fragile*, est comme l'emblème vulnérable de la posture que — entre l'art et la religion — nous poursuivons ici.

J'exprime enfin toute ma gratitude à Manuel Rosa qui, comme il l'avait fait pour le premier volume, a tout de suite accueilli ce deuxième volet du projet dans les éditions Sistema Solar | Documenta, assurant la coédition du livre avec les Centres de Recherche. De la sorte, la pensée que nous avons partagée pendant deux jours festifs — et que nous partageons désormais — pourra mieux rebondir au-delà des murs académiques, s'accomplissant, finalement, ce qui est la mission de l'Université publique.

T.M.

BOYAN MANCHEV

A outra origem da arte.  
A *poiesis* ontogónica e o reencantamento  
do mundo

Faz e desfaz, a *physis*; mas só a arte dá forma  
ao fazer-que-desfaz.

Tomás Maia, *Res Prima*

Arte, religião, filosofia: a relação-desajuste

Sim, a relação entre a arte e a religião é constitutiva. Porém, esta relação é talvez algo de inteiramente diferente daquilo que a opinião corrente considera. E, todavia, o desajuste entre a arte e a religião não será igualmente constitutivo? O lugar da filosofia subjacente a esta relação — ou este desajuste — é provavelmente também constitutivo, mas num sentido completamente distinto das hipóteses dominantes. Seria inteiramente legítimo supor, de acordo com a posição dominante dos dois ou três últimos séculos, que o momento crítico desta relação é a época do Renascimento — e que esta *relação-desajuste* não é mais do que o *locus* da sua origem. E no entanto uma tal afirmação deve ser compreendida num sentido completamente diferente daquele que domina, na linhagem de Burckhardt, não apenas sobre o primeiro Renascimento mas também sobre a própria ideia de Renascimento que transformou a concepção inicial de Michelet: o da súbita emergência quase mística de uma nova visão do mundo e de uma nova antropologia — um acontecimento que a acumulação de «factores genéticos» não é suficiente para explicar.

Aventurando-se no empreendimento perigoso de conceber tanto a dinâmica histórica das práticas retrospectivamente subsumidas no conceito de arte como uma *ideia* da arte, navegando portanto entre a Cila de uma conduta dóxica e a Caríbdis de um novo cepticismo histórico normativo, importa sobretudo estar atento para não se ceder a uma inércia anhistórica e abordar a questão da arte — e sobretudo da sua «outra origem» — sem ter em conta a dinâmica e a complexidade histórica da própria ideia da arte. A principal ingenuidade dos estudos pioneiros do Renascimento e do pensamento humanista, de Michelet, Ruskin e Burckhardt até Chastel, pelo menos, foi a de apoiar-se intuitivamente numa — ou pelo menos não relativizar ou problematizar uma — ideia substancialista da arte como um dado evidente e auto-suficiente.

O fulcro — mas também a pedra de toque de toda esta abordagem — poderia ser o ensaio, de Paul Oskar Kristeller, «O Sistema Moderno das Artes».<sup>1</sup> Nessa brilhante e erudita reflexão sobre a variabilidade histórica do sistema das artes, assim como da sua estruturação progressiva mais ou menos vectorial, o célebre historiador das ideias reserva o lugar de honra aos filósofos que, desde Platão e Aristóteles até Kant e Hegel, teriam contribuído para o desenvolvimento da ideia sistemática das artes, bem como para a emergência do seu paradigma moderno — o qual, segundo a hipótese de Kristeller, só culminará na obra kantiana. Todavia, Kristeller separa a análise histórica do «sistema» da dinâmica imanente que determinaria a sua auto-percepção e estaria na fundação dos seus conceitos — os da criação e da *poiesis*, da beleza e do génio criador, antes de mais — cujo valor motriz, mas também ideológico e legitimador do advento de uma nova ideia — da própria ideia — de arte, é incontestável. Lançar alguma luz sobre esta dinâmica imanente

1 Paul Oskar Kristeller, «The Modern System of the Arts», in *Journal of the History of Ideas*, 12, University of Pennsylvania Press, 1951, pp. 496-527.

— dinâmica que não pode ser compreendida sem se abordar o novo *furor* ontológico ou mesmo ontogónico, sem experienciar a emergência de uma audaciosa nova ideia de um mundo em movimento, ou mesmo da invenção de um novo mundo — será precisamente a tarefa deste ensaio, redigido — para tentar responder à exigência da questão — num modo hipotético e experimental.

### A *poiesis* reinventada

A minha hipótese, que, pelo menos à primeira vista, poderia parecer um retorno a uma concepção caduca de tipo burckhardiano, tem um alcance bastante diferente: os seus desafios são completamente distintos. Segundo esta hipótese, *a outra origem da arte* não é tanto sobre a invenção de um novo conceito de arte (a invenção da Arte, com maiúscula, a arte *stricto sensu* no sentido moderno do termo) quanto, antes de tudo e sobretudo, sobre a transformação radical do volume dos conceitos já existentes: uma transformação que se efectua nos confins do que outrora se chamava «filosofia» e do que se chamava «arte». Nem a *τέχνη* aristotélica, nem a *ars* horaciana ou, ainda menos, as *artes liberales* de Martianus Capella poderiam explicar a ideia de um campo autónomo de realização da potência poética e da actividade criadora. Em contrapartida, o advento desta nova ideia continuará incompreensível sem a *figuração* filosófica do conceito aristotélico de *πόλῆσις*, que clarifica e intensifica o conceito de *τέχνη*, não somente na *Poética*, mas também e sobretudo na *Metafísica* e na *Física*. Se a arte emerge *através* da filosofia é porque a arte se reinventa a si mesma *como* filosofia. Tal é o *virtus fingendis* da filosofia, a sua potência figurativa e, portanto, artística.

Os estudos sobre a influência da filosofia na arte são, decerto, inestimáveis; mas aqui tentar-se-á antes pensar — imaginar — a emergên-

cia de uma nova forma de filosofia — a filosofia concebida *como* arte, tal como a arte concebida *como* filosofia: uma nova forma de declinação do saber, das formas filosóficas designadas enquanto arte no Renascimento. A arte reaparece assim como uma manifestação da transformação da filosofia, compreendida como uma forma de poesia, de criatividade — como uma imitação ou mesmo uma emanação da poesia natural, do poder criador natural e, respectivamente, da magia natural.

A hipótese inicial poderia, portanto, ser também declinada assim: muito mais do que o furor platónico, importa responsabilizar a *poiêsis* aristotélica pela emergência da ideia de arte como criação — criação no sentido forte, ou seja, ontológico, indo para além da ideia de *tekhné* ou de artifício. Todavia, por que razão se deveria retomar o conceito aristotélico de *ποίησις* neste contexto? A viragem «humanista» não supõe antes a rejeição do vocabulário aristotelizante da escolástica? Muito pelo contrário, com efeito, e tais são precisamente os *a priori* buckhardianos que propomos refutar aqui; o texto, seguidamente, será pois guiado por essa tarefa metacrítica.

Em primeiro lugar, é preciso afirmar que esta nova ideia de *poiêsis*, transformando o conceito aristotélico de trabalho produtivo, de *fabricação* e, portanto, da acção da razão e da imaginação, do intelecto, das imagens e da natureza, inscreve-se na linhagem das tendências radicais do «proto-humanismo» medieval (por exemplo, a viragem do chamado «Renascimento do século XII») — da medicina e da filosofia natural até às artes, e neste sentido é uma reformulação parcial das concepções naturalistas da escolástica medieval, mobilizadas com a redescoberta, através da mediação árabe e bizantina, de fontes como Hipócrates, Galieno e, claro, Aristóteles.

Porém, esta ideia adquire incontestavelmente uma novíssima dimensão. Iremos supor que esta é devida não apenas à herança da filo-

sófia, mas também à tradição crescente que se perpetua do «saber secreto». Mas aquilo a que chamamos metaforicamente «saber secreto», para descrever um campo retrospectivamente compreendido como pertencendo a saberes e a práticas esotéricas e ocultas, não deve ser compreendido no sentido de Francis Yeats como uma espécie de determinação progressiva, de *longa duração*, ou mesmo como uma linha alternativa de transmissão dos conhecimentos e dos modelos de concepção do mundo e do homem, mas como uma nova modalidade da própria filosofia, daquilo a que se chamava na época filosofia.<sup>2</sup> Esta tendência desenvolve a filosofia natural aristotélica herdada dos séculos anteriores e que continua a ser o principal ponto de referência — inclusive nos seus usos não canónicos e mesmo cripto-heréticos, em particular na linhagem de Alberto, o Grande, que parece ter fixado os marcos possíveis para uma viragem neo-platónica, sobretudo através da influência de Pseudo-Dionísio, o Areopagita, que ele comentou extensivamente antes de o seu discípulo Tomás de Aquino ter consolidado a sua versão de teologia aristotélica como uma máquina doutrinal estratégica. Esta linhagem foi estimulada desde os séculos XII e XIII sob a influência do aristotelismo árabe e articulada em diálogo indirecto com os averroístas, enriquecida pela emergência e transferência da Cabala da Península Ibérica, graças à mediação de Raimundo Lúlio, tendo implantado em paralelo uma forma alternativa do pensamento escolástico, que em muitos aspectos se assemelha à alternativa de Duns Escoto ao tomismo. Estas tendências foram radicalizadas pela posterior ligação da Cabala à filosofia neo-platónica efectuada por Pico della Mi-

2 Cf. Jacques le Goff, *Les intellectuels au Moyen âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, «Prefácio», p. 4. [Embora haja tradução portuguesa de algumas das obras citadas no presente ensaio, adoptou-se a regra geral de traduzir sempre a partir das edições francesas utilizadas pelo autor. Com efeito, por vezes o seu argumento é de tal modo apoiado nessas edições que a introdução de excertos oriundos das traduções portuguesas disponíveis só constituiria um obstáculo para a inteligibilidade desse mesmo argumento. Sempre que possível, e quando a tradução francesa não é citada, menciona-se apenas o título original. *N. do T.*]

randola, seguido por Johannes Reuchlin com o seu *De Arte Cabbalistica* e de Agrippa de Nettesheim com o seu célebre *De occulta philosophia*, até Zorzi e Bruno, bem como pela redescoberta no âmbito da Academia Platónica florentina do *corpus* hermético, que enriqueceu os conhecimentos alquímicos do Panteão oculto de Hermes Trismegisto. No âmago deste processo está a prodigiosa expansão da alquimia com a tradução dos escritos de Geber e de Lúlio, e a proliferação da *Summa perfectionis magisterii* de Pseudo-Geber (redigida no final do século XIII e, desde a investigação de William Newman, atribuída a Paulo de Taranto<sup>3</sup>).

Só se pode portanto compreender a transformação da ideia de *poiësis* como uma reformulação da ideia aristotélica da *Física*. Decerto, a tese aristotélica entra em ruptura com a ideia platónica do Demiurgo tal como é apresentada no *Timeu*, o monopolista da potência poiética; ainda assim, a *poiësis* aristotélica é uma potência material que remete para as relações das partes e das formas do mundo natural. Além disso, Aristóteles expõe aí uma ideia sobre a relação arte-natureza que permaneceu marginal durante a dominação milenar da teoria mimética da arte, apresentando esta a uma luz bem diferente, designadamente a ideia de que a arte tem a potência de completar ou mesmo de finalizar a natureza: «[...] de um modo geral, a arte ou executa o que a natureza é incapaz de efectuar, ou então ela imita-a [ὅλως τε ἢ τέχνη τὰ μὲν ἔπιτελεῖ ἢ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιεῖται]»<sup>4</sup>. À primeira vista, esta tese vai para além do paradigma mimético, tal como é exposta na *Poética*. Por outro lado, a leitura atenta da estruturação do

3 Cf. *The Summa Perfectionis of Pseudo-Geber. A Critical Edition*, ed. William Newman, Leyden, E. J. Brill, 1991.

4 Aristóteles, *Physique*, II, 8, 199a, texto fixado e traduzido por Henri Carteron, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 77. Cf. também Livro Z da *Métaphysique* [*Metafísica*]: «Dentre as coisas que vêm ao ser, umas vêm a ser por natureza, outras por arte, outras espontaneamente [τῶν δὲ γιγνομένων τὰ μὲν φύσει γίγνεται τὰ δὲ τέχνη τὰ δὲ ἀπὸ αὐτομάτου]» (Aristóteles, *Métaphysique*, Z7, 1032a12-13, traduzido por Marie-Paule Duminiel et Annick Jaulin, Paris, Flammarion, 2008, p. 247).

conceito de *mimésis* nos capítulos 4 e 9 poderia desvendar a sua complexidade que ultrapassa o modo como essa obra foi tradicionalmente recebida e instrumentalizada.

É muito provável que esta transformação tenha sido iniciada por Nicolau de Cusa, cuja influência sobre Ficino e Bruno foi decisiva. Como nota Jürgen Mittelstrass, Nicolau de Cusa repete quase literalmente as teses de Aristóteles: «Seguindo o teorema de Aristóteles, frequentemente citado na Idade Média, segundo o qual a arte imita a natureza, Nicolau de Cusa sublinha que a arte não só pressupõe a natureza, como também a desenvolve. Por exemplo, a sua afirmação de que “Nada pode existir que não seja simultaneamente natureza e arte; melhor, tudo partilha a natureza e a arte”»<sup>5</sup> decorre directamente do livro Z da *Metafísica* e constitui portanto apenas um elemento suplementar a favor da tese da centralidade do problema da *poiësis* aristotélica na obra de Nicolau de Cusa. Esta pode parecer uma afirmação herética do ponto de vista da opinião estabelecida sobre a viragem «neo-platónica» operada por Nicolau de Cusa, seguida por Ficino e o Nolano — uma tese certamente redutora, subestimando o facto de que todo o aparelho conceptual destes «neo-platónicos pós-escolásticos» é, na verdade, aristotélico (que seria, aliás, também em larga medida o caso do neo-platonismo «clássico»).

Lendo atentamente os detalhes do argumento ficiniano em *De amore*, mas também dos seus tratados teológicos, detectar-se-ia uma tendência tipologicamente semelhante. Todavia, o quadro conceptual torna-se ainda mais complexo, pois a nova ideia aristotélica de *poiësis* (que não é porém identificada como aristotélica) vê-se paradoxalmente projectada na ideia de Platão da alma do mundo — ideia que, modifi-

5 Jürgen Mittelstrass, «Nature and science in the Renaissance», in Woolhouse, R. S. (ed.), *Metaphysics and Philosophy of Science in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Essays in honour of Gerd Buchdahl*, Kluwer academic publishers, 1988, p. 21.

cada pelos neo-platónicos, produzirá o conceito de *anima mundi*, uma ideia marcante da nova filosofia até Bruno, e para além dele. Segundo Platão, e de acordo com a tradição platónica, a alma do mundo é vista como uma obra do Demiurgo. Mas na obra dos novos platónicos — ou aristotélicos sem o saberem — a *anima mundi* emancipa-se progressivamente da figura demiúrgica. Os traços estruturais desta ideia aproximam-na, paradoxalmente, da poderosa linhagem averroísta, herética desde o estabelecimento progressivo do monopólio tomista, e no entanto marcante para toda a tradição escolástica, designadamente a ideia de Averróis de *natura creans* ou *natura naturans* (deve-se a primeira expressão a João Escoto Erígena, enquanto a segunda provavelmente aparece pela primeira vez nas obras de Aristóteles e de Averróis traduzidas do árabe por Miguel Escoto).<sup>6</sup> É graças à radicalização da ideia de *natura creans* ou *natura naturans*, na linhagem de Averróis, que a *anima mundi* alcança uma autonomia relativa, sem se desprender definitivamente da ideia de uma causa primeira, em Nicolau de Cusa ou nos filósofos florentinos.<sup>7</sup>

Mantenhamos por ora como axiomática a hipótese segundo a qual uma das operações reflexivas determinantes do chamado Renascimento é a reinvenção da ideia de uma *poiesis* natural, e mais ainda — de uma *poiesis* activa, de uma força imanente da natureza que perfaz a própria natureza «de dentro»: por outras palavras, de uma força auto-poietica da natureza. O que permite falar de uma inversão da ideia de *ποίησις* é o desdobramento plástico desta ideia através de novas técnicas

6 «A expressão “natura naturata” deriva obviamente dos comentários latinos de Averróis sobre a física aristotélica e *De celo*, enquanto a expressão *natura naturans* pode provavelmente ser atribuída a Miguel Escoto. J. S. Erígena já estabelece uma distinção no mesmo sentido entre uma natureza criadora e não criada (*natura creans non creata*), uma natureza criada e criadora e uma natureza criada e não criadora.» (Cf. Jürgen Mittelstrass, «Nature and science in the Renaissance», *op. cit.*, p. 19).

7 Importa não esquecer o antigo prestígio do averroísmo no contexto florentino, como o demonstra o facto de um cripto-herético como Siger de Brabante se encontrar no Paraíso dantesco, ladeando Alberto, o Grande, e Tomás de Aquino (canto X, vv. 133-138).

cas — técnicas descritas ora como arte, ora como filosofia na época humanista, ou mesmo, claro, como ambas em simultâneo.

## O mosaico das origens

Sem qualquer dúvida, estas transformações podem inscrever-se na acção simultânea e complexa de um conjunto de factores «externos». Estes podem ser — e sempre foram — entendidos como o resultado de dinâmicas culturais associadas a acontecimentos marcantes da história da Europa: a queda de Constantinopla em 1453, o fim da dominação dos Almorávidas no século XII e depois dos Almóadas em Al-Andaluz e a expulsão dos Árabes, dos Judeus e dos Mouros da Península Ibérica, que permitiram, ou, para dizê-lo com mais prudência, que alargaram e aceleraram o acesso às fontes gregas graças à mediação de transcrições e de comentadores bizantinos e árabes sobre a filosofia natural, as doutrinas herméticas neo-platónicas, neo-pitagóricas e místicas, sobretudo com o avanço do *Quattrocento*, primeiramente em Itália e na Provença, dando assim um impulso ao desenvolvimento daquilo a que se convencionou definir como filosofia proto-humanista. O estudo das dinâmicas culturais, e sobretudo das transmissões culturais, mais particularmente quando são apreendidas de forma redutora, de acordo com uma premissa histórica positivista tal como as «influências», não pode explicar nem os processos complexos, as suas dinâmicas imanentes, nem a estrutura dos novos fenómenos, o próprio fenómeno do novo. O novo nunca é o resultado de uma única acumulação quantitativa. O estudo da suposta superfície empírica dos processos, difícil de captar enquanto tal, deixa a estrutura dos fenómenos insuficientemente analisada. Como todo e qualquer estudo positivista, mesmo os métodos historiográficos modernos não conseguem captar a dinâmica da mudança, a substância

da nova ordem. Esta é pré-suposta como um horizonte teleológico implícito — como um *teleologema*, premissa teleológica tornando-se motor primeiro — do próprio vector do estudo. Em larga medida, o século passado mantém-se em consonância com o teleologema «Burckhardt»: a sua tese sobre o processo do Renascimento, marcando uma inversão radical, mantém-se geralmente válida tanto no contexto da iconologia quanto nas tendências materialistas da história da arte. Sem qualquer dúvida, mesmo as primeiras gerações após o «inventor do Renascimento» Jacob Burckhardt — de Huizinga a Cassirer e de Warburg e Panofsky a Gombrich — complexificam consideravelmente a premissa vectorial.<sup>8</sup> Esta hesitação é apenas o início de um cepticismo quanto à possibilidade de identificar de forma unidimensional o início de uma nova «época», sobretudo com o desenvolvimento dos estudos modernos sobre a Idade Média, nomeadamente na esteira dos Annales e da escola de Le Goff, mas também dos estudos da filosofia medieval, estimulados pelo neo-tomismo desde o século XIX, e mais particularmente com os trabalhos dos historiadores da cultura anglófonos estudando o saber esotérico, o hermetismo e a magia, tais como Lynn Thorndike e Frances Yates.

No seio de todas estas correntes, o estudo da produção artística do Renascimento parece limitar-se a uma ilustração das «tradições espirituais» e, inversamente, o estudo da filosofia, sobretudo no que respeita à sua relação com a matéria visual, permanece mecânico, aliando a teoria à prática como uma causa a um efeito. Em regra geral, no vasto *corpus* dos estudos acerca da filosofia do Renascimento, a arte não é de todo considerada como ponto de partida ou de referência. Inversamente,

<sup>8</sup> Dentre os estudos que introduzem a perspectiva da história das ideias sobre a estruturação da ideia clássica e moderna da arte, é necessário mencionar *Idea*, obra de juventude de Panofsky [*Idea, a concept in art theory* (1924), Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1968; *NdT*], assim como a obra de Rudolph e Margot Wittkower, *Born under Saturn*, Nova Iorque – Londres, W.W. Norton, 1963.

quando após Burckhardt ou Warburg, se repisa interminavelmente a opinião de que a pintura renascentista ou de Florença foi influenciada pela filosofia neo-platónica, este lugar comum não parece exigir comentários suplementares; a filosofia neo-platónica parece ser compreendida como uma exegese instrumental do património mitológico e literário clássico — reduzindo-se a fornecer um certo prisma de compreensão do *concetto*, do tema da obra plástica, ou mesmo a constituir-se como o próprio princípio da ordem interpretativa. O seu modo permanece alegórico — o de Porfírio da «Gruta das Ninfas», isto é, subordinado à hegemonia da tradição cristã exegética, sujeito ou não ao cânone institucionalmente legítimo e teologicamente regulamentado. Só no decorrer das últimas décadas do século passado é que estas tendências foram ultrapassadas, nomeadamente em autores cuja abertura à filosofia e aos modos e técnicas da arte permitiu abordar, de forma sintética, tanto a dinâmica filosófica como a complexidade da matéria artística — de Warburg, Panofsky e Kristeller até à geração de Baxandall, Alpers, Belting, Damisch, ou à de Arasse e de Didi-Huberman.

O universo aberto de um criador inacabado

Não surpreende que a interpretação dóxica da ideia radical de Pico della Mirandola, exposta no seu *Oratio de hominis dignitate* (1486), concebida como o manifesto humanista do Renascimento, inscrevendo-a no saber axiomático, «burckhardtiano», da viragem humanista, «antropocêntrica» do Renascimento, enfatize a apologia do homem e do seu livre arbítrio, na sua dignidade, oposta à determinação fatalista, sem nada acrescentar assim ao pressuposto dessa mesma viragem, aceitando-a como um axioma inabalável, como se o homem fosse algo de dado e certo. Ora, o fenómeno vagamente definido como hu-

manismo (renascentista) não está tanto ligado ao «sujeito humano», ou ao seu novo «mundo do homem», quanto a uma nova ideia de criação — de *ποίησις* — e do lugar da figura criadora em relação à natureza, assim como à própria natureza — o mundo — como lugar da *ποίησις*. O homem não é o sujeito da *ποίησις*, mas a própria figura desta. Ou, mais precisamente, a ideia do homem como sujeito — sujeito do conhecimento e da livre decisão — tornou-se possível modelando o homem como figura poética.

Com efeito, o que está em jogo em *De hominis dignitate* é, nem mais nem menos, a *invenção do homem* — ou seja, da figura do homem enquanto ser poético. Pico afirma a incompletude substancial do homem: o homem é um ser aberto, o único responsável pela realização da sua própria criação; ser que pode escolher pelo seu «acabamento» entre o caminho do «anjo» e o da «besta»: «No fim de contas, o óptimo artífice decidiu que àquele que nada pudesse receber seria comum tudo o que tinha sido dado de particular a cada ser isoladamente. Assim, tomou o homem, esta obra indistintamente imaginada, e, tendo-o colocado no meio do mundo, endereçou-lhe a palavra nestes termos: “Se nós não te demos, Adão, nem um lugar determinado, nem um aspecto que te seja próprio ou qualquer dom particular, é para que o lugar, o aspecto, os dons que terias desejado, possas tê-los e possuí-los de acordo com o teu voto, à tua ideia. Para os outros, a sua natureza definida é re-freada por leis que prescrevemos: tu, nenhuma restrição te limita, é o teu próprio arbítrio, ao qual te confiei, que te permitirá definir a tua natureza. [...] Poderás degenerar em formas inferiores, as das bestas; poderás, por decisão do teu espírito, regenerar-te em formas superiores, as divinas.” [...] Ao homem nascente, o Pai deu sementes de toda a espécie e germes de toda a vida. Aqueles que cada um cultivou desenvolver-se-ão e darão fruto nele: vegetativo, farão dele uma planta; sensível, farão dele uma besta; racional, elevá-lo-ão à categoria de ser celestial;

intelectual, farão dele um anjo e um filho de Deus. [...] Quem não admiraria o nosso camaleão? [...] O persa Evantes, por isso, pode escrever, ao expor a teologia caldaica, que o homem não possui uma sua específica e inata imagem, mas muitas estranhas e adventícias. Daí a fórmula dos caldeus: *Enosh hou shinnouyim vekammah tebaoth baal hay*, “o homem é um ser de natureza variável, multiforme e mutável”».<sup>9</sup>

A tese radical de della Mirandola deveria ser inscrita numa premissa ontológica revolucionária — ela é o dobre de finados da *poiêsis* demiúrgica, do monopólio divino do Demiurgo divino; é o próprio «óptimo artífice» que enceta o processo de descentralização da *poiêsis*, projectando a capacidade de formar a matéria através da potência figurativa da decisão na própria *natura naturata*. Se o homem é um ser aberto, metamórfico, se ele torna manifesta a ontologia dinâmica da metamorfose, é porque começa a assimilar a *poiêsis* divina: «Se não te fizemos nem celeste nem terreno, nem mortal nem imortal, é para que, dotado do poder arbitral e honorífico de te plasmares e modelares a ti mesmo, possas dar a ti mesmo a forma que preferisses».<sup>10</sup> O paradoxo — um sinal da ambiguidade histórica da posição de Pico — é que o próprio Deus está na origem da sua destituição, efeito derradeiro inevitável do processo que ele inicia. O homem é inventado como um ser que se inventa.

### *Magus Novus*

A ideia de incompletude e, portanto, do carácter aberto do homem atingirá algumas décadas mais tarde um nível muito mais elevado de mobilização ontológica nos ensinamentos de um sábio e médico no-

<sup>9</sup> Giovanni Pico della Mirandola, *De la dignité de l'homme*, traduzido do latim e prefaciado por Yves Hersant, Paris, Editions de l'éclat, 1993, pp. 7-13.

<sup>10</sup> *ibid.*, p. 9.

tável, mas que ficou célebre sobretudo como o mais experiente detentor do saber secreto e obscuro do seu tempo — Theophrastus Bombasticus von Hohenheim, conhecido pelo nome Paracelso. A tese do carácter aberto do homem, da sua incompletude, que traçou a linha da antropotécnica moderna, está sem dúvida ligada às ideias de Paracelso sobre o processo alquímico, sobre a sua acção e a sua finalidade, reavivando ou reelaborando a ideia naturalista de transformação dos elementos e, por conseguinte, do seu princípio aberto, o princípio da ontologia dinâmica. Afinal de contas, tornar-se-á a ideia da natureza inacabada do mundo, do seu próprio substrato — a matéria. No seu texto *Labyrinthus medicorum errantium*, Paracelso declara nada mais nada menos que a *prima materia* não está acabada. «Nada foi criado como *ultima materia* no seu estado final. Tudo é criado primeiramente na sua *prima materia*, no seu elemento original; depois chega Vulcano e, através da arte da alquimia, desenvolve-o na sua substância final... Pois alquimia significa: levar ao seu termo algo que ainda não estava acabado.»; «Uma vez que todas as coisas foram criadas num estado inacabado, nada terminou, mas Vulcano tem de levar todas as coisas até ao seu acabamento. As coisas são criadas e entregues nas nossas mãos, mas não sob a forma última que lhes é própria. Por exemplo, a madeira cresce por si mesma, mas não se transforma em tábuas ou em carvão vegetal. De igual modo, a argila não se torna por si mesma um pote. Isto é verdade para tudo o que cresce na natureza.»<sup>11</sup> Três séculos antes, Alberto, o Grande, não estava menos convencido do mesmo: «[...] de todas as artes, [a arte alquímica] imita à perfeição a natureza.»<sup>12</sup>

*Materia prima* é inacabada e deve, por isso, ser completada pelo filósofo-alquimista. A alquimia é uma ciência que visa o acabamento da

11 Paracelsus, *Labyrinthus medicorum errantium*, in Paracelsus, *Sämtliche Werke*, Sudhoff, Karl, und Matthiessen, Wilhelm, eds. Parte I: *Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften*, Vol. 11, pp. 188-189 e pp. 186-187.

12 dans l'alchimie médiévale», in *Revue d'histoire des sciences*, 49, Paris, PUF, 1996, p. 215.

natureza ou mesmo a realização da sua forma futura. Mas, na medida em que a matéria é a substância do mundo, o alquimista contribui para o acabamento do próprio mundo. Portanto, a tarefa do filósofo — o alquimista, o mágico, o criador — consiste em agir pela transformação da matéria-prima, pela sua realização. Neste sentido, a potência mágica, aquilo a que se chama magia e que, certamente, é a expressão de uma potência ontológica, da potência de acção, faz naturalmente parte da actividade da própria natureza. Ela é uma modalidade da *natura naturans*, da natureza criadora. No plano ontológico, exactamente porque a *prima materia* está inacabada, a natureza detém uma potência poética.

Isto determina o privilégio radical da acção sublinhado por Paracelso, tornando-se assim um dos porta-voz entre os mais extremos de uma nova ideologia. Se Ficino e Lourenço, o Magnífico, descreveram a vontade como uma qualidade situada acima da contemplação e da inteligência passiva, um instrumento de felicidade, algumas décadas mais tarde Paracelso vê a potência transformadora activa movida pela vontade e pela imaginação. Na parte de *Spuria*, dedicada à «De occulta philosophia», afirma: «A magia é a mais secreta das artes e a mais alta sabedoria acerca do sobrenatural na Terra. [...] A magia tem o poder de experimentar e de compreender coisas inacessíveis à razão humana. Pois a magia é uma grande sabedoria secreta, tal como a razão é uma grande loucura pública. [...] Enquanto Deus desperta os mortos para uma nova vida, os “santos naturais”, chamados magos, têm poder sobre as energias e as faculdades da natureza.»<sup>13</sup> Nos seus inspiradores estudos de juventude sobre Paracelso, Alexandre Koyré escreve: «a *imaginação* é a força mágica por excelência; ela oferece-nos o tipo essencial da acção mágica. Ora, *toda a acção é mágica*. A acção criadora

13 Paracelsus, *Sämtliche Werke*, Sudhoff, Karl, und Matthiessen, Wilhelm, eds. Part I: *Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften*, Vol. 14: *Philosophia Magna. Spuria*, Munique, Berlin: R. Oldenbourg, 1933, p. 538.

ou produtora antes de tudo. A imagem, que a imaginação *produz*, exprime uma tendência, uma poderosa tensão da vontade; ela nasce em nós, na nossa alma, de um modo orgânico; ela é nós mesmos, e somos nós que nos exprimimos nela. A imagem é o corpo do nosso pensamento, do nosso desejo. Nela se encarnam.»<sup>14</sup> Mais de um século depois, alguns dos escritos de Van Helmont descreveram a imaginação como uma força celeste, e talvez mágica. A apologia da acção — da magia como acção transformadora, mas também de toda e qualquer acção transformadora como sendo essencialmente mágica — é directamente prolongada também pela noção de Bruno segundo a qual o mágico é aquele que combina o conhecimento com a capacidade de agir, ou seja, aquele que transforma o mundo: «Tal como é usado entre os filósofos, esta palavra mago designa um homem que alia o saber ao poder de agir.»<sup>15</sup> No início do mesmo tratado, *Da Magia [De magia naturali]*, Bruno apresenta em detalhe os diferentes significados da noção de mago, sublinhando a relação da acção mágica com o seu recurso, a magia natural, designando as forças imanentes da natureza, *a alma enraizada nas coisas*. Podemos ler aí: «O mágico é considerado aquele que faz coisas maravilhosas com a simples união de princípios activos e passivos, como fazem a medicina e a alquimia, cada uma no seu género: é o tipo de magia comumente considerada natural.»<sup>16</sup>

Não duvido de que esta nova ideia de acção, de potência poiética transformadora do criador — do filósofo ou do mago — se tenha tornado possível graças à nova ideia de *poiêsis* e de força criadora da natureza, no espírito da radicalização de Aristóteles por Nicolau de Cusa, Ficino, Pico della Mirandola e Poliziano, mas também por Alberti ou Leonardo. Essa força está na origem da magia natural. Bruno escreve um

14 Alexandre Koyré, *Paracelse*, Paris, Allia, 2011, p. 40.

15 Giordano Bruno, *De la magie*, Paris, Allia, 2014, p. 12.

16 *Ibid.*, p. 7.

pouco adiante: «a magia deriva da capacidade de aversão e de simpatia pelas entidades, como no caso daqueles que rejeitam, transformam e atraem, como, por exemplo, as espécies do íman e similares, cujas operações não são atribuíveis às qualidades activas e passivas, mas todas elas se referem ao espírito, isto é, à alma enraizada nas coisas; é magia natural propriamente dita [*et haec proprie vocatur magia naturalis*].»<sup>17</sup> A ideia de Paracelso e de Bruno sobre o mago como alguém que afecta o mundo, que age sobre ele, a ideia do mágico enquanto figura activa, enquanto *agente* ontológico, prolonga a concepção persistente do humanismo neoplatónico sobre Platão enquanto mago — inscrito na filiação de Hermes Trismegisto, Zoroastro, Orfeu, Sócrates, Apolónio de Tiana, e dos magos neo-platónicos tais como Porfírio e Iâmblico. Oviamente, não deixando de condenar o saber secreto dos feiticeiros, Pico, um século antes, está ainda assim ligado à premissa filosófica da magia natural, tão eloquentemente revelada na interpretação programática de Ficino do *Banquete* platónico. Esta premissa não contradiz de forma alguma a orientação e a tarefa ontológica geral de Pico, e muito menos a de Ficino. E Bruno continua: «Mago, em primeiro lugar, significou *sábio*: tais eram os *Trimegistos* no Egipto, os *Druidas* na Gália, os *Gimnosofistas* na Índia, os *Cabalistas* entre os Hebreus, os *Magos* na Pérsia (desde Zoroastro), os *Sofistas* entre os Gregos, os *Sábios* entre os Romanos.»<sup>18</sup>

Note-se que a nova prática alegórica — modalidade que domina a relação com os textos dos antigos — funciona, a exemplo da prática

17 A tradução francesa traduzindo a expressão *magia naturalis* por «magia extra-natural» («se se recorrer à virtude de simpatia e de antipatia das coisas, como quando as substâncias repelem, transmutam ou atraem outras substâncias (como ímanes e corpos semelhantes cujas operações não se reduzem às qualidades activas e passivas, mas fazem todas parte do espírito ou da alma que existe nas coisas), fala-se, com razão, de magia extra-natural», *ibid.*, p. 8), permito-me apresentar este parágrafo na minha tradução de acordo com a recente edição latina de Adelphi (Giordano Bruno, *De magia naturali*, in Giordano Bruno, *Opere magiche*, Adelphi, 2003, p. 162).

18 Giordano Bruno, *De la magie*, *op. cit.*, p. 7.

exegética dos neo-platónicos, como uma modalidade da acção mágica, uma emanção da magia natural e, por conseguinte, da *poiesis* natural. Mas isto quer dizer, neste caso, que a alegoria já não está destinada a atenuar a dissonância ostensiva com o modo significante canónico e, por isso mesmo, escapa à sua regulação teleológica. Em clara oposição a esta, o modo alegórico aparece como consequência directa da acção mágica imanente à natureza, de acordo com as afirmações de Ficino.

Assim, a força poiética da natureza em Pico, Ficino, Paracelso ou Bruno, mas também em Signorelli e Leonardo, é uma força dinâmica, autopoiética, mesmo emanando do seu núcleo principal e englobante — «Deus» — e migrando para a natureza criada, a multidão infinita dos seus modos, a pletora das formas de existência, as «criaturas» (entre as quais o homem ocupa um lugar central — posição privilegiada que se baseia nos dados naturalistas de Paracelso, o homem sendo o único ser que engloba os quatro elementos), segundo a interpretação neo-platónica de Ficino. Pode falar-se, portanto, de um duplo regime: houve uma transcendência que se retirou da matéria para deixá-la progredir; e eis uma matéria «demoniacamente» livre, que já não se preocupa com o seu criador, contemplando-se a si mesma<sup>19</sup>, experienciando a sua própria potência criadora. Assim, à primeira vista, pode dizer-se que no humanismo se observa uma intersecção assíncrona (mais do que anacrónica) da ideia teológica de criação com a ideia de uma *ποίησις* ontológica, ou seja, da criação enquanto acção efectiva, enquanto potência mágica.

Porém, inscritas ou não numa máquina argumentativa doutrinal, estas ideias são incontestável e profundamente heréticas. Elas não podem ser integradas estruturalmente na matriz dos monoteísmos abraâmicos, baseados na centralização exclusiva da potência criadora na essência divina universal, o *ens realissimum* segundo a escolástica cristã:

19 A este respeito, importa notar a falsa etimologia do nome «Eros» proposta na *Eneida*, obra na qual Eros é associado à palavra *horasis*, contemplação.

o Criador. A derradeira consequência da tentativa de sintetizar de Ficino, voluntária ou não, entre a potência ontogónica do Deus mono-teísta e a do Eros omnipresente e omni-abrangente não pode ser outra coisa senão o princípio de uma nova teologia fantasista — teologia *mágica*, recriando a *prisca theologica* (termo forjado muito provavelmente pelo próprio Ficino) de Hermes Trismegisto e dos sábios — Zoroastro, Orfeu, levando ao santo dos florentinos, Platão. Deste modo, a contradição entre os seus tratados teológico-metafísicos *stricto sensu* e os tratados humanistas «poetizantes» é apenas aparente; a tendência para uma ontologia fantasista testemunha certamente o desejo de superar a herança das formas escolásticas, mesmo sem contestar a premissa fundamental destas. Afinal, pouco importa se esta ideia esteja ou não subordinada às estruturas judaico-cristãs: trata-se, decerto, de uma forma radicalmente diferente de *ποίησις*.

### Do *ars naturalis* à poiética natural

Podemos concluir: a religião *poiética* que Ficino queria reinventar na origem da modernidade é inseparável da religião e da magia (tal como foi para Pléton, Pico, Leonardo e Piero di Cosimo e talvez, num certo sentido e num dado momento, para Signorelli e Botticelli, e um século mais tarde para Paracelso e Bruno); todavia, ela declina-as numa modalidade simultaneamente fantástica e produtiva. Aparentemente, na época humanista, como na época romana, a religião oficial não podia legitimar a nova mitologia da criação, a nova *heróica* da *poiesis*. Os poetas — os artistas, os filósofos — tiveram portanto de recorrer a modelos arcaicos: a religião grega foi assim concebida de maneira secular e alegórica enquanto *poiética natural*. Trata-se de um processo de *naturalização* progressiva da cultura grega enquanto *segunda natureza* que culminará em

Winkelman. Naturalização significa que a potente matriz ideológica da *mimesis* (interpretada, apesar das aparências, mais segundo o modelo substancialista platónico da *República* e do *Sofista* do que segundo o modelo antropológico-modal de Aristóteles) será duplicada pelo modelo da segunda natureza: o modelo grego a ser imitado, enquanto modalidade natural de formar o mundo natural — o verdadeiro objecto da mimese segundo os filósofos antigos. Todavia — e isto é crucial — trata-se de uma *naturalização fantástica*, ou seja, da invenção de uma natureza fantástica pela via hermenêutica e, enfim, de uma re-invenção da potência fantástica — e, portanto, produtiva, poética — da natureza.

É assim que se deveria ler as definições da pintura e da sua relação com a filosofia e a natureza no *Tratado da Pintura* de Leonardo da Vinci — a pintura aparece aí na imagem do filósofo-mágico de Ficino: «[a pintura é uma filosofia]. [...] *Que aquele que despreza a pintura não ama nem a filosofia nem a natureza.* [...] E esta ciência [a pintura] é verdadeiramente a filha legítima da natureza, pois foi a natureza quem a gerou; mas, para ser preciso, chamar-lhe-emos neta da natureza, porque a natureza produziu todas as coisas visíveis, e dessas coisas nasceu a pintura. Por isso vamos chamá-la, justamente, neta da natureza e parente de Deus».<sup>20</sup>

A própria natureza é criadora — é filósofa, mágica, artista. A arte é uma arte pois repete a arte natural.

Tal é o fundamento da verdadeira nova mitologia, ou mesmo da *religião* humanista da arte, a religião *poiética*. Em vez de se falar de desencantamento do mundo, é preciso falar de uma nova forma de encantamento.

Antes de se considerar um tal pensamento como arcaico (de que perspectiva, aliás? A do grande alquimista Newton?), importa apreender

20 Leonardo da Vinci, *Traité de la peinture*, textos traduzidos e apresentados por André Chastel, Paris, Editions Berger-Levrault, 1987, «Deuxième partie : Le programme universel (1. Les principes)», pp. 110 e 112. — Modificamos ligeiramente a tradução francesa, acrescentando a frase entre parênteses rectos que não encontramos nessa versão, a qual está todavia presente na edição italiana do *Tratado*.

a sua potência revolucionária. A ideia de incompletude da matéria e da sua própria potência criadora não é menos revolucionária do que a ideia de Copérnico formulada na mesma época (*De revolutionibus orbium coelestium* foi concluído cerca de 1530 e publicado em 1543). Ela pressupõe, por um lado, uma ontologia dinâmica e, por outro, amplia radicalmente a esfera da *poiësis* humana, concebida como uma *ontopoiësis* em potência, como uma *poiësis ontogónica*. Não é por acaso se os escritos de Ficino sobre o Sol e a luz contribuíram para a possibilidade do modelo heliocêntrico de Copérnico. É um pensamento do possível extremo, ou mesmo extremista, da potência criadora ontogónica. Alexandre Koyré comenta: «Tudo é possível, com efeito, pois nada pode ultrapassar a potência criadora e produtora da natureza».<sup>21</sup> A ontologia dinâmica vê-se a renascer — a inventar-se, rigorosamente falando.

A ontologia da metamorfose é uma ontologia da criação.

## O Eros ontológico: *poiësis* e ontologia dinâmica

Esta potência ontológica recebe um novo nome — um nome tão antigo quanto o mundo — no âmbito da Academia platónica e dos artistas florentinos. O nome mítico mas também filosófico, desde os pré-socráticos e Platão, passando por Aristóteles e Ficino até Nietzsche, Bataille e Deleuze, desta força e mesmo deste *principium individuationis* não é outro senão Eros. A Academia de Florença, isto é, o pequeno círculo quase familiar localizado na Villa di Careggi, retoma a fascinante figura do seu querido profeta Platão e do seu *Symposion*. E Ficino não deixa de *re-encenar* o banquete platónico.

21 Alexandre Koyré, *Paracelse, op. cit.*, p. 33.

Segundo os antigos, Eros é de facto a causa e a força da metamorfose, a força da *metabolé*, uma causa motriz imanente. Parcela de tudo, Eros é energia que trespassa as coisas e as move até que elas nunca acabem. Desde Hesíodo até Ficino e para além dele, Eros é o nome da força que faz que os corpos se excedam, se tornem outros corpos, imaginem formas inimagináveis. Eros é a própria força da criação. Segundo Hesíodo, Eros é nem mais nem menos do que o criador do mundo: «a origem (*arkhé*) não é a plenitude concretizada, mas o excesso caótico. Pela sua própria imensidão, a sua potência sem limite, as unidades primordiais relevam com efeito do impreciso, do confuso, do informe. Obrigando esta superabundância a manifestar-se, Eros desencadeia um processo cosmogónico que culmina no aparecimento de seres bem individualizados, com contornos cada vez mais precisos».<sup>22</sup> Após Hesíodo e *O Banquete* de Platão, esta ideia será retomada por Plotino e os neo-platónicos, por Ovídio, culminando em Ficino e em Bruno. Eros, deus ou demónio onipotente da (*re-*)flexão, nomeia assim a própria força da reflexividade. Se o Caos era a *prima materia*, Eros, o velho Eros, uma das três entidades mais arcaicas e não geradas — Caos, Eros, Gaia —, seria a força de modalização do *que é*: do que está *sub-lançado*, *sub-jectum*, da matéria-caos. A matéria só se torna activa através do princípio erótico, mesmo se o próprio Caos aparece como uma força primeira de distinção, confinando com a indistinção do hiato primeiro. Eros distingue, traça formas e figuras, separa e une, une separando; duplica, multiplica, compõe. A energia *poiética* prolifera por ligações, ressonâncias, analogias e possibilidades que se abrem com a emergência de novas formas, movidas pelo omnipresente Eros.

O alcance da figura de Eros, esse *começo e fim de todas as coisas, o seu salto*, no tratado de Ficino *De amore* é nada menos do que cosmo-

22 Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, in Jean-Pierre Vernant, *Œuvres. Religions, Rationalités, Politique* (Opus), vol. II, Paris, Seuil, 2007, p. 1417.

gónico: é o nome da imanência do princípio criador, princípio simultaneamente universal e migrador, a força que cria as ligações entre as coisas, sendo também a substância das ligações; eis as suas palavras, extraídas do Terceiro Discurso (cujo Segundo capítulo se intitula justamente «Amor é o criador e conservador de todas as coisas»): «[Se] o Amor cria todas as coisas, ele conserva igualmente tudo, pois pertence sempre ao mesmo a tarefa de criar e de conservar. [...] Pode dizer-se que o Amor é o nó eterno e a cópula do mundo, o suporte imóvel das suas partes e o fundamento sólido da máquina inteira. [...] Assim nada se opõe a que o Amor esteja em tudo e penetre tudo. E por isso este deus tão grande, pois está em toda a parte, presente no âmago de cada coisa, temamo-lo como um poderoso mestre, de cujo império não podemos escapar, como um juiz muito sábio, de quem os nossos pensamentos não podiam ficar escondidos. Como ele é o criador e o conservador do universo, veneremo-lo como um pai, honremo-lo como um protector e um sustento. Como ensina todas as artes, sigamo-lo como um mestre. Graças a este criador, somos e vivemos. Graças a este conservador, perseveramos no nosso ser. Graças a este protector e a este juiz, somos guiados. Graças a este mestre, somos instruídos e educados na virtude e na felicidade».<sup>23</sup> Trata-se portanto de uma descentralização radical da *poiesis*, de uma descentralização governada pela potência de Eros, ao mesmo tempo origem e imanência de todas as coisas. Sem o Eros ficiniano, o homem mirandoliano não teria sido possível. Nas palavras de André Chastel, citando por sua vez Ficino: «Irresistível pulsação, arrebatamento ora delicioso ora violento do ser, o Amor “só pode arrastar todas as coisas para a beleza e unir ao belo aquilo que não participa nela.” [...] É assim, propriamente falando, a

23 Marsile Ficin, *Commentaire sur Le Banquet de Platon, De l'amour / Commentarium in convivium platonis, De amore*, texto fixado, traduzido, apresentado e anotado por Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002, Terceiro Discurso, capítulos, 2-4, pp. 54, 60, 62.

apoteose do desejo, mas o prodigioso é que todas as criaturas participam nela: “os seres celestiais amam tanto os animais como todos os seres físicos”. Eros é tanto a força interna do cosmos quanto a realidade oculta do coração humano, como lembra a fábula de Marte e Vénus: Lucrécio juntou-se a Platão». <sup>24</sup> Eros é o princípio do cosmos vivo: a *anima mundi* não é uma transcendência que se retirou do mundo; Eros age sobre ele, semeia formas enquanto as transforma, princípio ambivalente do Mesmo e do que jamais é redutível ao Mesmo. A causa final do princípio-Eros: a Beleza, razão de ser absoluta do mundo.

Talvez a Castidade presidisse aos mistérios filosóficos da Villa di Careggi; talvez Ficino tenha sido de facto o inventor do amor platónico e herdado a ideia de Eros através de Pseudo-Dionísio. Seja. A verdade é que Eros é o deus — a força do *furor*, dos furores, da inspiração: *Magus Novus* ou *Philosophus Novus* é um saturnino fervente. Pouco importa se se trata de Eros celeste ou mundano: ele atravessa o mundo como uma força do excesso, a força do excesso sobre si e sobre todo o si; a força que faz as formas transformarem-se.

#### A beleza das formas, ou a força

A 7 de Março de 1457, cinco anos antes de Ficino começar a sua tradução de Platão, e uma vintena antes do seu Comentário do *Banquete*, Lorenzo Valla exprime-se no seu sermão, na igreja dos dominicanos em Roma, sem muita prudência e delicadeza acerca dos escritos de Tomás de Aquino: «Louvo em São Tomás a extrema subtilidade da sua expressão, admiro a sua diligência, espanta-mo ante a riqueza, a variedade, a perfeição da sua doutrina... Mas não admiro tanto a chamada

<sup>24</sup> André Chastel, *Marsile Ficino et l'art*, Genebra, Librairie E. Droz, 1975, p. 118.

metafísica, o conhecimento embaraçoso que seria melhor ignorar, porque nos impede de saber coisas melhores». <sup>25</sup> No entanto, a conclusão de Jacques Le Goff, há sessenta anos, segundo a qual a oposição entre escolástica e humanismo reduz-se essencialmente à oposição entre conteúdo e forma, parece um pouco apressada. <sup>26</sup> Parece-me incontestável que se trata de muito mais do que de uma diferença retórica, de uma acentuação do estilo, da exigência de beleza da forma. Falando de forma, pode antes argumentar-se que se trata de uma nova ontologia da forma — e da beleza das formas.

A nova *ordem* da forma parte da modalidade simbólica do regime representativo e formal «medieval», para superá-lo definitivamente na busca de novas possibilidades plásticas, que seriam doravante também novas possibilidades *filosóficas* da forma. Trata-se, portanto, de uma libertação da potência intelectual da forma, de uma nova *inteligência das formas* — a inteligência como imanência, como princípio autónomo e não apenas germe de uma potência universal. Esse princípio aparece sob designações entretanto banalizadas (sem dúvida, automatizadas devido ao seu prestígio centenário), conceitos todavia revolucionários na época, tais como *beleza* e *harmonia*. Para compreender o seu valor conceptual, seria necessário ler os textos no seu contexto significativo e ideológico, para além das reduções positivistas que estudam as «relações de influência». Com efeito, trata-se pelo contrário de relações de imanência: relações de ordem *forte*. Com o fim de encarar, em vez de relações fracas, relações de participação, precisamos de um mimetismo epistémico, isto é, para abordar fenómenos complexos precisamos de ferramentas complexas: a metalinguagem, se houver, deveria ser mais complexa do que a «linguagem-objecto». Assim, através de um verda-

<sup>25</sup> Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 176.

<sup>26</sup> «A filosofia deve ser velada nas dobras da retórica e da poesia. A sua forma perfeita é o diálogo platónico», *ibid.*, p. 178 (obra publicada pela primeira vez em 1957).

deiro esforço conceptual, esforço ingénuo e complexo, Ficino tentou tornar não só legítimas mas também manifestas as relações de participação; ele está longe da ideia de «justificar» seja o que for, o que seria o exemplo perfeito de uma relação fraca. Tomemos um exemplo ostensivo de simplificação determinista, ou seja, de privilégio dado às relações fracas. Num dos *best-sellers* da história da arte do século passado, *O Nu* (cujo subtítulo é, não o esqueçamos, «*A Study in Ideal Form*»), Kenneth Clark exprime-se com uma superioridade aristocrática sobre os textos «obscuros» de Ficino, cuja tarefa teria sido de legitimar a nova aventura da forma sob uma máscara «clássica». Sem se aproximar do risco de tais simplificações, Michael Baxandall revelou, no seu estudo marcante *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (1972), o valor conceptual do vocabulário elaborado na época renascentista e posteriormente esclerosado pela sua instrumentalização ideológica.

Voltemos ao *Symposion* ficiniano. Suponhamos antes de mais que a sua nova ideia de *beleza das formas* representa uma inversão tácita, consciente ou não, da tradição areopagítica da *semelhança dissemelhante* (tradição fortemente analisada por Didi-Huberman nas suas repercussões até Fra Angelico pela mediação de Alberto, o Grande<sup>27</sup>) — o que provavelmente representa o fundamento oculto mas legítimo da modalidade representativa da arte gótica. Isso explicaria o facto de aparência ilógica ou assíncrona, designadamente de que o advento da arte gótica coincide com o dito Renascimento do século XII, enquanto a arte carolíngia, de influência platónica, preserva algumas relíquias das formas de representação clássica. Num certo sentido, o conceito ficiniano de beleza inverte o de Pseudo-Dionísio. Se o Areopagita, após a sua tese apofática sobre a disse-

27 Cf. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* [1990], Paris, Flammarion, 1995, pp. 83-88. As análises da obra de Fra Angelico propostas por Didi-Huberman poderiam ser vistas precisamente como um esclarecimento das transformações complexas dos modos representativos, o seu devir-inteligências-autónomas.

melhança dissemelhante, via as imagens *feias* como representações mais adequadas precisamente na medida em que testemunhavam o hiato primeiro, inultrapassável, entre essência transcendente e modo representativo (essas imagens funcionando mais num modo indicial do que num modo «simbólico», tal como o requer a tradição; na realidade, elas são os indícios do abismo intransponível que separa a essência — o que precede todo e qualquer existente — da própria existência), Ficino substituiu a relação fraca de semelhança dissemelhante, de inadequação mimética, pela relação de imanência participativa: a função mimética pela função indicial.

A teoria ficiniana da dupla origem de Afrodite (e respectivamente de Eros) — celeste e mundana — é muito mais do que uma repetição da cisão platónica. Muito mais do que uma dicotomia, essa relação manifesta toda uma escada hierárquica a exemplo das tradições neo-platónica e hermética, ou mesmo cabalística — a escada onde se exerce o movimento bidireccional do Uno para o Múltiplo, e do Múltiplo para o Uno. No entanto, o seu esquema é diferente do da emanção neo-platónica, pois a natureza tem o seu princípio tanto fora quanto dentro de si. Funda-se numa relação de imanência, de participação: não de *mimesis*, mas de *methexis* no sentido platónico. Mesmo a natureza — esse nível inferior que se situa apenas no quinto grau ontológico da escada — não existe numa relação de simples mimetismo com o Uno; ela é governada pelo princípio activo de uma potência imanente. Mesmo que este princípio permaneça heterónimo, ele revela, por assim dizer, uma autonomia «delegada» — tende à autonomia e age segundo o modelo de uma finalidade autónoma: a finalidade auto-poiética da forma. Para designar esta relação, arriscaria um termo paradoxal: *poiesis metéxica*.

Assim, voltamos à nossa hipótese inicial, sem dúvida paradoxal do ponto de vista da opinião estabelecida acerca da viragem platónica efectuada na origem do Renascimento — a viragem que delimita a sua origem. Ora, o que o novo regime da forma refuta não é tanto a he-

rança aristotélica quanto a herança cripto-platónica ou neo-platónica; ou seja, a herança areopagítica. Em contradição com o privilégio legitimamente concedido à influência de Platão no Renascimento florentino e, por conseguinte, em toda a ideologia do Renascimento (influência incontestável num plano discursivo e ideológico, atestada pela maré do fenómeno platónico em meados do *Quattrocento*), proporei que a filosofia do Renascimento opera com efeito um retorno à herança aristotélica, apesar das suas intenções manifestas.<sup>28</sup> Compreender se se trata de um projecto consciente de síntese do ensinamento de Aristóteles com o do *Sábio divino* dos florentinos, como em Bessarion, Pico e Ficino (contrariamente a Pléton), ou, antes, de uma amnésia cultural que se resolve em efeitos paradoxais como a amálgama das teses originais de Platão e de Aristóteles (ou seja, a possibilidade de designar pelo nome Platão as posições aristotélicas e vice-versa), eis uma questão histórica complexa que exigiria um novo estudo.

Nesta concepção de *poiesis*, portanto, a forma não é vista como reprodução, isto é, como a repetição de um modelo ideal (a «forma ideal» de que fala Kenneth Clark); as formas não são actualizações de arquétipos imutáveis. Pelo contrário, as formas são produções, no sentido etimológico — pro-duções: o que vem ao mundo por si mesmo. As formas desprendem uma potência de se auto-produzir, e tal é apenas o seu princípio interno, o seu impulso originário que os liga. *A anima*

28 Acerca da relação complexa entre platonismo, neo-platonismo e aristotelismo na Idade Média, pode consultar-se uma série de obras importantes, entre as quais os «clássicos» de Raymond Klibansky (*The Continuity of the Platonic tradition during the Middle Ages*, Londres, The Warburg Institute, 1939) e de Eugenio Garin (nomeadamente, *Storia della filosofia italiana e L'umanesimo italiano*). Cf. também Barbara Obrist, *Les débuts de l'imagerie alchimique*, Paris, Éditions Le Sycomore, 1982. Cf. ainda o comentário de Didi-Huberman acerca de Alberto, o Grande: «Para dizê-lo numa palavra que pode parecer paradoxal, o aristotelismo de Alberto, o Grande, apresenta-se de uma ponta à outra neo-platónico. O caso, aliás, nada tem de excepcional na Idade Média. Tem-se mesmo a impressão que a teologia cristã só foi capaz de integrar o aristotelismo — e a sua “história natural” — negando uma parte das suas premissas científicas, e substituindo-as por uma metafísica da criação fundamentalmente inspirada no pensamento neo-platónico» (Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 287).

*mundi* designa essa relação — essa ligação — profunda entre as potências singulares das formas, o Uno no Múltiplo.

Doravante, já o sabemos: o nome desta energia imanente à própria actualidade, que impele a matéria a exceder-se a si mesma pelas formas e enquanto formas, não é outro senão Eros. Acusa-se Aristóteles de ter reduzido a *khora* platónica, o terceiro «género», à matéria. A verdade é que, não deixando de identificá-la, ele dissolveu-a na matéria enquanto «princípio anárquico» — princípio sem princípio, a principial — da sua diferença imanente, como o diferencial da forma, que torna possível o devir-outro da forma, a sua transformação. Só este princípio de autodiferenciação é que desencadeia o processo poiético. A diferença imanente garante o seu carácter autopoietico e não allo-poiético. Isto permite a Aristóteles, para além das suas visões ingénuas de geração e de formação, imaginar possibilidades de formação que vão além da hetero-determinação, abandonando o paradigma aristotélico, se não mesmo pré-aristotélico, naturalista da gênese: uma estrutura autopoietica que pode ser vista, de acordo com a exigência fantástica, como uma matriz estrutural dos sistemas autopoieticos.

Esta autonomização das formas assinala o início da transformação que culminará na autonomização dos modos da substância em Espinosa, após Nicolau de Cusa e Bruno, radicalizando assim a homonímia de Duns Escoto, em oposição à analogia tomista. Este é o início da elaboração — ou o «renascimento» — de uma nova gramática dinâmica. «A matéria flutua de um espírito para outro, de uma natureza ou composição para outra, e o espírito flutua de uma matéria para outra; há alteração, mutação, paixão e finalmente corrupção, ou seja, separação de certas partes e composição com outras. A morte não é senão uma dissolução. Portanto, nenhum espírito, nenhum corpo desaparece: é apenas uma mutação contínua de combinações e actualizações».<sup>29</sup>

29 Giordano Bruno, *De la magie, op. cit.*, p. 53.

É este princípio dinâmico que falta na «grande narrativa» foucaultiana de *As Palavras e as Coisas*: o mundo das semelhanças é também um mundo de relações dinâmicas, de velocidades e de contactos. As semelhanças, as homologias, as correspondências justamente salientadas por Foucault em *As Palavras e as Coisas* são os efeitos da inteligência poiética das formas: a *poiesis* natural estabelece a rede das formas e das partes, universo biocósmico ou mecânico (*machina mundi*). O que é incontestável é que a autonomia da natureza permite criar um cosmos, um universo: a *criar*. O *Ars magna* de Lúlio, embora persistindo até van Helmont e Leibniz, é reforçado por um novo princípio dinâmico: a autonomia das formas.

Suponhamos que é este mesmo princípio «em si» da natureza que já recebeu o nome de beleza e harmonia de Ficino e Alberti.<sup>30</sup> A partir daí, o que os intérpretes pró-humanistas procuram nas pinturas da chamada Renascença — o tema, o *concetto* — nada mais é do que este princípio dinâmico — o que move as figuras. O tema é um princípio activo imanente. A *beleza* na *sua nova forma* não só é inseparável da potência formadora, e ainda menos do seu princípio; ela é também a emanção de uma potência ontogónica. Pode até dizer-se, ao invés: *belo é o que cria formas*. Consequentemente, as mais belas formas são aquelas que são, elas próprias, produtivas, ou mesmo autoprodutivas. Não é por acaso que as mais belas figuras do Renascimento — figuras humanas dos deuses gregos, sem esquecer porém a Virgem — Afrodite-Venus, Eros, Pan, pelo menos o de Signorelli, dão forma às forças produtivas, forças que desencadeiam muitas vezes processos de forma-

30 Cf. sobretudo o Segundo discurso de *De amore* de Ficino e *De pictura* de Alberti. Acerca do nítido contraste entre os usos medievais e humanistas do conceito de beleza, cf. Kristeller: «O conceito de *beleza* ocasionalmente tratado por Tomás de Aquino — e um pouco mais categoricamente por um outro filósofo medieval — não está relacionado com as artes, sejam elas belas ou não, mas é tomado principalmente como um atributo metafísico de Deus e da sua criação, segundo uma tradição que remonta a Agostinho e a Dionísio, o Areopagita» (*op. cit.*, p. 509).

ção mágica (assim, o órgão titânico de Úrano castrado, cujo deslumbramento dá corpo à deusa do amor e da beleza; a Imaculada Conceição da Virgem). Este florescimento da magia imanente da natureza, através da qual novas formas são criadas, é a expressão da *ποίησις* ontológica. O «Renascimento» compreende a *poiesis*, a «*poiesis* artística», como uma acção mágica, concretizada através da produção de formas.

Assim, o objectivo teleológico de Aristóteles e de Nicolau de Cusa torna-se uma teleologia da *beleza*. A beleza é um dos termos legitimadores quase místicos, sem dúvida mistificados e mistificadores do Renascimento. O êxito milenar deste conceito, que quase o privou de sentido, fazendo-o parecer banal, oco, quase místico, manipulador, ideológico, há muito que foi desacreditado na história da arte e mesmo na estética, onde a beleza reinava como um monarca absoluto. Coloquemos, pois, a questão cujo absurdo beira o audacioso: O que é a beleza? Será possível definir, efectivamente, esta nova ideia de beleza, a ideia que impregnou o nosso mundo? Esta ideia é sem dúvida muito diferente do ideal de cortesia ou mesmo do de Petrarca ou de Cavalcanti; está igualmente longe do ideal clássico grego ou romano inscrito num regime cultural e social que tem muito pouco a ver com a sua imitação do século XV.

A hipótese que aqui só posso esboçar é que aquilo que o «Renascimento nascente» define como *beleza* é apenas o efeito da própria efectividade — ou seja, o *telos* imanente à potência produtiva, mágica e erótica da natureza. A forma é a expressão da força: é esta potência erótica, vital e criativa que se manifesta através da forma — e *enquanto* forma. Portanto, a forma não é o oposto de uma ontologia dinâmica: ela é a sua manifestação. A beleza é acima de tudo a beleza de uma forma *produzida* — a beleza da produção actual.

## Ontologia Dinâmica e Ontologia da Criação

Chegamos assim a uma ideia completamente diferente da origem da arte e da sua relação com a religião. Trata-se nada menos do que uma possibilidade ontológica alternativa. A situação da emergência da nova forma de *poiesis*, respectivamente da arte, deve ser considerada num contexto complexo e dinâmico onde surge um problema filosófico fundamental: o obstáculo que impediu a primeira abertura da questão do *que é* — a saber, o problema do movimento e da mudança. De facto, aquilo que doxicamente descrevemos como o início da Renascença resume-se provavelmente a uma nova condição para a acção da ontologia da mudança: um regresso ao problema da mudança cuja tentativa de resolução vinte séculos antes acabou por conduzir à cisão entre dois mundos: o mundo celestial, eterno e transcendente — o mundo platónico das Ideias, e o mundo inconstante e finito da matéria — o mundo sublunar de Platão e de Aristóteles; por outras palavras, a separação entre o ser e o existente, a diferença ontológica entre essência e existência. Distinção retomada por Tomás de Aquino após Avicena, persistindo no neo-tomismo como dogma da Igreja Católica (cf. o Concílio de 1914).

Assim, a ideia da criação só se torna possível no contexto de uma ontologia dinâmica onde as transformações são a norma e as coisas determinadas, com contornos e identidades semânticas e funcionais nítidos, são apenas «cortes» ou sínteses instantâneas. A tarefa da criação poética é tanto de mobilizar a energia poiética original, criadora da natureza — o seu Eros, como de detê-la numa forma. Paradoxalmente, foi de facto esta visão dinâmica do mundo que permitiu a re-invenção da forma, ou mais justamente a nova ontopoiética dinâmica da forma poética. A partir daí, o que conta não é apenas o *furor* — *mania* erótica e música (se se ouvir neste termo a arte das Musas), descrita por

Platão em *Fedro* e *O Banquete* (a *mania*, a fúria, o excesso que fascina Ficino não menos que Bruno), mas também a possibilidade de reversibilidade: a reversibilidade da metamorfose divina que a obra deve alcançar. A única metamorfose que o dogma cristão aceita é a transubstanciação, a transformação da substância.

Em sentido teológico — através da versão neo-platónica da teologia cristã — isto pode ser descrito igualmente como um processo de regresso ao Uno. Do existente ao Uno (como também podemos estabelecer no tratado epónimo de Pico della Mirandola, a clivagem platónica entre o ser e o existente, na qual se baseia toda a filosofia neo-platónica e cristã, continua em vigor; podemos notar algumas hesitações iniciais em Ficino, muito mais radicais a este respeito do que Pico, em Bruno, em Espinosa). No entanto, como vimos através da metáfora da escada em *De Hominis Dignitate* de Pico, a travessia dos modos ou níveis hierárquicos da natureza deveria efectuar-se numa direcção bidireccional, simultânea: do Uno para o Múltiplo e do Múltiplo para o Uno. Por outro lado, se entrarmos na lógica de uma concepção do mundo intransigentemente dinâmica e autopoiética, poderá surgir uma questão a partir da sua própria lógica, a qual se apresentaria assim: se a alma do universo está em tudo (o Eros de Ficino, o Pan de Bacon, a alma universal — a *anima mundi* — de Bruno) — se a alma do universo é inseparável da matéria, como pensar então a possibilidade da diferença, da produção da diferença onde tudo já é diferença, onde tudo é singular, onde nada coincide consigo mesmo (o lugar da não-coincidência demoníaca — o inferno cristão, liberto dos admiradores dos demónios de Ficino — o tradutor de Miguel Pselo, Bruno e Bacon)? Assim, a práxis poiética ergue-se diante de um dilema filosófico e teológico fundamental, o problema da própria ontologia, herdado de Platão (neste sentido as projecções *fantásticas* da poesia sobre a filosofia e a religião, realizadas tanto pelo humanismo como pelo Romantismo,

parecem plenamente justificadas): o problema de dispor em conjunto, tornar efectivas em conjunto, evitando que se bloqueiem mutuamente (não se «castrem», de acordo com a alegoria de Ficino sobre o Uno e a existência; Kronos emasculando Úrano), duas ordens: a do Uno (a forma, a identidade, a coisa) e a do múltiplo (a diferença, as forças, o *demoníaco*, a mudança, a metamorfose, o magma da matéria, a incoercibilidade da *morphé*). O Ser contra o existente. O ser *com* o existente. A existência poiética como a única figura do ser, o único ser.

É por isso que se trata também de um regresso à tarefa principal da filosofia, pelo menos desde Platão e Aristóteles, a tarefa de dispor simultaneamente o ser e o devir, as coisas e as diferenças, as coisas e as forças, o Uno e o Múltiplo, a pletora. Se algumas das figuras emblemáticas da Renascença, de Bessarion a Pico e a Ficino, e para além deles, se propuseram «reconciliar» Platão e Aristóteles, de os sintetizar (algo que já está implicitamente presente em certos representantes radicais da Renascença no século XII, sob a influência indirecta do neoplatonismo — ou seja, graças à mediação decisiva do *corpus* areopagiteano, em Alberto, o Grande, mas indirectamente também em Erígena, o segundo tradutor de Areopagita, bem como em Duns Escoto e Raimundo Lúlio), foi precisamente para resolver este caso filosófico fundamental, não só no que diz respeito à essência, mas também relativamente à existência. Não é esse também o centro alegórico de *A Escola de Atenas*, de Rafael? Vê-se aí Platão a apontar o seu indicador direito para o céu, enquanto ao seu lado Aristóteles estende a palma da mão em direcção ao chão. Não é esse o indício, em 1508, em Roma, junto do «papa-soldado» Júlio II, o patrono de Miguel Ângelo e de Rafael, e o inimigo dos Bórgia e dos Médicis, o sinal de uma reconciliação entre o céu e a terra, a síntese dos dois mundos?

Ora, em vez de falar da Renascença, falemos da nova forma de actualização de uma ontologia ou, mais precisamente, de uma ontopoié-

tica dinâmica que procura abrir a possibilidade simultânea do Uno e do Múltiplo. O campo fascinante, onde essência e existência se cruzam sem coincidir e onde este drama ontológico deve ser resolvido, é precisamente a *poiesis*, a criação. Assim, inevitavelmente, a arte torna-se o campo de experimentação filosófica dinâmica, intensa e radical. Conscientemente ou não, o drama da filosofia foi transferido como uma possibilidade — um começo, uma origem no sentido de uma potência crescente e transformadora — uma mobilização qualitativa da potência — da própria arte. Assim, a arte-filosofia — a do mundo visível de Leonardo, a arte da forma em particular (*Ut pictura poesis: Ut pictura poesis*) — herda esta tarefa filosófica. A tarefa dialéctica torna-se uma tarefa poiética: a arte deve alcançar uma dialéctica do Uno e da diferença, portanto do múltiplo. A arte deve tender a evitar, por um lado, a tautologia do Uno que se repete — sendo a sua própria causa e fim (dificuldade que Ficino reafirma no seu registo cripto-panteísta: segundo ele, Eros, princípio e fim, é o primeiro e o último dos deuses) — e, por outro lado, a dispersão do múltiplo até à impossibilidade de síntese.

Tal é a tarefa que o Renascimento legará à Arte que virá, à Arte que reinventará o mundo e se inventará enquanto mundo. Esta tarefa complexa, filosófica, mágica ou simplesmente poiética estabelece a dupla medida da Arte; é a sua outra origem, constantemente imaginada e criada. Tal é a outra origem da Arte.

L'autre origine de l'art.  
La *poièsis* ontogonique  
et le reenchantement du monde

La *physis* fait et défait ; mais l'art seul donne  
forme au faire-qui-défait.

Tomás Maia, *Res Prima*

Art, religion, philosophie : le rapport-écart

Oui, le rapport entre l'art et la religion est constitutif. Néanmoins, ce rapport est peut-être quelque chose de complètement différent de ce que l'opinion établie considère. Et pourtant, l'écart entre l'art et la religion n'est-il pas non moins constitutif ? La place de la philosophie derrière ce rapport — ou cet écart — est probablement constitutive, elle aussi, mais dans un sens complètement différent des hypothèses dominantes. Il serait tout à fait légitime de supposer, en accord avec la position dominante des deux ou trois derniers siècles, que le moment critique de ce rapport c'est l'époque de la Renaissance — et que ce *rapport-écart* n'est pas autre chose que le locus de son origine. Toutefois, une telle affirmation doit être comprise dans un sens complètement différent de celui qui domine dans la lignée de Burckhardt, non seulement sur la première Renaissance, mais aussi sur l'idée même de Renaissance qui a transformé la conception initiale de Michelet : celui de l'émergence soudaine et quasi-mystique d'une nouvelle vision du monde et d'une nouvelle anthropologie — un événement que l'accu-

mulation de « facteurs génétiques » ne suffit pas à expliquer. En s'aventurant dans l'entreprise périlleuse de concevoir à la fois la dynamique historique des pratiques subsumées rétrospectivement sous le concept de l'art et une *idée* de l'art, naviguant donc entre la Scylla d'une démarche doxique et la Charybde d'un nouveau scepticisme historique normatif, il faut surtout être attentif à ne pas céder à une inertie anhistorique et d'aborder la question de l'art — et surtout de son « autre origine » — sans tenir compte de la dynamique et de la complexité historique de l'idée de l'art elle-même. La naïveté principale des études pionnières de la Renaissance et de la pensée humaniste, de Michelet, Ruskin et Burckhardt à Chastel au moins, était de s'appuyer intuitivement sur — ou du moins de ne pas relativiser ou problématiser — une idée substantialiste de l'art comme donnée évidente et auto-suffisante.

Le point d'appui — mais aussi la pierre de touche de cette démarche — pourrait être l'essai de Paul Oskar Kristeller « Le système moderne des arts ». <sup>1</sup> Dans cette brillante et érudite réflexion sur la variabilité historique du système des arts tout comme de sa structuration progressive, plus ou moins vectorielle, le célèbre historien des idées réserve la place d'honneur aux philosophes qui, depuis Platon et Aristote jusqu'à Kant et Hegel, auraient contribué au développement de l'idée systématique des arts, tout comme de l'émergence de son paradigme moderne — qui, selon l'hypothèse de Kristeller, n'aboutira à son terme que dans l'œuvre kantienne. Cependant, Kristeller détache l'analyse historique du « système » de la dynamique immanente qui en déterminerait l'auto-perception et en fonderait les concepts — ceux de la création et de la *poiësis*, de la beauté et du génie créateur en premier lieu — dont la valeur motrice mais aussi idéologique et légitimatrice de l'avènement d'une nouvelle idée — de l'idée même — d'art est incon-

1 Paul Oskar Kristeller, « The Modern System of the Arts », in *Journal of the History of Ideas*, 12, University of Pennsylvania Press, 1951, pp. 496-527.

testable. Jeter quelque lumière sur cette dynamique immanente — dynamique qui ne peut être comprise sans aborder la nouvelle *fureur* ontologique voire ontogonique, sans éprouver l'émergence d'une audacieuse nouvelle idée dynamique d'un monde en mouvement, voire de l'invention d'un nouveau monde — sera précisément la tâche de cet essai, rédigé — pour tenter de répondre à l'exigence de la question — dans un mode hypothétique et expérimental.

### La *poiësis* réinventée

Mon hypothèse qui, de prime abord du moins, pourrait paraître comme un retour à une conception caduque de type burckhardtien, est fort différent quant à sa portée : elle a des tout autres enjeux. Selon cette hypothèse, *l'autre origine de l'art* ne porte pas tant sur l'invention d'un nouveau concept d'art (l'invention de l'Art avec majuscule, l'art *stricto sensu* au sens moderne du terme) que, avant tout et surtout, sur la transformation radicale du volume des concepts déjà existantes : une transformation qui s'effectue aux confins de ce qui s'appelait jadis « philosophie » et de ce qui s'appelait « art ». Ni la *τέχνη* aristotélicienne, ni l'*ars* horacien ou encore moins les *artes liberales* de Martianus Capella pourraient expliquer l'idée d'un champ autonome de réalisation de la puissance poiétique ou de l'activité créatrice. Par contre, l'avènement de cette nouvelle idée restera incompréhensible sans la *figuration* philosophique du concept aristotélicien de *ποίησις* qui précise et intensifie le concept de *τέχνη*, non seulement dans la *Poétique*, mais aussi et surtout dans la *Métaphysique* et dans la *Physique*. Si l'art émerge *par* la philosophie, c'est que l'art se réinvente soi-même *comme* philosophie. Tel est le *virtus fingendi* de la philosophie, sa puissance figuratrice et donc artistique.

Certes, les études de l'influence de la philosophie sur l'art sont inestimables ; mais ici on va tenter plutôt de penser — d'imaginer — l'émergence d'une nouvelle forme de philosophie — la philosophie conçue *comme* art, tout comme l'art conçu *comme* philosophie : une nouvelle forme de déclinaison du savoir, des formes philosophiques désignées en tant qu'art à la Renaissance. L'art réapparaît donc comme une manifestation de la transformation de la philosophie, comprise comme une forme de poésie, de créativité — comme une imitation voire une émanation de la poésie naturelle, du pouvoir créateur naturel et, respectivement, de la magie naturelle.

L'hypothèse de départ pourrait donc être déclinée également ainsi : beaucoup plus que la fureur platonicienne, il faut tenir la *poiësis* aristotélicienne responsable de l'émergence de l'idée d'art comme création — création au sens fort, c'est-à-dire ontologique, qui excède l'idée de *tekhné* ou d'artifice. Cependant, pour quelle raison reprendrait-on le concept aristotélicien de *ποίησις* dans ce contexte ? Le tournant « humaniste » ne suppose-t-il pas le rejet du vocabulaire aristotélisant de la scolastique ? En effet, tout au contraire, et c'est précisément ces *a priori* burckhardtiens qu'on se propose de réfuter ici ; la suite de ce texte sera gouvernée donc par cette tâche métacritique.

D'abord, il faut affirmer que cette nouvelle idée de *poiësis*, transformant le concept aristotélicien de travail productif, de *fabrication*, et donc de l'action de la raison et de l'imagination, de l'intellect, des images et de la nature, s'inscrit dans la lignée des tendances radicales du « proto-humanisme » médiéval (par exemple le tournant de la dite « Renaissance du XIIe siècle ») — de la médecine et de la philosophie naturelle aux arts, et en ce sens est une refonte d'une part des conceptions naturalistes de la scolastique médiévale, mobilisées avec la redécouverte, à travers la médiation arabe et byzantine, de sources telles qu'Hippocrate, Galien et, bien sûr, Aristote.

Cependant, cette idée prend incontestablement une toute nouvelle dimension. Nous supposerons qu'elle est due non seulement à l'héritage de la philosophie, mais aussi à la tradition croissante et se perpétuant du « savoir secret ». Mais ce que nous appelons métaphoriquement « savoir secret », pour décrire un champ rétrospectivement compris comme appartenant à des savoirs et pratiques ésotériques et occultes, ne doit pas être compris au sens de Francis Yeats comme une sorte de détermination progressive, de *longue durée*, voire comme une ligne alternative de transmission des connaissances et des modèles de conception du monde et de l'homme, mais comme une nouvelle modalité de la philosophie elle-même, de ce qu'on appelle la philosophie à l'époque.<sup>2</sup> Cette tendance déploie la philosophie naturelle aristotélicienne héritée des siècles précédents et qui reste toujours le point de référence majeur — y compris dans ses emplois non canoniques voire crypto-hérétiques, en particulier dans la lignée d'Albert le Grand, qui semble avoir posé les jalons possibles d'un tournant néo-platonicien, surtout à travers l'influence de Pseudo-Denys l'Aréopagite qu'il a commenté abondamment, avant que son disciple Thomas d'Aquin n'ait pu affermir sa version de théologie aristotélicienne en tant que machine doctrinale stratégique. Cette lignée a été stimulée dès les XIIe-XIIIe siècles sous l'influence de l'aristotélisme arabe et articulée en dialogue indirect avec les averroïstes, enrichie de l'émergence et du transfert de la Kabbale de la péninsule ibérique, grâce à la médiation de Raymond Lulle, ayant déployé en parallèle une forme alternative de la pensée scolastique, qui se rapproche à bien des égards à l'alternative de Duns Scott au thomisme. Ces tendances se sont vues radicalisées par le rattachement ultérieur de la Kabbale à la philosophie néo-platonicienne effectué par Pic de la Mirandole, suivi de Johannes Reuchlin avec son *De Arte*

2 Cf. Jacques le Goff, *Les intellectuels au Moyen âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, « Préface », p. 4.

*Cabbalistica* et d'Agrippa de Nettesheim avec sa célèbre *De occulta philosophia*, allant jusqu'à Zorzi et Bruno, ainsi que par la redécouverte au sein de l'Académie Platonicienne florentine du *corpus* hermétique, qui a enrichi les connaissances alchimiques du Panthéon occulte d'Hermès Trismégiste. Au cœur de ce processus se situe la montée prodigieuse de l'alchimie avec la traduction des écrits de Geber et de Lulle, et la prolifération de la *Summa perfectionis magisterii* de Pseudo-Geber (rédigée à la fin du XIII<sup>e</sup> et, depuis les recherches de William Newman, attribuée à Paul de Tarante<sup>3</sup>).

On ne peut comprendre donc la transformation de l'idée de *poiësis* que comme une refonte de l'idée aristotélicienne de la *Physique*. Certes, la thèse aristotélicienne est en rupture avec l'idée platonicienne du Demiurge telle qu'elle est présente dans le *Timée*, le monopoliste de la puissance poétique ; toujours est-il que la *poiësis* aristotélicienne est une puissance matérielle qui renvoie aux rapports des parties et des formes du monde naturel. Plus encore, Aristote y expose une idée sur le rapport art-nature qui est restée en marge lors de la domination millénaire de la théorie mimétique de l'art, et qui présente celle-ci dans une toute autre lumière, notamment l'idée que l'art a la puissance de compléter voire d'achever la nature: «[...] d'une manière générale, l'art ou bien exécute ce que la nature est impuissante à effectuer, ou bien l'imite [ὅλως τε ἢ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἢ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μίεται]». <sup>4</sup> De prime abord cette thèse excède le paradigme mimétique, telle qu'elle est exposée dans la *Poétique*. D'autre part, la lecture attentive de la structuration du

3 Cf. *The Summa Perfectionis of Pseudo-Geber. A Critical Edition*, ed. William Newman, Leyden, E. J. Brill, 1991.

4 Aristote, *Physique*, II, 8, 199a, texte établi et traduit par Henri Carteron, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 77. Cf. aussi Livre Z de la *Métaphysique* : « Parmi les choses qui viennent à l'être, les unes viennent à être par nature, d'autres par art, d'autres spontanément [τῶν δὲ γιννομένων τὰ μὲν φύσει γίνεσθαι τὰ δὲ τέχνη τὰ δὲ ἀπὸ αὐτομάτου] » (Aristote, *Métaphysique*, Z7, 1032a12-13, traduit par Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin, Paris, Flammarion, 2008, p. 247).

concept de mimésis dans les chapitres 4 et 9 pourrait en déceler la complexité allant bien au-delà de la manière dont cet ouvrage a été traditionnellement reçue et instrumentalisée.

Il est fort probable que cette transformation a été entamée par Nicolas de Cues, dont l'influence sur Ficin et Bruno est décisive. Comme le note Jürgen Mittelstrass, le Cusain répète presque littéralement les thèses d'Aristote : « Suivant le théorème d'Aristote, souvent cité au Moyen-Âge, selon lequel l'art imite la nature, Nicolas de Cues souligne que l'art présuppose non seulement la nature, mais la développe également. Par exemple, son affirmation selon laquelle “Rien ne peut exister qui ne soit à la fois nature et art ; tout partage plutôt la nature et l'art” »<sup>5</sup> suit directement le Livre Z de la *Métaphysique* et ne constitue donc qu'un élément de plus en faveur de la thèse de la centralité du problème de la *poiësis* aristotélicienne dans l'œuvre du Cusain. Cela peut paraître une affirmation hérétique du point de vue de l'opinion établie sur le tournant « néoplatonicien » opéré par le Cusain, suivi par Ficin et le Nolain — une thèse sans doute réductrice, ne tenant pas compte du fait que tout l'appareil conceptuel de ces « néoplatoniciens post-scholastiques » est en effet aristotélicien (ce qui serait d'ailleurs, aussi, dans une large mesure, le cas du néoplatonisme « classique »).

À lire attentivement les détails de l'argument ficinien dans *De amore*, mais aussi de ses traités théologiques, on y repérerait une tendance typologiquement proche. Cependant, le tableau conceptuel devient encore plus complexe, car la nouvelle idée aristotélicienne de *poiësis* (qui n'est pas pour autant identifiée comme aristotélicienne) se voit paradoxalement projetée sur l'idée de Platon de l'âme du monde — l'idée qui, modifiée par les néoplatoniciens, va produire le concept

5 Jürgen Mittelstrass, « Nature and science in the Renaissance », in Woolhouse, R. S. (ed.), *Metaphysics and Philosophy of Science in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Essays in honour of Gerd Buchdahl*, Kluwer academic publishers, 1988, p. 21.

d'*anima mundi*, idée marquante de la nouvelle philosophie jusqu'à Bruno et au-delà. Selon Platon et en accord avec la tradition platonique l'âme du monde est vue comme une œuvre du Démonstrateur. Mais dans l'œuvre des nouveaux platoniciens — ou aristotéliens à leur insu — l'*anima mundi* s'émancipe progressivement de la figure démonstratrice. Les traits structurels de cette idée, paradoxalement, la rapprochent de la puissante lignée averroïste, hérétique depuis l'établissement progressif du monopole thomiste, et cependant marquante pour toute la tradition scolastique, notamment l'idée d'Averroès de *natura creans* ou *natura naturans* (la première expression est de Jean Scot Érigène, tandis que la deuxième apparaît pour la première fois probablement dans les ouvrages d'Aristote et d'Averroès traduits de l'arabe par Michael Scot).<sup>6</sup> C'est grâce à la radicalisation de l'idée de *natura creans* ou *natura naturans* dans la lignée d'Averroès que l'*anima mundi* aboutit à une autonomie relative, sans pour autant se détacher définitivement de l'idée d'une cause primaire chez le Cusain ou les philosophes florentins.<sup>7</sup>

Gardons pour l'instant comme axiomatique l'hypothèse selon laquelle une des opérations réflexives déterminantes de la dite Renaissance est la réinvention de l'idée d'une *poïésis* naturelle, et plus encore — d'une *poïésis* active, d'une force immanente de la nature qui achève la nature elle-même « de l'intérieur » : autrement dit, d'une force auto-poïétique de la nature. Ce qui donne lieu de parler d'un renversement de l'idée de *ποίησις*, c'est le déploiement plastique de cette idée à travers de nouvelles techniques — des techniques décrites soit comme art,

6 « L'expression « *natura naturata* » est évidemment dérivée des commentaires latins d'Averroès sur la physique aristotélienne et *De celo*, tandis que l'expression « *natura naturans* » peut probablement être attribuée à Michael Scot. J. S. Érigène établit déjà une distinction dans le même sens entre une nature créatrice et non créée (*natura creans non creata*), une nature créée et créatrice et une nature créée et non créatrice. » (Cf. Jürgen Mittelstrass, « Nature and science in the Renaissance », *op. cit.*, p. 19).

7 Il ne faut pas oublier l'ancien prestige de l'averroïsme dans le contexte florentin, dont témoigne le fait qu'un crypto-hérétique comme Siger de Brabant se retrouve au Paradis dantesque, aux côtés d'Albert le Grand et de Thomas d'Aquin (chant X, vv. 133-138).

soit comme philosophie à l'époque humaniste, si ce n'était, évidemment, comme les deux à la fois.

## La mosaïque des origines

Sans aucun doute, ces transformations peuvent être inscrites dans l'action simultanée et complexe d'un ensemble de facteurs « externes ». Ils peuvent être — et ont toujours été — perçus comme le résultat de dynamiques culturelles associées à des événements marquants de l'histoire de l'Europe : la chute de Constantinople en 1453, la fin de la domination des Almoravides au XII<sup>e</sup> siècle et puis des Almohades en Al-Andalus et l'expulsion des Arabes, des Juifs et des Maures de la péninsule ibérique, qui ont permis, ou bien, pour le dire avec plus de prudence, élargi et accéléré l'accès aux sources grecques grâce à la médiation de transcriptions et de commentateurs byzantins et arabes portant sur la philosophie naturelle, les doctrines hermétiques néo-platoniciennes, néo-pythagoriciennes et mystiques, surtout avec l'avancée du *Quattrocento*, tout d'abord en Italie et en Provence, donnant ainsi une impulsion au développement de ce que l'on définit conventionnellement comme philosophie proto-humaniste. L'étude des dynamiques culturelles, et surtout des transmissions culturelles, plus particulièrement lorsqu'elles sont appréhendées de manière réductrice, en accord avec une prémisse historique positiviste telle que les « influences », ne peut expliquer ni les processus complexes, leurs dynamiques immanentes, ni la structure des nouveaux phénomènes, le phénomène même du nouveau. Le nouveau n'est jamais le résultat d'une seule accumulation quantitative. L'étude de la supposée surface empirique des processus, difficile à saisir en tant que telle, laisse la structure des phénomènes insuffisamment analysée. Comme toute étude positiviste, même les mé-

thodes historiographiques modernes n'arrivent pas à saisir la dynamique du changement, la substance du nouvel ordre. Celui-ci est pré-supposé comme un horizon téléologique implicite — comme un *téléologème*, prémisses téléologique devenant moteur premier — du vecteur même de l'étude. Dans une large mesure, le siècle dernier reste en consonance avec le téléologème « Burckhardt » : sa thèse sur le processus de la Renaissance, qui marque un renversement radical, reste généralement valable à la fois dans le contexte de l'iconologie et des tendances matérialistes de l'histoire de l'art. Sans aucun doute, même les premières générations après « l'inventeur de la Renaissance » Jacob Burckhardt — de Huizinga à Cassirer et de Warburg et Panofsky à Gombrich — compliquent considérablement la prémisses vectorielle.<sup>8</sup> Cette hésitation n'est que le début du scepticisme quant à la possibilité d'identifier de manière unidimensionnelle le début d'une nouvelle « époque », surtout avec le développement des études modernes du Moyen Âge, notamment dans la lignée des Annales et de l'école de Le Goff, mais aussi des études de la philosophie médiévale, stimulées par le néo-thomisme depuis le XIX<sup>e</sup>me, et plus particulièrement avec les travaux des historiens de la culture anglophones étudiant le savoir ésotérique, l'hermétisme et la magie, tels que Lynn Thorndike et Frances Yates.

Au sein de tous ces courants, l'étude de la production artistique de la Renaissance semble rester illustrative quant aux « traditions spirituelles » et, à l'inverse, l'étude de la philosophie, surtout concernant son rapport à la matière visuelle, reste mécanique, reliant la théorie à la pratique comme cause à effet. En règle générale dans le vaste *corpus* des études portant sur la philosophie de la Renaissance, l'art n'est point

<sup>8</sup> Parmi les ouvrages qui introduisent la perspective de l'histoire des idées quant à la structuration de l'idée classique et moderne de l'art, il est nécessaire de citer *Idea*, l'ouvrage de jeunesse de Panofsky (Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (1924), traduit par H. Joly, Paris, Gallimard, 1983), tout comme l'ouvrage de Rudolph et Margot Wittkower, *Born under Saturn*, New York – London : W.W. Norton, 1963 (traduction française : D. Arasse, Paris, Macula, 1985).

considéré comme point de départ ou de référence. Inversement, lorsque à la suite de Burckhardt ou de Warburg on ressasse infiniment l'opinion que la peinture de la Renaissance ou de Florence a été influencée par la philosophie néo-platonicienne, ce lieu commun ne semble pas nécessiter de commentaires supplémentaires ; la philosophie néo-platonicienne semble être comprise comme une exégèse instrumentale du patrimoine mythologique et littéraire classique — sa fonction se réduit à fournir un certain prisme de compréhension du *conchetto*, du sujet de l'œuvre plastique, voire à se constituer comme le principe même de l'ordre interprétatif. Son mode reste allégorique — celui de Porphyre de la « Grotte des Nymphes », c'est-à-dire subordonné à l'hégémonie de la tradition chrétienne exégétique, soumis ou non au canon institutionnellement légitime et théologiquement réglementé. Ce n'est qu'au cours des dernières décennies du siècle dernier que ces tendances ont été dépassées, notamment chez les auteurs dont l'ouverture à la philosophie et à aux modes et techniques de l'art a permis d'aborder à la fois, de manière synthétique, la dynamique philosophique et la complexité de la matière artistique — de Warburg, Panofsky et Kristeller à la génération de Baxandall, Alpers, Belting, Damisch, ou de celle d'Arasse et de Didi-Huberman.

### L'univers ouvert d'un créateur inachevé

Il n'est guère étonnant que l'interprétation doxique de l'idée radicale de Jean Pic de la Mirandole, exposée dans son *Oratio de hominis dignitate* (1486), conçue comme le manifeste humaniste de la Renaissance, en l'inscrivant dans le savoir axiomatique, « burckhardtien », du tournant humaniste, « anthropocentrique » de la Renaissance, met l'accent sur l'apologie de l'homme et de son libre arbitre, sa dignité, opposée à la détermination

fataliste, sans ajouter ainsi rien à la présupposition de ce même tournant, l'acceptant comme un axiome inébranlable, comme si l'homme était quelque chose de donné et certain. Or, le phénomène défini vaguement comme l'humanisme (de la Renaissance) n'est pas tellement lié au « sujet humain » ou à son nouveau « monde de l'homme » qu'à une nouvelle idée de création — de *ποίησις* — et de la place de la figure créatrice par rapport à la nature, tout comme à la nature elle-même — le monde — comme lieu de la *ποίησις*. L'homme n'est pas le sujet de la *ποίησις*, mais sa propre figure. Ou bien, plus précisément, l'idée de l'homme comme sujet — sujet de la connaissance et de la libre décision — est devenue possible en modelant l'homme comme figure poétique.

En effet, ce qui est en jeu dans *De hominis dignitate* c'est, ni plus ni moins, *l'invention de l'homme* — c'est-à-dire de la figure de l'homme en tant qu'être *poétique*. Pic affirme l'inachèvement substantiel de l'homme : l'homme est un être ouvert, seul responsable de l'accomplissement de sa propre création ; être qui peut choisir pour son « achèvement » entre le chemin de « l'ange » et le chemin de la « bête » : « En fin de compte, le parfait ouvrier décida qu'à celui qui ne pouvait rien recevoir en propre serait commun tout ce qui avait été donné de particulier à chaque être isolément. Il prit donc l'homme, cette œuvre indistinctement imagée, et l'ayant placé au milieu du monde, il lui adressa la parole en ces termes : “Si nous ne t'avons donné, Adam, ni une place déterminée, ni un aspect qui te soit propre, ni aucun don particulier, c'est afin que la place, l'aspect, les dons que toi-même aurais souhaités, tu les aies et les possèdes selon ton vœu, à ton idée. Pour les autres, leur nature définie est tenue en bride par des lois que nous avons prescrites : toi, aucune restriction ne te bride, c'est ton propre jugement, auquel je t'ai confié, qui te permettra de définir ta nature. [...] Tu pourras dégénérer en formes inférieures, qui sont bestiales; tu

pourras, par décision de ton esprit, te régénérer en formes supérieures, qui sont divines.” [...] [À] l'homme naissant, le Père a donné des semences de toute sorte et les germes de toute espèce de vie. Ceux que chacun aura cultivés se développeront et fructifieront en lui : végétatifs, il le feront devenir plante; sensibles, ils feront de lui une bête; rationnels, ils le hisseront au rang d'être céleste ; intellectifs, ils feront de lui un ange et un fils de Dieu. [...] Qui n'admirerait notre caméléon? [...] Aussi le Persan Evantes peut-il écrire, lorsqu'il expose la théologie chaldaïque, que l'homme n'a en propre aucune image innée, mais qu'il en a beaucoup d'étrangères et d'adventices. D'où la formule des Chaldéens: *Enosh hou shinnouyim vekammah tebaoth baal hay*, “l'homme est un être de nature variable, multiforme et voltigeante” ».<sup>9</sup>

La thèse radicale de della Mirandola devrait être inscrite dans une prémisse ontologique révolutionnaire — elle sonne le glas de la *poièsis* démiurgique, du monopole poétique du Démiurge divin ; c'est « le parfait ouvrier » lui-même qui entame le processus de décentralisation de la *poièsis*, en projetant la capacité de former la matière par la puissance figuratrice de la décision sur la *natura naturata* elle-même. Si l'homme est un être ouvert, métamorphique, s'il rend manifeste l'ontologie dynamique de la métamorphose, c'est qu'il commence à assimiler la *poièsis* divine : « Si nous ne t'avons fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, c'est afin que, doté pour ainsi dire du pouvoir arbitral et honorifique de te modeler et de te façonner toi-même, tu te donnes la forme qui aurait eu ta préférence ».<sup>10</sup> Le paradoxe — signe de l'ambiguïté historique de la position de Pic — c'est que Dieu lui-même est à l'origine de sa propre destitution, l'effet ultime inévitable du processus qu'il entame. L'homme est inventé comme un être qui s'invente.

<sup>9</sup> Giovanni Pico della Mirandola, *De la dignité de l'homme*, traduit du latin et préfacé par Yves Hersant, Paris, Éditions de l'éclat, 1993, pp. 7-13.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 9.

L'idée de l'inachèvement et donc du caractère ouvert de l'homme atteindra quelques décennies plus tard un niveau beaucoup plus élevé de mobilisation ontologique dans les enseignements d'un savant et médecin notoire, mais qui est resté célèbre avant tout comme le plus averti détenteur du savoir secret et obscur de son temps — Theophrastus Bombasticus von Hohenheim, connu sous le nom de Paracelse. La thèse du caractère ouvert de l'homme, de son inachèvement, qui a tracé la ligne de l'anthropotechnique moderne, est sans aucun doute liée aux idées de Paracelse sur le processus alchimique, sur son action et sa fin, ravivant ou bien retravaillant l'idée naturaliste de transformation des éléments et, par conséquent, de leur principe ouvert, le principe de l'ontologie dynamique. Au bout du compte elle deviendra l'idée de la nature inachevée du monde, de son substrat lui-même — la matière. Dans son texte *Labyrinthus medicorum errantium*, Paracelse déclare ni plus ni moins que la *prima materia* n'est pas achevée. « Rien n'a été créé comme *ultima materia* dans son état final. Tout est d'abord créé dans sa *prima materia*, son élément originale ; après quoi Vulcain arrive et, par l'art de l'alchimie, il le développe dans sa substance finale... Car l'alchimie signifie : porter à son terme quelque chose qui n'est pas encore achevé. » ; « Puisque toutes choses ont été créées dans un état inachevé, rien n'est fini, mais Vulcain doit amener toutes choses à leur achèvement. Les choses sont créées et remises entre nos mains, mais non pas sous la forme ultime qui leur est propre. Par exemple, le bois pousse de lui-même, mais ne se transforme pas en planches ou en charbon de bois. De même, l'argile ne devient pas en soi un pot. Cela est vrai de tout ce qui pousse dans la nature. »<sup>11</sup> Trois

11 Paracelsus, *Labyrinthus medicorum errantium*, in Paracelsus, *Sämtliche Werke*, Sudhoff, Karl, und Matthiessen, Wilhelm, eds. Part I: *Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften*, Vol. 11, pp. 188-189 et pp. 186-187.

siècles plus tôt, Albert le Grand n'en était pas moins convaincu : « [...] de tous les arts, [l'art alchimique] imite le mieux la nature. »<sup>12</sup>

*Materia prima* est inachevée et doit donc être complétée par le philosophe-alchimiste. L'alchimie est une science visant l'achèvement de la nature voire la réalisation de sa forme future. Mais dans la mesure où la matière est la substance du monde, l'alchimiste contribue à l'achèvement du monde lui-même. Par conséquent, la tâche du philosophe — l'alchimiste, le magicien, le créateur — est d'agir pour la transformation de la matière première, pour sa réalisation. En ce sens, la puissance magique, ce qu'on appelle la magie, et qui, bien sûr, est l'expression d'une puissance ontologique, de la puissance d'action, fait naturellement partie de l'activité de la nature elle-même. Elle est une modalité de la *natura naturans*, de la nature créatrice. Sur le plan ontologique, exactement parce que la *prima materia* est inachevée, la nature recèle une puissance poétique.

Cela détermine le privilège radical de l'action souligné par Paracelse, devenu ainsi un des porte-parole parmi les plus extrêmes d'une nouvelle idéologie. Si Ficin et Laurent le Magnifique ont décrit la volonté comme une qualité qui se situe au-dessus de la contemplation et de l'intelligence passive, un instrument de bonheur, quelques décennies plus tard Paracelse voit la puissance transformatrice active mue par la volonté et l'imagination. Dans la partie de *Spuria*, consacrée à « De occulta philosophia », il affirme : « La magie est le plus secret des arts et la plus haute sagesse concernant le surnaturel sur terre. [...] La magie a le pouvoir d'expérimenter et de comprendre des choses inaccessibles à la raison humaine. Car la magie est une grande sagesse secrète, tout comme la raison est une grande folie publique. [...] Alors que Dieu réveille les morts à une nouvelle vie, les « saints naturels », appelés mages,

12 Albert le Grand, *Minéralogie*, III. 1. 2, 1250-1260, cité d'après Barbara Obrist, « Art et nature dans l'alchimie médiévale », in *Revue d'histoire des sciences*, 49, Paris, PUF, 1996, p. 215.

ont le pouvoir sur les énergies et les facultés de la nature ».<sup>13</sup> Dans ses études de jeunesse inspirantes sur Paracelse, Alexandre Koyré écrit : « l'*imagination* est la force magique par excellence ; elle nous offre le type essentiel de l'action magique. Or, *toute action est magique*. L'action créatrice ou productrice avant tout. L'image, que *produit* l'imagination, exprime une tendance, une puissante tension de la volonté ; elle naît en nous, en notre âme, d'une manière organique ; elle est nous-mêmes, et c'est nous-mêmes que nous exprimons en elle. L'image est le corps de notre pensée, de notre désir. En elle ils s'incarnent ».<sup>14</sup> Plus d'un siècle plus tard, certains des écrits de Van Helmont décrivaient l'imagination comme une force céleste, et peut-être magique. L'apologie de l'action — de la magie comme action transformatrice, mais aussi de toute action transformatrice comme essentiellement magique — est directement prolongée aussi par la notion de Bruno selon laquelle le magicien est celui qui associe la connaissance à la capacité d'agir, c'est-à-dire celui qui transforme le monde : « Tel qu'on l'emploie parmi les philosophes, ce mot de mage désigne un homme alliant le savoir au pouvoir d'agir ».<sup>15</sup> Au début du même traité, *De la magie* [*De magia naturali*], Bruno présente en détail des différentes significations de la notion de mage, en soulignant le rapport de l'action magique à sa ressource, la magie naturelle, désignant les forces immanentes de la nature, *l'âme enracinée dans les choses*. On peut y lire : « le magicien est considéré comme celui qui fait des choses merveilleuses avec la simple union de principes actifs et passifs, comme le font la médecine et l'alchimie, chacune dans son genre : c'est le genre de magie communément considérée comme naturelle ».<sup>16</sup>

13 Paracelsus, *Sämtliche Werke*, Sudhoff, Karl, und Matthiessen, Wilhelm, eds. Part I: *Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften*, Vol. 14: *Philosophia Magna. Spuria*, Munich, Berlin: R. Oldenbourg, 1933, p. 538.

14 Alexandre Koyré, *Paracelse*, Paris, Allia, 2011, p. 40.

15 Giordano Bruno, *De la magie*, Paris, Allia, 2014, p. 12.

16 *Ibid.*, p. 7.

Je ne doute pas que cette nouvelle idée d'action, de puissance poétique transformatrice du créateur — du philosophe ou du mage — devient possible grâce à la nouvelle idée de *poièsis* et de force créatrice de la nature, dans la veine de la radicalisation d'Aristote par Nicolas de Cues, Ficin, Pic de la Mirandole et Politien, mais aussi chez Alberti ou Léonard. Cette force est à l'origine de la magie naturelle. Bruno écrit plus loin : « la magie dérive de la capacité d'aversion et de sympathie pour les entités, comme dans le cas de ceux qui rejettent, transforment et attirent, comme, par exemple, les espèces de l'aimant et similaires, dont les opérations ne sont pas attribuables aux qualités actives et passives, mais toutes se réfèrent à l'esprit, c'est-à-dire à l'âme enracinée dans les choses ; c'est la magie naturelle proprement dite [*et haec proprie vocatur magia naturalis*] ».<sup>17</sup> L'idée de Paracelse et de Bruno sur le mage comme quelqu'un qui affecte le monde, qui agit sur lui, l'idée du magicien en tant que figure active, en tant qu'*agent* ontologique, prolonge la conception persistante de l'humanisme néo-platonicien sur Platon en tant que mage — inscrit dans la filiation d'Hermès Trismégiste, Zoroastre, Orphée, Socrate, Apollonius de Tiane, et des mages néo-platoniciens tels que Porphyre et Jamblique. De toute évidence, tout en condamnant le savoir secret des sorciers, un siècle plus tôt Pic n'est pas moins attaché à la prémisse philosophique de la magie naturelle, si éloquemment dévoilée dans l'interprétation programmatique de Ficin du *Banquet* platonicien. Cette prémisse n'est nullement en contradiction avec l'orientation et la tâche ontologique générale de Pic, et encore moins avec celle de Ficin. Et Bruno encore : « *Mage*, en premier lieu, a

17 La traduction française traduisant l'expression *magia naturalis* par « magie extra-naturelle » (« si l'on recourt à la vertu de sympathie et d'antipathie des choses, comme lorsque des substances repoussent, transmutent ou attirent d'autres substances (ainsi l'aimant et semblables corps dont les opérations ne se réduisent pas aux qualités actives et passives mais relèvent toutes de l'esprit ou de l'âme qui existe dans les choses), on parle à juste titre de *magie extra-naturelle* », *ibid.*, p. 8), je me permets de donner ce paragraphe dans ma traduction selon l'édition latine récente d'Adelphi (Giordano Bruno, *De magia naturali*, in Giordano Bruno, *Opere magiche*, Adelphi, 2003, p. 162).

signifié *sage* : tels étaient les *Trismégistes* en Egypte, les *Druides* en Gaule, les *Gymnosophistes* en Inde, les *Cabalistes* chez les Hébreux, les *Mages* en Perse (depuis Zoroastre), les *Sophistes* chez les Grecs, les *Sages* chez les Romains ». <sup>18</sup>

Il est à noter que la nouvelle pratique allégorique — modalité dominante du rapport aux textes des anciens — fonctionne, à l'exemple de la pratique exégétique des néo-platoniciens, comme une modalité de l'action magique, une émanation de la magie naturelle et, par conséquent, de la *poiësis* naturelle. Mais cela veut dire qu'en l'occurrence l'allégorie n'est plus vouée à atténuer la dissonance ostentatoire avec le mode signifiant canonique et, de ce fait, échappe à sa régulation téléologique. En opposition nette avec celle-ci, le mode allégorique apparaît comme la conséquence directe de l'action magique immanente à la nature, selon les affirmations de Ficin.

Par conséquent, la force poïétique de la nature chez Pic, Ficin, Paracelse ou Bruno, mais aussi chez Signorelli et Léonard est une force dynamique, autopoïétique, même émanant de son noyau principal et englobant — « Dieu » — et migrant vers la nature créée, la multitude infinie de ses modes, la pléthore des formes d'existence, les « créatures » (entre lesquelles l'homme occupe une place centrale — position privilégiée basée sur données naturalistes chez Paracelse, l'homme étant le seul être qui englobe les quatre éléments), selon l'interprétation néo-platonicienne de Ficin. On peut parler donc d'un double régime : il y a eu une transcendance qui s'est retirée de la matière afin de la laisser progresser ; et voici une matière « démoniquement » libre, qui ne se soucie plus de son créateur en se contemplant soi-même<sup>19</sup>, en s'éprouvant dans sa propre puissance créatrice. Ainsi, à prime abord on peut

<sup>18</sup> Giordano Bruno, *De la magie, op. cit.*, p. 7.

<sup>19</sup> À ce propos, il est à noter la fausse étymologie du nom «Éros» proposée dans les *Ennéades*, où Éros est associé au mot *horasis*, contemplation.

dire que dans l'humanisme, on observe une intersection asynchrone (plutôt qu'anachronique) de l'idée théologique de création avec l'idée d'une *poiësis* ontologique, c'est-à-dire de la création en tant qu'action effective, en tant que puissance magique.

Toutefois, inscrites ou non dans une machine argumentative doctrinale, ces idées sont incontestablement hérétiques en profondeur. Elles ne peuvent pas être intégrées structurellement dans la matrice des monothéismes abrahamiques, basés sur la centralisation exclusive de la puissance créatrice dans l'essence divine universelle, l'*ens realissimum* selon la scolastique chrétienne : le Créateur. La conséquence ultime de la tentative de synthèse de Ficin, volontaire ou pas, entre la puissance ontogonique du Dieu monothéiste et celle de l'Éros omniprésent et tout-englobant ne peut pas être autre chose que le principe d'une nouvelle théologie fantaisiste — théologie *magique*, recréant la *prisca theologia* (terme forgé fort probablement par Ficin lui-même) d'Hermès Trismégiste et des sages — Zoroastre, Orphée, menant au saint des florentins, Platon. Par conséquent, la contradiction entre ses traités théologico-métaphysiques *stricto sensu* et les traités humanistes « poétisants » n'est qu'apparente ; la tendance à une ontologie fantaisiste témoigne certainement du désir de surmonter l'héritage des formes scolastiques, même sans contester leur prémisse fondamentale. Après tout, peu importe que cette idée soit ou non subordonnée aux structures judéo-chrétiennes : il est certain qu'il s'agit d'une forme radicalement différente de *poiësis*.

De l'*ars naturalis* à la poétique naturelle

Nous pouvons conclure : la religion *poïétique* que Ficin voulait réinventer à l'origine de la modernité est inséparable de la religion et de

la magie (tout comme pour Pléthon, pour Pic, pour Léonard et Piero di Cosimo et peut-être, dans un sens et à un moment donné, pour Signorelli et Botticelli, et un siècle plus tard pour Paracelse et Bruno) ; néanmoins, elle les décline dans une modalité à la fois fantastique et productive. Apparemment, à l'époque humaniste, tout comme à l'époque romaine, la religion officielle ne pouvait pas légitimer la nouvelle mythologie de la création, la nouvelle *héroïque* de la *poièsis*. Les poètes — les artistes, les philosophes — avaient donc à avoir recours à des modèles archaïques : ainsi la religion grecque a été conçue de manière séculière et allégorique en tant que *poiétique naturelle*. Il s'agit d'un processus de *naturalisation* progressive de la culture grecque en tant que *deuxième nature* qui aboutira à Winkelmann. Naturalisation veut dire que la matrice idéologique puissante de la *mimesis* (interprétée, malgré les apparences, plutôt selon le modèle substantialiste platonicien de *La République* et du *Sophiste*, que selon le modèle anthropologico-modal d'Aristote) sera dédoublée par le modèle de la seconde nature : le modèle grecque à imiter, en tant que modalité naturelle de former le monde naturel — l'objet véritable de la mimésis selon les philosophes anciens. Toutefois — ce qui est crucial — il s'agit d'une *naturalisation fantastique*, c'est-à-dire de l'invention d'une nature fantastique par le biais herméneutique, et, au bout du compte, d'une ré-invention de la puissance fantastique — donc productrice, poétique — de la nature.

C'est ainsi qu'il faudrait lire les définitions de la peinture et de son rapport avec la philosophie et la nature dans *Le Traité de la peinture* de Léonard de Vinci — la peinture y apparaît dans l'image du philosophe-magicien de Ficin : «[la peinture est une philosophie]. [...] *Que celui qui méprise la peinture n'aime ni la philosophie ni la nature.* [...] Et cette science [la peinture] est vraiment la fille légitime de la nature, car c'est la nature qui l'a engendrée ; mais pour être précis, nous l'appellerons petite-fille de la nature, parce que la nature a produit toutes les

choses visibles, et de ces choses est née la peinture. Nous l'appellerons donc justement petite-fille de cette nature et parente de Dieu. »<sup>20</sup>

La nature est elle-même créatrice — elle est philosophe, magicienne, artiste. L'art est un art car il répète l'art naturel.

Tel est le fondement de la véritable nouvelle mythologie, voire de la *religion* humaniste de l'art, la religion *poiétique*. Au lieu de parler de désenchantement du monde, il faut parler d'une nouvelle forme d'enchantement.

Avant de considérer une telle pensée comme archaïque (dans quelle perspective d'ailleurs? Celle du grand alchimiste Newton?), il faudrait saisir sa puissance révolutionnaire. L'idée d'inachèvement de la matière et de sa puissance créatrice elle-même n'est pas moins révolutionnaire que l'idée de Copernicus formulée à la même époque (*De revolutionibus orbium coelestium* fut achevé vers 1530 et publié en 1543). Elle présuppose, d'une part, une ontologie dynamique et, d'autre part, élargit radicalement la sphère de la *poièsis* humaine, conçue comme une *ontopoièsis* en puissance, comme une *poièsis ontogonique*. Ce n'est pas un hasard si les écrits de Ficin sur le soleil et la lumière ont contribué à la possibilité du modèle héliocentrique de Copernicus. C'est une pensée du possible extrême, voire extrémiste, de la puissance créatrice ontogonique. Alexandre Koyré commente : « Tout est possible en effet, car rien ne peut dépasser la puissance créatrice et productrice de la nature ».<sup>21</sup> L'ontologie dynamique s'y voit renaître — elle s'y invente, en toute rigueur.

L'ontologie de la métamorphose est une ontologie de la création.

20 Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Paris, Editions Berger-Levrault, 1987, «Deuxième partie : Le programme universel (1. Les principes)», pp. 110 et 112. Nous modifions légèrement la traduction française et y ajoutons la phrase entre crochets que nous n'arrivons pas à repérer dans cette version, étant pourtant présente dans l'édition italienne du *Traité*.

21 Alexandre Koyré, *Paracelse, op. cit.*, p. 33.

## L'Éros ontologique : *poièsis* et ontologie dynamique

Cette puissance ontologique reçoit un nouveau nom — un nom aussi vieux que le monde — au sein de l'Académie platonicienne et des artistes florentins. Le nom mythique mais aussi philosophique, depuis les pré-socratiques et Platon, à travers Aristote et Ficin jusqu'à Nietzsche, Bataille et Deleuze, de cette force voire de ce *principium individuationis* n'est autre qu'Éros. L'Académie de Florence, c'est-à-dire le petit cercle quasi-familial localisé à la villa di Careggi, reprend la fascinante figure de son cher prophète Platon et de son *Symposion*. Et Ficin ne manque pas de *re-mettre* en scène le banquet platonicien.

Selon les anciens, Éros est bel et bien la cause et la force de la métamorphose, la force de la *metabolè*, une cause motrice immanente. Morceau de toute chose, Éros est de l'énergie qui transperce les choses et les meut jusqu'à ce qu'elles ne finissent jamais. Depuis Hésiode jusqu'à Ficin et au-delà, Éros est le nom de la force qui fait les corps s'excéder eux-mêmes, devenir d'autres corps, imaginer des formes inimaginables. Éros est la force même de la création. Selon Hésiode, Éros est ni plus ni moins le créateur du monde: « l'origine (*arkhè*) n'est pas plénitude accomplie, mais excès chaotique. Par leur immensité même, leur puissance sans limite, les unités primordiales relèvent en effet de l'imprécis, du confus, de l'informe. En contraignant cette surabondance à se manifester, Éros déclenche un processus cosmogonique qui aboutit à faire apparaître des êtres bien individualisés, aux contours de plus en plus précis ». <sup>22</sup> Après Hésiode et *Le Banquet* de Platon, cette idée sera reprise par Plotin et les néoplatoniciens, par Ovide, pour aboutir à Ficin et à Bruno. Éros, dieu ou bien démon tout-puissant de la (*ré-*)*flexion*, nomme ainsi la force même de la réflexivité. Si Chaos

<sup>22</sup> Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, in Jean-Pierre Vernant, *Œuvres. Religions, Rationalités, Politique* (Opus), vol. II, Paris, Seuil, 2007, p. 1417.

était *prima materia*, Éros, le vieil Éros, une des trois entités les plus archaïques et non-générées — Chaos, Éros, Gaia —, serait la force de modalisation de *ce qui est* : de ce qui est *sous-jeté*, *sub-jectum*, de la matière-chaos. La matière ne devient active que par le principe érotique, même si Chaos apparaît lui-même comme une force première de distinction, à même l'indistinction du hiatus premier. Éros distingue, trace des formes et des figures, sépare et unit, unit en séparant ; il dédouble, multiplie, compose. L'énergie *poiétique* prolifère par les liens, les résonances, les analogies, les possibilités qui s'ouvrent avec l'émergence de nouvelles formes, mues par l'Éros omniprésent.

La portée de la figure d'Éros, ce *commencement et fin de toutes choses, leur bond*, dans le traité de Ficin *De amore* n'est rien de moins que cosmogonique : elle est le nom de l'immanence du principe créateur, principe à la fois universel et migrateur, la force qui crée les liens entre les choses, tout en étant la substance des liens ; voici ses mots tirés du Troisième discours (dont le Chapitre II s'intitule justement «Amour est le créateur et conservateur de toutes choses») : « [Si] l'Amour crée toutes choses, il conserve également tout, car c'est au même toujours que revient la charge de créer et de conserver. [...] [On] peut dire que l'Amour est le nœud éternel et la copule du monde, le soutien immobile de ses parties et le fondement solide de toute la machine. [...] Ainsi rien ne s'oppose à ce que l'Amour soit en tout et pénètre en tout. Et par suite ce dieu si grand, puisqu'il est partout, présent au cœur de chaque chose, craignons-le comme un maître puissant, à l'empire duquel nous ne pouvons nous soustraire, comme un juge très sage, auquel nos pensées ne sauraient rester cachées. Puisqu'il est le créateur et le conservateur de l'univers, vénérons-le comme un père, honorons-le comme un protecteur et un soutien. Puisqu'il enseigne tous les arts, suivons-le comme un maître. Grâce à ce créateur nous sommes et nous vivons. Grâce à ce conservateur nous persévérons dans

notre être. Grâce à ce protecteur et à ce juge nous sommes guidés. Grâce à ce maître nous sommes instruits et éduqués à la vertu et au bonheur ».<sup>23</sup> Il s'agit donc d'une décentralisation radicale de la *poiesis*, d'une décentralisation gouvernée par la puissance d'Éros, à la fois origine et immanence de toutes choses. Sans l'Éros ficinien, l'homme mirandolien n'aurait pas été possible. Dans les mots d'André Chastel, citant à son tour Ficin : « Pulsation irrésistible, arrachement tour à tour délicieux et violent de l'être, l'Amour "ne peut que ravir toutes choses vers la beauté et unir au beau ce qui n'en participe pas". [...] C'est donc proprement l'apothéose du désir, mais le prodige est que toutes les créatures en participent : "les êtres célestes aiment et les animaux et tous les êtres physiques". Éros est aussi bien la force interne du cosmos que la réalité cachée du cœur humain, comme le rappelle la fable de Mars et Vénus : Lucrèce a rejoint Platon. »<sup>24</sup> Éros est le principe du cosmos vivant : l'*anima mundi* n'est pas une transcendance qui s'est retirée du monde ; Éros y agit, il sème les formes tout en les transformant, principe ambivalent du Même et de ce qui n'est jamais réductible au Même. La cause finale du principe-Éros : la Beauté, raison d'être absolue du monde.

Il se peut que la Chasteté présidait aux mystères philosophiques de la villa di Careggi ; il se peut que Ficin est bien l'inventeur de l'amour platonique et qu'il hérite de l'idée d'Éros par l'intermédiaire de Pseudo-Denys. Soit. Toujours est-il qu'Éros est le dieu — la force de la *furor*, des fureurs, de l'inspiration : *Magus Novus* ou *Philosophus Novus* est un saturnien fervent. Peu importe si c'est l'Éros céleste ou celui mondain, il traverse le monde comme une force de l'excès, la force de l'excès sur soi et sur tout soi ; la force qui fait les formes se transformer.

23 Marsile Ficin, *Commentaire sur Le Banquet de Platon, De l'amour / Commentarium in convivium platonis, De amore*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002, Troisième discours, chapitres 2-4, pp. 54, 60, 62.

24 André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Librairie E. Droz, 1975, p. 118.

La beauté des formes, ou la force

Le 7 mars 1457, cinq ans avant que Ficin ne commence sa traduction de Platon et une vingtaine d'années avant la publication de son Commentaire du *Banquet*, Lorenzo Valla s'exprime dans son sermon à l'église des dominicains à Rome sans trop de prudence et délicatesse au sujet des écrits de Thomas d'Aquin : « Je loue en saint Thomas l'extrême subtilité de l'expression, j'admire sa diligence, je suis stupéfait devant la richesse, la variété, la perfection de sa doctrine... Mais je n'admire pas autant la soi-disant métaphysique, connaissances encombrantes qu'il vaudrait mieux ignorer, parce qu'elles empêchent de connaître des choses meilleures ».<sup>25</sup> Cependant, la conclusion de Jacques Le Goff d'il y a 60 ans, selon laquelle l'opposition entre scolastique et humanisme se réduit essentiellement à l'opposition entre contenu et forme, paraît un peu rapide.<sup>26</sup> Il me paraît incontestable qu'il s'agit de beaucoup plus que d'une différence rhétorique, d'une mise en relief du style, de l'exigence de beauté de la forme. Parlant de la forme, on peut plutôt avancer qu'il s'agit d'une nouvelle ontologie de la forme — et de la beauté des formes.

Le nouvel *ordre* de la forme part de la modalité symbolique du régime représentatif et formel « médiéval », pour l'excéder définitivement dans la recherche de nouvelles possibilités plastiques, qui seraient désormais aussi de nouvelles possibilités *philosophiques* de la forme. Il s'agit donc d'une libération de la puissance intellectuelle de la forme, d'une nouvelle *intelligence des formes* — l'intelligence comme immanence, comme principe autonome et non pas seulement germe d'une puissance universelle. Ce principe apparaît sous des noms banalisés de-

25 Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 176.

26 « La philosophie doit se voiler dans les plis de la rhétorique et de la poésie. Sa forme parfaite c'est le dialogue platonicien », *ibid.*, p. 178 (ouvrage publié pour la première fois en 1957).

puis (sans doute automatisés à cause de leur prestige centenaire), des concepts néanmoins révolutionnaires de l'époque, notamment, la *beauté* et l'*harmonie*. Pour comprendre leur valeur conceptuelle, il faudrait lire les textes dans leur contexte signifiant et idéologique, au-delà des réductions positivistes étudiant des « rapports d'influence ». Il s'agit en effet, au contraire, de rapports d'immanence : des rapports d'ordre *fort*. Afin d'envisager, au lieu de rapports faibles, des rapports de participation, il nous faut un mimétisme épistémique, c'est-à-dire pour aborder des phénomènes complexes il nous faut des outils complexes : le métalanguage, s'il y en a, devrait être plus complexe que le « langage-objet ». Ainsi, par un véritable effort conceptuel, effort ingénu et complexe, Ficini a tenté de rendre non seulement légitimes mais aussi manifestes les rapports de participation ; il est loin de l'idée de « justifier » quoi que ce soit, ce qui serait l'exemple parfait d'un rapport faible. Prenons un exemple ostentatoire de simplification déterministe, c'est-à-dire de privilège mis sur les rapports faibles. Dans un des best-sellers de l'histoire de l'art du dernier siècle, *Le nu* (dont le sous-titre original est, ne l'oublions pas, « *A Study in Ideal Form* »), Kenneth Clark s'exprime avec une supériorité aristocratique sur les textes « obscurs » de Ficini, dont la tâche aurait été de légitimer la nouvelle aventure de la forme sous masque « classique ». Sans frôler le risque de telles simplifications, Michael Baxandall a révélé, dans son étude marquante *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (1972), la valeur conceptuelle du vocabulaire élaboré à l'époque de la Renaissance et devenu sclérotique par la suite à cause de son instrumentalisation idéologique.

Revenons au *Symposion* ficinien. Supposons d'abord que sa nouvelle idée de la *beauté des formes* représente un renversement tacite, conscient ou pas, de la tradition aréopagitique de la *ressemblance dissemblable* (tradition dont Didi-Huberman a analysé de manière puissante les répercussions jusqu'à Fra Angelico par la médiation d'Albert

le Grand<sup>27</sup>) — ce qui représente vraisemblablement le fondement caché mais légitime de la modalité représentative de l'art gothique. Cela expliquerait le fait d'apparence illogique ou asynchrone, notamment que l'avènement de l'art gothique coïncide avec la dite Renaissance du XII<sup>e</sup> siècle, tandis que l'art carolingien, d'influence platonicienne, préserve quelques reliques des formes de représentation classique. En un sens, le concept ficinien de beauté inverse celui de Pseudo-Denys. Si l'Aréopagite, à la suite de sa thèse apophasique sur la ressemblance dissemblable, voyait les images *laidés* comme des représentations plus adéquates précisément dans la mesure où elles témoignaient de l'hiatus de principe, indépassable, entre essence transcendante et mode représentatif (ces images fonctionnant plutôt sous un mode indiciel que sous un mode « symbolique », comme le veut la tradition ; en réalité, elles sont les indices de l'abîme infranchissable qui sépare l'essence — ce qui précède tout l'existant — de l'existence elle-même), Ficini substituait le rapport d'immanence participative au rapport faible de ressemblance dissemblable, d'inadéquation mimétique : la fonction indicelle à la fonction mimétique.

La théorie ficinienne de la double origine d'Aphrodite (et respectivement d'Éros) — céleste et mondaine — est beaucoup plus qu'une répétition de la scission platonicienne. Beaucoup plus qu'une dichotomie, ce rapport manifeste toute une échelle hiérarchique à l'instar des traditions néoplatonicienne et hermétique voire kabbaliste — l'échelle où s'exerce le mouvement bidirectionnel de l'Un au Multiple, et du Multiple à l'Un. Cependant, son schéma est différent de celui de l'émanation néoplatonicienne, car la nature a son principe à la fois hors de soi et en soi. Il est fondé sur un rapport d'immanence, de participation :

27 Cf. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* [1990], Paris, Flammarion, 1995, pp. 83-88. Les analyses de l'œuvre de Fra Angelico proposées par Didi-Huberman pourraient être vues précisément comme un éclaircissement des transformations complexes des modes représentatifs, leur devenir-intelligences-autonomes.

non pas de *mimesis* mais de *méthexis* au sens platonicien. Même la nature — ce niveau inférieur qui ne se situe qu’au cinquième rang ontologique de l’échelle — n’est pas dans un rapport de simple mimétisme avec l’Un ; elle est gouvernée par le principe actif d’une puissance immanente. Même si ce principe reste hétéronome, il décèle, pour ainsi dire, une autonomie « déléguée » — il tend à l’autonomie et agit selon le modèle d’une finalité autonome : la finalité auto-poiétique de la forme. Pour désigner ce rapport je risquerai un terme paradoxal : *poièsis métexique*.

Ainsi, on retourne à notre hypothèse de départ, sans doute paradoxale de point de vue de l’opinion établie sur le tournant platonicien effectué à l’origine de la Renaissance — le tournant qui en délimite l’origine. Or, ce que le nouveau régime de la forme réfute, ce n’est pas tant l’héritage aristotélicien que l’héritage crypto-platonicien ou néo-platonicien, autrement dit l’héritage aréopagitique. À l’encontre du privilège légitimement accordé à l’influence de Platon sur la Renaissance florentine et par conséquent sur toute l’idéologie de la Renaissance (influence incontestable sur un plan discursif et idéologique, attestée par la marée du phénomène platonicien au milieu du *Quattrocento*), je poserai que la philosophie de la Renaissance opère en effet un retour à l’héritage aristotélicien, en dépit de ses intentions manifestes.<sup>28</sup>

28 Au sujet du rapport complexe entre platonisme, néoplatonisme et aristotélisme au Moyen Âge, on peut consulter une série d’ouvrages importants, dont les « classiques » de Raymond Klibansky (*The Continuity of the Platonic tradition during the Middle Ages*, London: The Warburg Institute, 1939) et d’Eugenio Garin (notamment *Storia della filosofia italiana* et *L’umanesimo italiano*). Cf. aussi Barbara Obrist, *Les débuts de l’imagerie alchimique*, Paris, Éditions Le Sycomore, 1982. Cf. encore le commentaire de Didi-Huberman au sujet d’Albert le Grand : « Pour le dire d’un mot qui peut sembler paradoxal, l’aristotélisme d’Albert le Grand se montre de part en part néoplatonicien. Le cas n’a d’ailleurs rien d’exceptionnel au Moyen Âge. On a même l’impression que la théologie chrétienne n’aura pu intégrer l’aristotélisme — et son “histoire naturelle” — qu’en niant une partie de ses prémisses scientifiques, et en leur substituant une métaphysique de la création fondamentalement inspirée par la pensée néoplatonicienne » (Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, op. cit., p. 287).

Comprendre s’il s’agit d’un projet conscient de synthèse de l’enseignement d’Aristote avec celui du *Sage divin* des florentins, Platon, comme chez Bessarion, Pic et Ficin (contrairement à Pléthon), ou bien d’une amnésie culturelle se résolvant en des effets paradoxaux comme l’amalgame des thèses d’origine de Platon et d’Aristote (c’est-à-dire, la possibilité de désigner par le nom de Platon des positions aristotéliciennes et vice versa), voilà une question historique complexe qui exigerait une nouvelle étude.

Dans cette conception de *poièsis* on n’envisage donc pas la forme comme reproduction, c’est-à-dire comme la répétition d’un modèle idéal (« la forme idéale » dont parle Kenneth Clark) ; les formes ne sont pas des actualisations d’archétypes immuables. Au contraire, les formes sont des productions au sens étymologique — des productions — ce qui vient au monde de par soi-même. Les formes décèlent donc une puissance de s’auto-produire, et ce n’est que leur principe interne, leur poussée originaire qui en fait le lien. L’*anima mundi* désigne ce rapport — ce lien — profond entre les puissances singulières des formes, l’Un dans le Multiple.

Désormais, nous le savons bien : le nom de cette énergie immanente à l’actualité elle-même, qui pousse la matière à s’excéder soi-même par les formes et en tant que formes, n’est autre qu’Éros. On accuse Aristote d’avoir réduit la *khora* platonicienne, le troisième « genre », à la matière. Toujours est-il que, tout en l’identifiant, il l’a dissoute dans la matière en tant que « principe » anarchique — principe sans principe, aprincipiel — de sa différence immanente, comme le différentiel de la forme, qui rend possible le devenir-autre de la forme, sa transformation. Ce n’est que ce principe d’auto-différenciation qui déclenche le processus poiétique. La différence immanente en garantissant le caractère auto-poiétique et non pas allo-poiétique. Cela permet à Aristote, au-delà de ses visions naïves de la génération et de la forma-

tion, d'imaginer des possibilités de formation qui vont au-delà de l'hétéro-détermination, en abandonnant le paradigme aristotélicien, sinon pré-aristotélicien, naturaliste de la genèse : une structure autopoïétique qu'on peut voir, en accord avec l'exigence fantastique, comme une matrice structurelle des systèmes autopoïétiques.

Cette autonomisation des formes signale le début de la transformation qui aboutira à l'autonomisation des modes de la substance chez Spinoza à la suite du Cusain et de Bruno, radicalisant ainsi l'homonymie scotiste, en opposition avec l'analogie thomiste. C'est le début de l'élaboration — ou la « renaissance » — d'une nouvelle grammaire dynamique. « La matière flotte de l'un à l'autre esprit, de l'une à l'autre nature ou composition, et l'esprit flotte d'une matière à l'autre; il y a altération, mutation, passion et enfin corruption, c'est-à-dire séparation de certaines parties et composition avec d'autres. La mort n'est rien d'autre qu'une dissolution. Aussi aucun esprit, aucun corps ne disparaît-il : ce n'est qu'une mutation continue des combinaisons et des actualisations. »<sup>29</sup>

C'est ce principe dynamique qui fait défaut dans le « grand récit » foucauldien de *Les mots et les choses* : le monde des similitudes est aussi un monde de rapports dynamiques, de vitesses et de contacts. Les similitudes, les homologies, les correspondances mises en relief à juste titre par Foucault dans *Les mots et les choses* sont les effets de l'intelligence poïétique des formes : la *poiësis* naturelle établit le réseau des formes et des parties, univers biocosmique ou mécanique (*machina mundi*). Ce qui est incontestable, c'est que l'autonomie de la nature permet de créer un cosmos, un univers : à créer. L'*Ars magna* de Lulle, tout en persistant jusqu'à van Helmont et Leibniz, se voit renforcé par un nouveau principe dynamique : l'autonomie des formes.

29 Giordano Bruno, *De la magie*, op. cit., p. 53.

Supposons que ce soit ce même principe « en soi » de la nature qui a déjà reçu le nom de *beauté* et d'*harmonie* chez Ficin et Alberti.<sup>30</sup> Dès lors ce que cherchent les interprètes pro-humanistes dans les tableaux de l'ainsi dite Renaissance — le sujet, le *concetto* — n'est autre chose que ce principe dynamique — ce qui meut les figures. Le *sujet* est un principe actif immanent. La *beauté* dans sa *nouvelle forme* est non seulement inséparable de la puissance formatrice, et encore moins de son principe ; elle est aussi l'émanation d'une puissance ontogonique. On peut même dire, à l'inverse : *beau est ce qui crée des formes*. Par conséquent, les plus belles formes sont celles qui sont productrices elles-mêmes, voire productrices d'elles-mêmes. Ce n'est point un hasard si les plus belles figures de la Renaissance — figures humaines des dieux grecques, sans oublier pourtant la Vierge — Aphrodite-Vénus, Éros, Pan, celui de Signorelli au moins, donnent formes aux forces productrices, forces qui déclenchent souvent des processus de formation magique (ainsi, l'organe titanique d'Ouranos châtré dont l'éblouissement donne corps à la déesse de l'amour et de la beauté ; l'Immaculée Conception de la Vierge). Cet épanouissement de la magie immanente de la nature par laquelle se créent les nouvelles formes, est l'expression de la *poiësis* ontologique. La « Renaissance » comprend la *poiësis*, la « *poiësis* artistique », comme une action magique, accomplie par la production de formes.

Ainsi la visée téléologique d'Aristote et de Nicolas de Cuse devient une téléologie de la *beauté*. La beauté est un des termes légitimateurs quasi-mystiques, sans doute mystifiés et mystifiants de la Renaissance.

30 Cf. surtout le Deuxième discours de *De amore* de Ficin et *De pictura* de Alberti. Concernant le contraste net entre les usages médiévaux et humanistes du concept de *beauté*, cf. Kristeller : « Le concept de beauté traité occasionnellement par Thomas d'Aquin — et de manière un peu plus catégorique par un autre philosophe médiéval — n'est pas lié aux arts, qu'ils soient beaux ou non, mais est tout d'abord pris comme attribut métaphysique de Dieu et de sa création, selon une tradition qui remonte à Augustin et à Denys l'Aréopagite » (op. cit., p. 509).

Le succès millénaire de ce concept, qui l'a presque privé de sens, en le faisant paraître banal, creux, quasi-mystique, manipulateur, idéologique, est depuis longtemps discrédité au sein de l'histoire de l'art et même de l'esthétique, où la beauté régnait comme un monarque absolu. Posons donc la question dont l'absurdité ne frôle que l'audace : Qu'est-ce que la beauté ? Peut-on en effet définir cette nouvelle idée de la beauté, l'idée qui a imprégné notre monde ? Cette idée est sans doute très différente de l'idéal courtois ou même de celui de Pétrarque ou de Cavalcanti ; elle est tout aussi éloigné de l'idéal classique grec ou romain inscrit dans un régime culturel et social ayant très peu à voir avec son imitation du XV<sup>e</sup> siècle.

L'hypothèse que je ne peux qu'esquisser ici, c'est que ce que la « Renaissance naissante » définit comme *beauté* n'est que l'effet de l'effectivité elle-même — c'est-à-dire le *telos* immanent à la puissance productrice, magique, érotique de la nature. La forme est l'expression de la force : c'est cette puissance érotique, vitale, créatrice qui se manifeste par la forme — et *en tant que* forme. De ce fait, la forme n'est pas le contraire d'une ontologie dynamique : elle en est la manifestation. La beauté est surtout la beauté d'une forme *produite* — la beauté de la production actuelle.

### Ontologie dynamique et ontologie de la création

Ainsi nous aboutissons à une idée complètement différente de l'origine de l'art et de sa relation avec la religion. Il ne s'agit de rien de moins que d'une possibilité ontologique alternative. La situation de l'émergence de la nouvelle forme de *poïesis*, respectivement de l'art, doit être considérée dans un contexte complexe et dynamique où apparaît un problème philosophique fondamental : la pierre d'achoppement qui a obstrué la

première ouverture de la question de *ce qui est* — à savoir, le problème du mouvement et du changement. En fait, ce que nous décrivons de manière doxique comme le début de la Renaissance se résume probablement à une nouvelle condition pour l'action de l'ontologie du changement : un retour au problème du changement dont la tentative de résolution vingt siècles plus tôt a fini par mener à la scission entre deux mondes : le monde céleste, éternel, transcendant — le monde platonicien des Idées, et le monde inconstant et fini de la matière — le monde sublunaire de Platon et d'Aristote ; en d'autres termes, la séparation entre l'être et l'existant, la différence ontologique entre essence et existence. Distinction reprise par Thomas d'Aquin à la suite d'Avicenne qui persiste dans le néo-thomisme comme dogme de l'Église catholique (*cf.* le Concile de 1914).

Ainsi, l'idée de la création ne devient possible que dans le contexte d'une ontologie dynamique où les transformations sont la norme et les choses déterminées, à contours et identités sémantiques et fonctionnelles nettes, ne sont que des « coupes » ou des synthèses instantanées. La tâche de la création poétique consiste à la fois à mobiliser l'énergie poétique originaire, créatrice de la nature — son Éros, mais aussi de l'arrêter dans une forme. Paradoxalement, c'est bien cette vision dynamique du monde qui a permis la ré-invention de la forme, ou plus justement la nouvelle ontopoïétique dynamique de la forme poétique. Dès lors, ce qui compte est non seulement la *fureur* — manie érotique et musique (si l'on y entend l'art des Muses), décrite par Platon dans *Phèdre* et *Le banquet* (la manie, la fureur, l'excès qui fascinent Ficin non moins que Bruno), mais aussi la possibilité de réversibilité : la réversibilité de la métamorphose divine à laquelle l'œuvre doit bien parvenir. La seule métamorphose que le dogme chrétien accepte c'est la transsubstantiation, la transformation de la substance.

Dans un sens théologique — à travers la version néoplatonicienne de la théologie chrétienne — cela peut être décrit également comme un

processus de remontée inverse vers l'Un. De l'existant vers l'Un (comme nous pouvons l'établir aussi dans le traité éponyme de Pic de la Mirandole, le clivage platonicien entre l'être et l'existant, sur lequel repose toute la philosophie néoplatonicienne et chrétienne, reste en vigueur ; on pourrait noter quelques hésitations initiales chez Ficin, de loin plus radical sous ce rapport que Pic, chez Bruno, chez Spinoza). Toutefois, comme nous l'avons vu à travers la métaphore de l'escalier dans *De Hominis Dignitate* chez Pic, la traversée des modes ou des niveaux hiérarchiques de la nature devrait s'effectuer dans un sens bidirectionnel, simultané : de l'Un vers le Multiple et du Multiple vers l'Un. D'autre part, si nous entrons dans la logique d'une conception du monde dynamique et auto-poiétique sans concession, une question pourrait surgir de sa propre logique, qui se présenterait comme ceci : Si l'âme de l'univers est en tout (l'Éros de Ficin, le Pan de Bacon, l'âme universelle — l'*anima mundi* — de Bruno) — si l'âme de l'univers est inséparable de la matière, comment penser dès lors la possibilité de différence, de production de différence là où tout est déjà différence, où tout est singulier, où rien ne coïncide avec soi-même (l'endroit de la non-coïncidence démoniaque — l'enfer chrétien, délivré des admirateurs des démons de Ficin — le traducteur de Michel Psellos, Bruno et Bacon) ? Ainsi la praxis poiétique se dresse-t-elle devant un dilemme philosophique et théologique fondamental, le problème de l'ontologie elle-même, hérité de Platon (dans ce sens les projections *fantastiques* de la poésie sur la philosophie et la religion, effectuées par le humanisme tout comme par le romantisme, paraissent pleinement justifiées) : le problème de poser ensemble, de rendre effectifs ensemble, en évitant qu'ils ne se bloquent mutuellement (ne pas se « castrer » d'après l'allégorie de Ficin concernant l'Un et l'existence ; Kronos émasculant Uranus), deux ordres : celui de l'Un (la forme, l'identité, la chose) et celui du multiple (la différence, les forces, le *démonique*, le changement, la

métamorphose, le magma de la matière, l'incoercibilité de la *morphè*). L'Être contre l'existant. L'être *avec* l'existant. L'existence poiétique en tant que seule figure de l'être, l'être seul.

C'est pourquoi il s'agit aussi d'un retour à la tâche majeure de la philosophie depuis Platon et Aristote au moins, la tâche de poser simultanément l'être et le devenir, les choses et les différences, les choses et les forces, l'Un et le Multiple, la pléthore. Si quelques-unes des figures emblématiques de la Renaissance, de Bessarion à Pic et à Ficin et au-delà, se sont proposés de « réconcilier » Platon avec Aristote, de les synthétiser (quelque chose qui est implicitement déjà le fait de certains des représentants radicaux de la Renaissance au XIIe siècle, sous l'influence indirecte du néo-platonisme — c'est-à-dire grâce à la médiation déterminante du *corpus* aréopagitéen, chez Albert le Grand, mais indirectement aussi chez Érigène, le deuxième traducteur d'Aréopagite, tout comme chez Duns Scot et Raymond Lulle), c'était précisément pour résoudre ce cas philosophique fondamental, non seulement au regard de l'essence mais aussi en vu de l'existence. N'est-ce aussi le centre allégorique de *L'École d'Athènes* de Raphaël ? On y voit Platon en train de pointer son index droit vers le ciel, tandis qu'à son côté Aristote étend la palme de sa main en direction du sol. N'est-ce l'indice, en 1508 à Rome, auprès du « pape-soldat » Jules II, le patron de Michel-Ange et de Raphaël, et l'ennemi des Borgia et des Médicis, le signe d'une réconciliation du ciel et de la terre, la synthèse des deux mondes ?

Or, au lieu de parler de Renaissance, parlons de la nouvelle forme d'actualisation d'une ontologie ou plus précisément d'une ontopoiétique dynamique qui cherche à ouvrir la possibilité simultanée de l'Un et du Multiple. Le champ fascinant, où essence et existence se croisent sans coïncider et où ce drame ontologique doit être résolu, est précisément la *poiësis*, la création. Ainsi, inévitablement, l'art devient le

champ d'expérimentation philosophique dynamique, intense et radicale. Consciemment ou non, le drame de la philosophie a été transféré comme une possibilité — un commencement, une origine au sens d'une puissance croissante et transformatrice — une mobilisation qualitative de la puissance — de l'art lui-même. Ainsi, l'art-philosophie — celui du monde visible de Léonard, l'art de la forme en particulier (*Ut pictura poesis : Ut pictura* poièsis) — hérite de cette tâche philosophique. La tâche dialectique devient un tâche poiétique : l'art doit parvenir à une dialectique de l'Un et de la différence, donc du multiple. Il doit tendre à éviter d'un côté la tautologie de l'Un qui se répète soi-même — étant sa propre cause et sa fin (difficulté que Ficin réaffirme dans son registre crypto-panthéiste : selon lui, Éros, commencement et fin, est le premier et le dernier des dieux) — et, d'un autre côté, la dispersion du multiple jusqu'à l'impossibilité de synthèse.

Telle est la tâche que la Renaissance léguera à l'Art à venir, à l'Art qui réinventera le monde et qui s'inventera soi-même en tant que monde. Cette tâche complexe, philosophique, magique ou tout simplement poiétique établit la double mesure de l'Art ; elle est son autre origine, imaginée et créée en permanence. Telle est l'autre origine de l'Art.

ALFREDO TEIXEIRA

## Cantus Firmus. Persistências e metamorfoses do sagrado musical

O sagrado é tomado, aqui, como «objeto» construído pelas ciências humanas na modernidade. Esta perspectiva aproxima-se, em parte, da epistemologia de Michel Foucault, na medida em que este procurava mostrar, por exemplo, que a loucura ou a delinquência são construções do pensamento, num determinado momento histórico (*cf.* Foucault, 1961). Enquanto «objeto» moderno, o que é próprio da noção de sagrado é a sua emancipação em relação à religião (*cf.* Carrier 2005, 30-40, 92-99). Pode dizer-se que, com a entrada numa situação pós-metafísica, seguindo a expressão de Sloterdijk (*cf.* 2000, 23), as instituições, as narrativas e os símbolos religiosos viram diminuída a sua capacidade de condensar o desejo de transcendência e afetada a sua eficácia quanto à gestão do sentido a conferir a essa transcendência. Este contexto cultural favoreceu a possibilidade de se considerar a própria atividade de simbolização sagrada, ou sacralizante, como objeto autónomo. Os exemplos abundam no domínio das sacralidades políticas, das mitologias que sustentam as diferentes formas de comunalização humana, das linguagens estéticas acerca da significação espiritual do mundo, das práticas desportivas como movimento intencional de transcendência, etc. Essa emancipação do sagrado não dissolve os reportórios religiosos, mas altera notoriamente o seu lugar na sintaxe cultural.

Este contexto de mudança favoreceu debates plurívocos acerca das consequências desta mudança cultural. A antropologia de Georges Bataille sublinhou o facto de estarmos perante a descoberta paradoxal de uma imanência que se torna sagrada, no próprio trânsito do humano

para o mundo profano da transcendência. Na perspectiva de Bataille, através desta profanação, o ser humano tem a possibilidade de aceder ao seu estado original imanente, experimentar o sagrado — trata-se já não apenas da natureza, mas da natureza transfigurada (cf. Bataille 1973, 61-63, 70; 1976, 80). A discussão que habitou o discurso socioantropológico no final do século XX, que é o ponto de partida neste ensaio, tem uma particular relação com a complexidade própria deste sagrado moderno. Depois de se terem multiplicado, nas ciências sociais, os discursos sobre a secularização, muitos estavam agora mais interessados nos hibridismos que punham em causa as leituras da modernidade a partir da lógica de separação entre a esfera religiosa e a secular. Mas os debates sobre secularidades religiosas ou sacralidades seculares acabaram por favorecer também a emergência do sagrado como objeto. No entanto, a moldagem teórica desta visão socioesférica não é compreensível sem a observação das modalidades específicas de construção do sagrado no contexto das diversas práticas culturais.

O sintagma *cantus firmus*, que o título transporta aglutina, metaforicamente, um conjunto de processos que dão corpo a diferentes modulações do sagrado musical. Trata-se de uma expressão que identifica os elementos do canto monódico da liturgia latina, entre outros, no processo de composição, nos inícios da polifonia europeia. Com frequência, esse elemento era reutilizado, com duração dilatada, como alicerce da construção polifónica. Nesse sentido, a expressão pode, de forma exemplar, transportar a nossa atenção para o fulcro da atividade composicional. Talvez seja na música, entre as outras artes, que encontramos uma mais clara valorização da atividade artística como «composição». O ato de compor pressupõe a ideia de que se trabalha artisticamente sobre precedências. É curioso observar que, no universo desse *métier*, na língua portuguesa, o compositor não «faz» música, antes «compõe» — aliás, o sintagma «fazer música» aproxima-se mais da

arte do intérprete. Assim, como se verá, a problemática do sagrado musical tem uma particular relação com o lugar da «memória» nos idiomas composicionais.

### A pluriformidade do sagrado

A década de 80, no século XX, foi um lugar de chegada de muitos dos itinerários de discussão sobre o fenómeno religioso, do ponto de vista socioantropológico. A segunda metade do século XX testemunhava a construção de arquiteturas teóricas pouco dialogantes, alicerçadas no confronto entre conceções substancialistas e funcionalistas de religião. Tratava-se da sobrevivência de uma discutida alternativa: a proposta essencialista, na linha durkheimiana, que procura encontrar a estrutura interna, o núcleo duro do religioso, e que se funda na ideia implícita de que não pode haver sociedade sem esse núcleo duro; a proposta nominalista, mais próxima de Weber, que usa a definição de religião com fins heurísticos, que acaba por admitir, ao menos implicitamente, que «religião» é um nome convencional para designar um conjunto de ações e interações muito diferentes entre si.

Nesta geografia teórica, a discussão afastou-se do interesse por pensar o religioso como fenómeno simbólico a partir das homologias estruturais que relacionam diversos domínios da experiência humana. Neste campo, torna-se inevitável referir aqui o contributo de José A. Prades, autor de um dos estudos mais importantes sobre a teoria da religião de Durkheim: *Persistence et métamorphose du sacré* (1987). Tornou-se, também, uma das obras marcantes na indagação de modelos de leitura do religioso que não se ficasse pela sua funcionalização social, nem pela pura identificação com as «religiões positivas», na aceção hegeliana. Esta perspectiva procura ultrapassar os problemas decorrentes de uma com-

preensão exclusivamente societista do sagrado, na linha do que Roger Bastide havia explorado no domínio das «deslocações do sagrado»<sup>1</sup>

Trata-se da demanda de um quadro heurístico que permita perceber a vida religiosa de forma multimoda: uma estrutura da experiência, expressa numa pluralidade das formas do sagrado, que se desdobram historicamente sob o signo da persistência e da metamorfose. José Prades propôs uma tríplice caracterização desta pluriformidade: a «nomo-religião», a «quasi-religião» e a «para-religião», categorias que visam constituir um quadro de leitura das diferentes modulações do sagrado, que vão desde a identificação de uma forma de sagrado considerado como tal num dado sistema cultural, até às formas paralelas ou mesmo opostas à nomo-religião, passando por outras formas próximas quanto à natureza e à função (cf. Prades 1987, 117s).

Na década seguinte, este interesse concentrou-se bastante na discussão sobre as religiões seculares (ou religiosidades seculares). O antropólogo Albert Piette reconheceu que, no campo das investigações sobre as religiosidades seculares, a grande dificuldade se encontra no facto de se tentar descrever o religioso fora da religião sem chegar a defini-lo (cf. 1997, 36-37). Nos textos deste antropólogo, descobre-se um programa de investigação sobre as homologias que aproximam as atividades socialmente reconhecidas como seculares e religiosas. Essas homologias, na sua proposta, resumem-se a três substratos: representação de uma realidade transcendente; sacralização de pessoas, de ideias ou objetos;

<sup>1</sup> Prades aproxima-se da via desenvolvida por autores como Caillois (cf. 1950), Bataille (cf. 1973) e Bastide (cf. 1997). Roger Bastide foi particularmente influente: «À lei de diferenciação social junta-se uma outra lei, à qual Becker, em particular, consagrou numerosos estudos: a lei da secularização progressiva, tanto dos nossos conhecimentos como das nossas atividades. Não devemos pensar que, por causa disso, a religião esteja atualmente moribunda; ela muda, para poder assumir formas por vezes inesperadas; o antropólogo encontra-a frequentemente onde não era esperada, tal como descobre tantas vezes, no interior das Igrejas históricas, em vez da suposta apreensão do sagrado, um conjunto de máscaras, naturalmente de aparência religiosa, mas que cobrem, com a sua mentira, factos de indiferença, ou mesmo de negação do puro religioso» (Bastide 1968, 69).

existência de complexo mítico-ritual ou, pelo menos, afinidades com a linguagem ritual, quanto às formas de comunicação e transmissão (cf. Piette 1990, 218-220; 1993, 4-5). O resultado esquemático de uma releitura da sua proposta poderia apresentar-se deste modo:

**Quadro 1**  
Homologias estruturais segundo A. Piette

REALIDADE TRANSCENDENTE	
Complexo mítico-ritual	sistema de classificação gestão da morte integração do extraordinário
<i>Comunicação/Transmissão</i>	<i>Estruturas socioantropológicas</i>

Este conjunto heurístico pretende, sobretudo, dar conta dos hibridismos próprios das múltiplas modernidades. Pretendia ser eficaz no estudo dos processos de fragmentação do *habitus* religioso na região euro-atlântica e a sua disseminação na esfera secular. Albert Piette perseguiu uma metodologia que possibilitasse uma apreensão das modalidades concretas dessas transferências e das figuras de religiosidade que dão testemunho desse hibridismo. Confrontado com uma certa inflação categorial, Albert Piette restringe o conceito de religiosidade a essas formas concretas de presença de elementos religiosos no secular sob o signo da oscilação. Seguindo esse pressuposto, tentou desenhar um quadro possível das modalidades de penetração da religiosidade nas atividades seculares — Quadro 2 (cf. 1990, 221-222; 1993, 40-41).

## Quadro 2

*Modalidades de transação entre o religioso e o secular (A. Piette)*

atividades religiosas	atividades seculares
<ul style="list-style-type: none"> <li>→ presença de uma estrutura religiosa               <ul style="list-style-type: none"> <li>→ empréstimo seletivo</li> </ul> </li> <li>→ uso do sistema classificativo religioso</li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>→ um projeto religioso explícito em torno de uma temática secular               <ul style="list-style-type: none"> <li>→ usurpação e anexação</li> <li>→ analogia de funcionamento</li> </ul> </li> </ul>	
<b>modalidades de penetração</b>	

A proposta deste antropólogo, mais do que um modelo ideal-típico das modalidades de penetração do religioso no secular, distinção que se pretende operativa nas sociedades que fazem a experiência de uma crise da gestão institucional do sagrado, pretende ser o ponto de partida para a elaboração de uma grelha de registo etnográfico que ponha em destaque: a *presença de uma estrutura religiosa*, determinável historiograficamente, no campo secular; o *empréstimo seletivo* de uma forma religiosa de organização vertida num projeto laico (os significados religiosos que são formalmente transferidos para a esfera secular recebem um conteúdo novo); a utilização do *sistema classificativo religioso* num contexto secular; o desenvolvimento de *um projeto religioso explícito em torno de uma temática laica*, e no contexto de uma atividade secular; a *usurpação e a anexação* de um conteúdo religioso tradicional aos valores políticos; aqui se podem situar também os exemplos de transposição comportamental de elementos da atividade religiosa para o campo secular; a *analogia de funcionamento*, que se pode relacionar com a experiência de absolutização de um determinado valor.

Esta primeira caracterização gira em torno da observação do carácter híbrido das atividades. Mas uma segunda aproximação é possível em torno da noção de valor. Se seguirmos um dos critérios definidores mais vulgarizados, a religião terá por finalidade a demanda do absoluto enquanto valor único e incomparável, situado para além de qualquer outro valor. Ora, o Ocidente conheceu nos últimos tempos, como o mostram os estudos empíricos, uma ampla relativização da religião — é um sistema de valores entre outros. A questão do sentido tomou o lugar da inquietude acerca da salvação. E este é construído empiricamente, no quotidiano dos indivíduos e dos grupos, sem que intervenha, numa primeira linha, o problema do destino último. Diante desta realidade, Yves Lambert pôs a hipótese de estarmos, na era contemporânea, no contexto de uma viragem axial, ou seja, num período de refundação simbólica (*cf.* Lambert 1997). Situado o problema «religião e modernidade» no quadro de uma viragem axial (*tournant axial*), Lambert cria um espaço privilegiado para a consideração do papel infraestrutural do simbólico. Já Jaspers tinha observado que a modernidade deve ser qualificada como «idade axial». Ele próprio insistiu nas consequências religiosas deste modo de civilização: o homem sentindo-se livre deixa flutuar as suas crenças sem *credo* definido, seguindo uma fé livre, sem fórmula precisa, mas que guarda em si um sentido do absoluto (*cf.* Jaspers 1954, 278-280). Na mesma linha, Bellah pôs em destaque os traços do individualismo moderno, mas também o desmoronamento do dualismo que habitou as religiões históricas em proveito da emergência de um mundo múltiplo, bem como a mundanização da salvação (*cf.* Bellah 1970).

No entanto, se se quiser continuar a distinguir, no campo simbólico, o religioso do axiológico e do ideológico é necessário um critério de identificação que seja operativo. Na linha das propostas de Albert Piette, o conceito de sacralidade pode designar esses complexos de

ideias, sentimentos e ações que têm uma função coagulante do sentido (cf. Piette 1990, 230s). A sacralidade distingue-se, da forma mais imediata, da banalidade. A banalidade será esse complexo de referências cognitivas e normativas dependentes dos conteúdos culturais que estruturam as nossas percepções e ações quotidianas, consciente ou inconscientemente. Estes conteúdos definem os contornos da verosimilhança e os códigos das práticas. A sacralidade tem como traço dominante o facto de se estruturar sobre uma ordem simbólica. O que caracteriza essa ordem simbólica? Valores «separados», acima de quaisquer outros, que escapam à erosão do exercício crítico, que apelam a uma adesão emotiva, e estimulam os indivíduos na procura de um objetivo considerado vital para a sua identidade: «a realização de si faz-se através da perseguição do objetivo social que o valor propõe» (Piette 1990, 233). Este projeto de busca de sentido, e a correspondente mobilização afetiva, objetiva-se em encenações coletivas que põem em evidência a dimensão societista da sacralidade. E mais uma vez, estas propostas reconduzem-nos aos fragmentos da herança durkheimiana no que aí descobrimos de mais importante: o trabalho simbólico que está nas origens do social.

### Os catálogos do sagrado musical

A exploração anterior, sobre os trânsitos do sagrado, no quadro das lógicas da modernidade, sob o ponto de vista socioantropológico, tornam-se particularmente pertinentes na observação da criação musical. Neste domínio da criação artística, as categorizações do sagrado revelam ambiguidades *sui generis*. Entre os usos do sintagma *musica sacra* como descrição funcional e contextual e a pretensão de tornar o sagrado cativo de um conjunto preciso de idiomas, a história contemporânea dá conta de um debate plurívoco.

Nicolas Schatz mostrou que a noção de *musica sacra*, ideologicamente instalada, não se encontra na música europeia antes da Reforma e da Contrarreforma (cf. Schatz 1971). A expressão é utilizada, de forma inédita, por Michael Praetorius, no primeiro tomo da enciclopédia *Syntagma Musicum*, de 1614. O adjetivo *sacer* (sagrado) era usado numa função atributiva, qualificando substantivos como *melo-dia*, *cantilena*, *canticum*, etc. Em termos gerais, essa atribuição pretendia caracterizar práticas que se realizavam na igreja ou que eram conformes à igreja. A separação entre o campo do profano e do sagrado não estava necessariamente ancorada numa distinção de estilo, mas antes numa diferenciação de práticas. As categorias usadas tinham uma finalidade pragmática, não apontavam necessariamente para uma legitimidade teológica (cf. Hameline 2003, 2007).

É no quadro das Reformas protestante e católica que se inicia um trabalho de ideologização do atributo *sacer* (cf. Bisaro & Hameline 2008). A profunda erosão do carácter orgânico da cristandade do Ocidente é o contexto em que se coloca de forma nova a pergunta: Que música é apta para a Igreja? Como fundar teologicamente esses critérios? Sabemos que todos os reformadores tomaram uma posição quanto ao lugar da música nas novas configurações eclesiais. Zuínglio declaradamente hostil, Calvino restritivo, Lutero tolerante. A posição de Lutero merece atenção, uma vez que, para além do canto para as assembleias cristãs, ele encoraja o compositor, na sua liberdade e responsabilidade, a criar «música nova», segundo as capacidades disponíveis. A classificação de Praetorius enraíza-se numa tradição em que o atributo *musica sacra* não impõe limites estritos aos idiomas musicais. Neste terreno, o adjetivo *sacer* não veicula uma ideologia acerca dos limites da expressão musical no lugar cultural, celebrativo e rememorativo cristão. Isso não quer dizer que, sob o ponto de vista composicional, não se possa descobrir, nesta música, qualidades pró-

prias, marcadas pelas diversas tradições de música ritual, pela sintaxe da ação litúrgica, pela expressividade própria dos textos, pelas representações religiosas predominantes, ou até pelas possibilidades arquitetônicas dos espaços. No campo da Contrarreforma, mesmo se identificamos uma luta pela determinação do que é admissível nos ofícios litúrgicos, essa disciplina visa sobretudo um ordenamento que dê primazia à inteligibilidade do que se canta, conduzindo, com frequência a concepções decorativas ou funcionais dos recursos musicais. Mas esta opção acabou por favorecer um itinerário de reabilitação da chamada *prima prattica* (ou *stile antico*). O reformismo de Trento, visando a conservação de uma delimitação pragmática da música para a liturgia, não deixará de produzir, como consequência, uma canonização de modelos estilísticos. Se esses modelos se legitimam, em primeira linha, numa ordem pragmática — para responder à forma como se ordena a ação litúrgica —, abrirão caminho, também, a uma ideologização do conceito de *musica sacra*.

Os movimentos restauracionistas, que se afirmarão a partir do final do século XVIII — atravessando tanto o campo protestante como o campo católico romano —, irão desenvolver uma argumentação «intransigente», que pretende codificar a «santidade» da música a partir da identificação de determinados recursos estilísticos — já no século XIX, o «cecilianismo» alemão tornar-se-á o movimento mais representativo desta tendência (cf. Fellerer 1980). Em certas tradições religiosas encontramos um regime logocrático, em que a língua das Escrituras adquire uma autoridade revelacional insubstituível, desqualificando a tradução. No contexto destes movimentos, estaríamos perante a convicção de que um determinado idioma musical, a partir das suas qualidades estilísticas, teria uma «santidade/sacralidade» necessária, uma inata qualidade de transparência para o transcendente. De facto, se contextualizarmos historicamente estes dinamismos no século XIX, observaremos que eles são o veículo de um programa mais vasto, im-

plementado pelas instituições religiosas da Europa moderna: a luta pelo restabelecimento de uma certa ordem moral e religiosa num mundo que vivia uma amplíssima mudança civilizacional.

Michel de Certeau apelidou esta mudança de estilhaçamento do cristianismo objetivo (*le christianisme éclaté*). Certeau referia-se, assim, ao fim da articulação estrutural entre a experiência pessoal do crente e a experiência social da comunidade através da Igreja enquanto «corpo de sentido» — este contexto facilitou, na sua ótica, processos de «folclorização do cristianismo» (cf. Certeau 1974, 9-13). A consequência seria a ampla disseminação do religioso, contexto em que as convicções amolecem, perdem os seus contornos, acabando por se achar na linguagem comum sob a forma de um exotismo mental, de uma *koinê* da ficção (cf. Certeau 1987, 183). Tal transformação não poderia deixar de ter consequências nestes processos de «catalogação». Quando hoje os programadores falam de «música sacra», todas as ambiguidades da história moderna do conceito regressam. Estamos a falar de um repertório catalogado como tal pelo seu uso, de uma música canonizada como tal pelas instituições religiosas, ou ainda, numa outra aceção moderna (já deste Herder), perante música que apela à experiência indistinta de abertura do *homo religiosus* a uma transcendência (que não precisa sequer de ser nomeada)? A ambiguidade não se revolve. É o lugar próprio destas práticas culturais.

### Memória e material musical

O estatuto de artista sofreu, na modernidade histórica, amplas remodelações. Passou-se do artista-artesão ao artista-profissional que procura autoproduzir-se (cf. Robineau 2000, 87). No modelo artista-artesão, o papel do criador joga-se na missão de representar a narrativa religiosa.

O artista-profissional é um ator social com margens próprias de autonomia. Quando o artista, a partir desse lugar exterior de autonomia, se apropria de algo, no vasto arquivo dos reportórios do sagrado, pode dizer-se que há uma lógica de (re)utilização — ou seja, o arquivo que resulta da atividade de simbolização do sagrado é posto ao serviço de uma produção artística.

Na via interpretativa que aqui se procura testar, privilegia-se uma forma de acesso à compreensão das persistências e metamorfoses do sagrado musical tendo em conta as diferentes modulações da memória. Parte-se da observação de que os processos de utilização de materiais recebidos numa tradição religiosa e musical depende do posicionamento do compositor face à memória. A noção de memória é usada, no plano sociantropológico, para compreender os fenómenos culturais em várias das suas dimensões estruturantes: propagação, distribuição, durabilidade e transmissão. Constantemente, em diversos processos socioculturais, os grupos humanos estão a tomar decisões acerca do que conservam, reutilizam e transmitem. É possível mesmo que as novas aspirações de um grupo possam alimentar-se da releitura de elementos antigos de uma tradição. Esse trabalho sobre a memória é descrito como um processo de reutilização de recursos religiosos preservados, em função de novas necessidades. No itinerário que aqui se propõe, procura-se a definição de algumas chaves de leitura para uma compreensão da persistente influência da música ritual litúrgica no campo da criação musical contemporânea. Nos compositores inscritos nas múltiplas modernidades que vivemos, este problema coloca-se particularmente na sua relação com os «materiais». Recorde-se que, de forma inédita, o compositor, a partir do século XIX, viu crescer a capacidade de arquivo das sociedades, condição que exige posicionamento face a esse amplo *stock* de materiais que o precedem.

Como sublinhou Halbwachs, a tradição religiosa é uma síntese continuamente reelaborada num «trabalho mitológico de interpretação,

que altera progressivamente o sentido, ou mesmo a forma, das antigas instituições» (cf. Halbwachs 1968, 182) Para o sociólogo francês, estudar as religiões implica sempre descobrir os diferentes estratos que as constituem. Os ritos e crenças sofrem remodelações. Mas mesmo tendo desaparecido a realidade social e material que contextualizou a sua emergência, uma parte desses substratos persiste. É possível mesmo que as novas aspirações de um grupo possam alimentar-se da releitura de elementos antigos de uma tradição. Esse trabalho sobre a memória é descrito como um processo de reutilização de recursos religiosos preservados, em função de novas necessidades. Mas tal não passa pela reprodução das condições que acompanharam a emergência histórica dessas crenças e práticas, mesmo se tais iniciativas são acompanhadas ideologicamente por um desejo restauracionista (cf. Halbwachs 1968, 183). De algum modo, o trabalho de rememoração, por via da reutilização e da reelaboração, próprio dos processos de transmissão cultural, têm uma particular afinidade com o universo da composição musical. No que concerne às relações da música com as linguagens do sagrado, a posição do compositor relativamente à memória apresenta-se como um lugar diferenciador.

A memória é, na expressão de Jean-Marc Chouvel, a possibilidade de o tempo passar da pura fluidez à forma (cf. Chouvel 2003, 47-51). A partir deste princípio orientador, é possível esboçar um mapa dos processos composicionais. Observe-se que em boa parte da música criada no século XX se adotou a atitude de reivindicação de uma teoria autónoma para cada obra. Em todo o caso, uma obra que se escreve no tempo não pode deixar de solicitar uma relação com a memória. Estudar as obras musicais a partir das suas relações com a memória pode revelar-se eficaz, quando perseguimos nelas os matizes das suas relações com as diferentes figuras do sagrado ou as narrativas religiosas. A abordagem da religião como modalidade de crença que institui uma tradi-

ção põe em evidência um facto frequentemente observado (cf. Willaime 1997): que não há crença religiosa que não se refira a um material simbólico recebido, a uma herança legada, a uma memória que solidariza o passado e o presente, contribuindo, assim, para diminuir os riscos do transitório ou da mudança agressiva. Neste sentido, a crença religiosa cria um espaço de comunicação, onde o crente é chamado a responder a uma precedência feita de imagens e narrativas. A dinâmica religiosa declina-se genealógicamente, enquanto relação com uma memória fundadora, transmissão recitada e praticada. Ser religioso é, deste ponto de vista, saber-se gerado — ou, nas sociedades marcadas pela cultura da individualização, querer sentir-se gerado (cf. Teixeira 2015, 37-58). A concentração metódica nesta perspectiva, na abordagem da religião, pode contribuir para a construção de um modelo compreensivo dos usos da memória religiosa nas práticas composicionais contemporâneas.

A observação das relações entre a produção de obras musicais na geração do pós-guerra e as narrativas e os mitemas religiosos, na perspectiva de Föllmi, acentuam uma direção, já anteriormente documentada: a afirmação das dimensões subjetivas da criação musical faz-se num itinerário de emancipação face à ritualidade litúrgica (cf. Föllmi 2012, 278). Na medida em que a liturgia, nos universos institucionais cristãos mais formalizados, assume um carácter público, a gramática institucional e a sintaxe comunitária têm uma clara proeminência, diminuindo o espaço da liberdade criativa individual. A persistência do religioso acontece à custa de uma *poiesis* de individualização, numa relação de divergência com a cena ritual comunitária — o que não quer dizer que a estética e a política do ritual não possam recompor-se, num contexto novo de aproximação da obra musical à participação dos públicos. Em termos gerais, pode afirmar-se que o indivíduo criador ocupa o espaço da instituição mediadora. Mas este contexto não inviabiliza a afirmação de estratégias que visam a ficção de uma comunidade.

Esta paisagem social e artística não é, obviamente, homogénea. É necessário encontrar uma hermenêutica que explique quer a persistência da referencialidade religiosa na criação musical de tradição europeia — tanto na primeira como na segunda metade do século XX —, quer o facto inédito de descobrirmos compositores em cujo catálogo não encontramos o rasto de qualquer explicitação de referências às narrativas bíblicas ou aos ritos cristãos, recurso essencial para a grande tradição de música sacra de matriz europeia. No campo da composição musical, em Portugal, pode indicar-se o nome de Jorge Peixinho, como exemplo desta distância relativamente a qualquer substrato religioso explícito. No entanto, recorde-se que, no contexto do modernismo musical da primeira metade do séc. XX, a última obra de Arnold Schönberg, de 1950, tem o título *Moderne Psalmen*.<sup>2</sup>

Na modernidade musical, depois de 1945, podemos encontrar um primeira via de caracterização do *ethos* composicional caracterizada pela preponderância, face à memória sócio-histórica, de uma vontade de amnésia. Na perspectiva de Solomos, Xenakis pode ser tomado como exemplo de uma total ascese da memória e Boulez como representante de uma amnésia voluntária parcial (cf. Solomos 2003, 39-241). Xenakis transporta biograficamente a figura do migrante oriundo de uma região habitada pelos traumas do século XX, forçado a um processo de ampla reconstrução da identidade. Os cenários concernentes ao lugar dos materiais da tradição no processo composicional implicaram um confronto com a tradição «popular» grega, com o jazz, com a música europeia tradicional, com o dodecafonismo e com a eletrónica. A sua resposta foi radical. Nas obras *Metastasis* e *Le Sacrifice* deparamo-nos com uma vontade de renúncia a qualquer tradição. Trata-se de uma modernidade *ex nihilo*, com a ambição de, por via de um grau elevado de abstração, se chegar a

2 *Moderner Psalm für Sprecher, Gemischten Chor und Orchester*, Op. 50C (1950).

um novo universalismo. Esse vazio de memória é compreendido como espaço de liberdade, onde é possível reconstruir todas as referências (cf. Xenakis 1963, 185). Em *Jalons (pour un décennie)*, de 1989, Boulez expõe este problema de forma dilemática. O compositor observa que se vive um tempo cada vez mais carregado de memória, tornando-se urgente o esquecimento. A sua posição transcreve-se num jogo difícil de equilíbrios. Ele opõe-se a dois extremos: os que vivem da exaltação dos arquivos da música do passado e os profetas da *tabula rasa*, para quem o presente não tem origem. Para Boulez, não há tradição, mas apenas uma cadeia de indivíduos que se serviram reciprocamente de modelos e ferramentas (cf. Boulez 1989, 437-441). Enfatiza-se, assim, a *desautorização* da tradição ou, de outro modo, o carácter não necessário da tradição.

Num segundo arquipélago de compositores, deparamo-nos com uma lógica diversa, que pode encontrar uma chave de leitura na categoria de anamnese (cf. Solomos 2003, 241-244). No plano internacional, John Adams, Arvo Pärt, Penderecki ou Wolfgang Rihm, podem exemplificar, na sua heterogeneidade, essa vontade de memória, de rememoração. Tomando o exemplo de John Adams, a sua passagem do minimalismo americano dos anos 70 para modelos mais híbridos, visa perpetuar o que apelida de leis musicais universais: a periodicidade, a pulsação e a tonalidade (cf. Adams, 2009). O caso de Arvo Pärt tem as suas particularidades, que retomaremos mais tarde. Foi o primeiro compositor estoniano a escrever uma obra dodecafónica. Depois de um período de silêncio, o seu regresso à composição foi precedido por uma longa meditação sobre a música pré-moderna. No período de obras como *Tabula rasa* (1977), o desejo de visitar uma certa representação da «música antiga» é muito claro, identificando-se com a figura do compositor anónimo — como que um exercício de ascese autoral (cf. Hillier 1997, 74-85). No quadro do atual funcionamento do campo musical, o anonimato autoral é uma ficção simbólica, mas não deixa de produzir sentidos.

A terceira constelação de processos composicionais diz respeito aos efeitos da mundialização sobre a ideia de tradição (cf. Solomos 2003, 244-246). Neste caso, não se trata de amnésia, nem de anamnese no sentido anteriormente referido. Trata-se de itinerários de rememoração que passam por processos de bricolage da memória das culturas. Este sentido de etnicização esteve, de maneiras diversas, presente em parte do corpo das criações de compositores tão diferentes quanto Bartók e Berio. Esse princípio de etnicização pode dizer respeito à memória de uma cultura tradicional agora folclorizada, ou traduzir o desejo de renovar as estruturas composicionais a partir de um pluriverso de referências culturais. Obras como *Drumming* (1970-71), *Music for Eighteen Musicians* (1976) ou *Tehillim* (1981) de Steve Reich podem documentar esta atitude. A expressão «influências extraeuropeias» pode não ser muito ajustada. Reich não vai à procura do exótico. Não é a estranheza do som que ele procura, mas a descoberta de processos estruturais. E, neste contexto, todas as tradições estão disponíveis (cf. Reich 2002). As estruturas que aí descobre estabelecem uma relação construída com o acervo organológico da música de matriz europeia, prescindindo da necessidade de recorrer, como ficção dessa mundialização, a instrumentos extraeuropeus. Steve Reich trabalha no quadro de um certo universalismo abstrato, onde as culturas são um vasto *stock* disponível, sem que nenhuma tenha uma autoridade particular ou exija a sua reprodução. São fragmentos heteróclitos disponíveis, que só no próprio programa composicional ganham sentido.

### O canto ritual como material

Os diferentes programas composicionais, que usam o chamado canto gregoriano como material, podem ser um laboratório privilegiado para uma exploração multissituada deste problema. Trata-se de um mapa

muito complexo, tendo em conta os múltiplos processos de reutilização desse arquivo musical como material. A escolha de alguns exemplos decorre da sua proximidade à problemática dos trânsitos ou deslocações do sagrado. Com frequência, esse canto ritual foi visitado como «cantus firmus», reapropriado como um ponto fixo no universo prolixo da modernidade musical, que permitiu, a muitos compositores, novas formas de enunciação do sagrado musical — por via da mimetização, da folclorização, da conservação ou da reutilização, entre outros *processos*.

Entre os diferentes cenários composicionais, na cultura portuguesa, tomo a obra «Missa de Pentecostes» (2010) de João Madureira, escrita originalmente para o ensemble *Sete Lágrimas*. Foi parte integrante do projeto «Diálogo Arte contemporânea e Sagrado», implementado pela comunidade católica romana da Capela do Rato (Lisboa).<sup>3</sup> Aí, o gregoriano é utilizado de uma forma que se poderia apelar de documental (trata-se da missa conhecida como *Lux et origo*). As ascéticas microestruturas polifónicas ou homofónicas, nas relações entre os dois tenores, a teorba e a viola da gamba, procuram deixar intacto o que o compositor descobre como essencial. Nas palavras de João Madureira: «Esta missa procura uma revisitação do património musical religioso, confrontando-o com outros lugares culturais e vivenciais. Por isso, recuperei a tradição gregoriana, com o latim que lhe é próprio, procurando confrontá-la com textos poéticos, além das orações próprias da liturgia de Pentecostes» (*cf.* Madureira 2011, 222-223). Para o «próprio» da missa, João Madureira usou um conjunto de textos da poesia portuguesa: Teixeira de Pascoaes, José Augusto Mourão, Maria Gabriela Llansol, Sophia de Mello Breyner Andresen, Mário Cesariny. O compositor apresenta-se, assim, como mediador entre o património litúrgico de vocação universal e a voz poética e idio-

3 Sete Lágrimas, *Vento*, Murecords, Arte das Musas, 2010 [CD].

mática de uma cultura — uma particular aliança entre o antigo e o novo, entre o universal e o local. Essa pluralidade de línguas e linguagens transcreve, no programa musical, o universalismo reivindicado por esta solenidade no calendário litúrgico romano.

Note-se que o «próprio» da missa, neste projeto, não reproduz o teor do *ordo* romano autorizado. Esse é um lugar de invenção que abre a missa à possibilidade de acolhimento da palavra poética em língua portuguesa, numa coexistência de referências e tempos diversos. Encontramos a poesia explicitamente marcada pela memória bíblica e litúrgica, bem como outros universos poéticos muito singulares, sem essa ligação explícita — universos que a Cristiana Vasconcelos Rodrigues descreveu, na apresentação do *CD*, como expressão de uma «mundanidade». A interpretação desta mundanidade, ou secularidade, enquanto transcrição da diversidade e da universalidade próprias da celebração cristã do Pentecostes, pode ser uma forma de proteger o lugar desta poesia — que não transporta o cânone da linguagem religiosa —, respondendo ao estranhamento que muitos experimentarão. Mas a estranheza não deixa de ser uma possibilidade de abertura a uma determinada forma de sagrado (*cf.* Pedreira 2017, 204-208).

Apesar de se tratar de uma obra vocal e instrumental, ela corresponde a um modelo vocal. Essa vocalidade é um substrato determinante da memória musical cristã. Na perspetiva da teologia ortodoxa, que pensa o canto litúrgico como ícone sonoro, tende a sublinhar-se que é na estrutura vocal que se encontra a grande diferença entre as formas de canto cristão e o canto-poesia da Grécia antiga (*mousikè*), no qual o acompanhamento por instrumentos de corda pinçadas traduzia o imperativo de uma lei universal exterior, representável por números (*cf.* Lossky 2003, 95). O investimento na música puramente vocal, na medida em que permanece nessa proximidade do sopro da vida humana, seria a mais interior e espiritual das expressões musicais — note-se que

grande parte das tradições de canto litúrgico nos ritos cristãos do oriente continuam a prescindir de outros instrumentos musicais.

No caso de um compositor como Olivier Messiaen, tal como já tinha acontecido, em meio francês, com Debussy e Varèse as referências ao canto gregoriano combinam-se com outros materiais culturais (tal como já tinha acontecido, em meio francês, com Debussy e Varèse) — entre outros, modelos da métrica grega ou talas hindus. As práticas de medida do tempo são transformadas por processos de diminuição e aumento, em multiplicações livres, já não redutíveis à sua clássica organização binária e ternária. O próprio recurso à modalidade não se traduz numa reprodução dos chamados modos eclesíasticos. Messiaen constrói o seu próprio sistema modal (modos não transpostos), a partir de fragmentos culturais múltiplos. Para a harmonia constrói um programa colorístico, renunciando ao formalismo e racionalismo que informam, neste domínio, parte da tradição musical europeia. Esta relação com a cor é mediada por uma leitura fascinada pela diversidade musical das culturas — veja-se a forma como transporta, num processo de assimilação, a música do gamelão balinês para *Trois petites liturgies de la présence divine* (1944) e para *Les couleurs de la Cité céleste* (1963). A forma é, antes de mais, estática, como transcrição de um *éternel présent*. Isso transcreve-se em princípios de circularidade (ou a progressão), mas numa escala temporal ampla, características frequentes da música ritual — neste aspeto, há contactos com Varèse e Stravinsky (cf. Burton 2016).

A partir de um lugar diferente, o compositor americano Lou Harrison compôs a sua «Missa para o dia de Santa Cecília», em 1986, respondendo a um pedido da «Sociedade Santa Cecília para a Preservação do Canto Gregoriano». Curiosamente a obra foi financiada pela viúva de um filantropo judeu, e o próprio Lou Harrison tinha, na altura, simpatias pelo budismo. Quando ouvimos a missa, percebemos a sua proximidade às linhas que descrevem o canto gregoriano. No entanto, essa

cantilação incorpora, na sua elaboração modal, influências da música javanesa. A obra tem uma extensão e uma organização que facilmente a tornariam verosímil no contexto da liturgia romana. No entanto, as próprias palavras do compositor, acerca do alcance da obra, põem em destaque, de forma autónoma, a beleza própria do canto gregoriano, desvinculada da sintaxe ritual. A Missa, apesar de apresentar uma grande diversidade de elementos sequenciais, do «comum» e do «próprio» (por exemplo, o *Graduale* e o *Ite missa est*), evita deliberadamente o *credo*, a sequência textual mais explicitamente vinculada da uma dogmática cristã. O compositor persegue a experiência de um sagrado emancipado e difuso, mesmo se o faz a partir da reutilização de uma particular tradição musical e ritual (cf. Miller & Lieberman 2004).

Trata-se, neste contexto, de programas composicionais que inserem a memória desse canto ritual num arquivo patrimonial mais vasto — o que contribui para sua descanonização, mas acentua a possibilidade de universalização. Em Portugal, deve evocar-se, neste domínio, uma obra como *Libera me* (1977), de Constança Capdeville.<sup>4</sup> Não é uma obra litúrgica, mas apresenta-se claramente a partir de arquétipos rituais religiosos. Do caos à ordem, propõe-se um itinerário ascensional de purificação, mas construindo uma paisagem onde diversos tempos e geografias se cruzam. Para além da música criada pela Constança Capdeville, a obra *Libera me* sobrepõe ou justapõe excertos de canto gregoriano, documentos da polifonia primitiva, uma citação de *Laborintus II* de Luciano Berio, música ritual do Tibete, uma sequência de diversas formas históricas de tratamento da palavra litúrgica *Amen* (cf. Serrão 2006).

Estamos no cerne das dinâmicas sociais definidoras das múltiplas modernidades, testemunhando a emergência do «tempo do globo» (cf. Sloterdijk 2005). Muitos dos intérpretes da nossa contemporaneidade

<sup>4</sup> Gulbenkian Choir, *Constança Capdeville*, Secretaria de Estado da Cultura, PortugalSom, 1991 [CD].

sublinham a centralidade desta dinâmica social. Nestor Canclini (cf. 2004) usa a expressão «culturas de fronteira» e Arjun Appadurai (cf. 1996) propõe o neologismo *ethnoscape* para falar de uma paisagem humana marcada por mobilidades de diversa ordem. Um dos mais importantes representantes da chamada história cultural, Peter Burke (cf. 1993), procurou mostrar que o hibridismo cultural é, na sua pluriformidade, um dos fenómenos mais identificadores da modernidade histórica. Este é o terreno da metáfora lançada por Claude Lévi-Strauss (cf. 1962) — a metáfora da bricolagem, usada para traduzir a forma como a imaginação mítica explora o jogo das recomposições possíveis do *stock* de materiais fragmentados, heterogéneos e heteróclitos assimilados por via da tradição, da importação, ou do desvio. Neste quadro social, os compositores que integram no seu processo criativo as práticas de transumância simbólica, criando possibilidades de contacto entre fragmentos culturais diversos — de algum modo, assumindo a literalidade do seu nome de ofício — são compositores entre mundos. As expressões do sagrado estão, neste contexto, muito próximas de uma celebração da «religiodiversidade». O intervalo, a diáspora, o trânsito, a fronteira, os lugares intersticiais constituem o seu habitat criativo. Esta via está particularmente representada em muitas das atuais tendências interpretativas no universo da chamada «música antiga» — efeito de crioulização, neste contexto, tornou-se um recurso muito disseminado.

#### «Axis mundi»

A visitação do arquivo da música ritual da Europa cristã tem, na música de Arvo Pärt, características singulares. Antes de tudo, porque é também um trânsito biográfico. É um dos compositores vivos mais interpretados, segundo os registos oficiais. Trata-se de um caso parado-

xal. Para o observador comum, facilmente se associa a sua música à memória europeia da música ritual cristã. No entanto, as suas estratégias composicionais não permitem a identificação, na sua música, de uma fronteira entre a música de temática religiosa, ou especificamente ritual-litúrgica, e o campo de outras temáticas. O que se possa categorizar como sagrado musical, no seu catálogo, exige a consideração de homologias estruturais que inviabilizam qualquer exercício de moldagem especializada do sagrado, enquanto experiência sonora.

Como é amplamente conhecido, Arvo Pärt seguiu uma via de ruptura face às modalidades de modernismo musical que tinha experimentado na década de 1960. Nessa fuga, reinventa a tradição. No quadro das linguagens relativas aos fenómenos religiosos, dir-se-ia que se tratava de uma espécie de regresso às fontes. Em 1968, a apresentação da obra intitulada *Credo* beneficiou de uma falha da censura. Apesar do seu título explicitamente religioso, não é, em sentido estrito, o *Credo* presente no *ordo* litúrgico romano. Em todo o caso, as diversas alusões religiosas acabaram por desencadear uma desconfiança ideológica, que virá a minar a possibilidade de Arvo Pärt poder continuar na órbita da corporação de compositores soviéticos. A obra foi escrita para orquestra, coro e piano, recolhendo elementos idiomáticos do dodecafonismo, mas utilizando também a técnica da colagem, presente em diversas vanguardas musicais (é longamente citado o primeiro prelúdio do *Cravo bem Temperado* de J. S. Bach). Esta técnica estava presente também em *Collage sur B-A-C-H* (1964), na qual o embate entre dois mundos é deliberadamente pronunciado. Pärt fala, a este propósito, de «colisão explosiva» e de «autoagressão musical». Estas obras, que estão no termo da sua trajetória musical anterior, traduzem, na sua interpretação retrospectiva, um conflito interior (cf. Restagno & Brauneiss 2016, 61, 67)<sup>5</sup>:

5 Os fragmentos discursivos de Arvo Pärt, aqui citados, integram uma longa entrevista transcrita em: Restagno & Brauneiss 2010, 31-182.

«Para continuar a progredir, é necessário demolir muros. Cheguei aí, em parte, graças à coincidência de diferentes encontros, frequentemente casuais. Entre eles, um acaso, retrospectivamente, acabou por ganhar uma importância capital. Trata-se do momento em que ouvi fortuitamente uma pequena peça do repertório gregoriano, por uns segundos, numa loja de discos. Descobri, então, um mundo que me era desconhecido: sem harmonia, sem métrica, sem cor sonora, sem orquestração, sem nada. Nesse instante, pareceu-me clara a direção que deveria seguir, e este foi o ponto de partida de um longo caminho» (Restagno & Brauneiss 2016, 59).

*Credo* abriu o período em que o compositor se instalou numa crise artística e espiritual. Ele nada escreveria até 1976, com exceção da *Terceira Sinfonia* (1971) e da cantata *Laul Armastatule*, esta retirada de seu catálogo. A *Terceira Sinfonia* (1971) é uma composição transicional, mas não chega a atenuar a evidência de uma rutura instauradora. A obra *Credo* é apresentada como um ponto de chegada, qualificado como uma experiência de impasse. De alguma forma, a técnica de *collage* que recolhe é, ela própria, signo de uma gramática musical que se confronta com as suas contradições. A linguagem de Arvo Pärt, no que concerne ao abandono dos modernismos musicais que atravessou, aproxima-se da retórica da conversão. A «música nova», recebida da Europa ocidental, passa a ser vista como expressão de uma lógica de conflito, inconveniente para quem se quer reconciliar consigo e com Deus:

«Eu constatei que a minha missão não consistia em combater o mundo, condenando este ou aquele, mas antes, em primeira linha, em me (re)conhecer a mim próprio, porque todo o conflito começa em nós. Isso não quer dizer que o mundo me seja indiferente, mas que, se alguém quer melhorar o mundo, terá de começar por si» (Restagno & Brauneiss 2016, 67-68).

«Apenas tinha à minha disposição um livro de canto gregoriano, um *liber usualis* que tinha encontrado numa igreja de Talim. Comecei a cantar e a tocar essas melodias, com a sensação de estar a receber uma transfusão de sangue» (Restagno & Brauneiss 2016, 78).

Este processo de transformação pode encontrar alguma inteligibilidade à luz das hermenêuticas da conversão, no contexto da modernidade cristã. Grande parte dos códigos teológicos, em particular na geografia protestante, remete para o horizonte de uma irrupção inaugural e transformante, descrita a partir da metáfora do «nascer de novo». A referência ao diálogo noturno, entre Jesus e Nicodemos, segundo o Evangelho de João (Jo 3), tomou uma particular centralidade em diversos registos da espiritualidade protestante. Este «nascer de novo» descreve-se como uma experiência interior de renovação, de regeneração com matizes diversos: a graça absoluta para os calvinistas; a determinação adulta do batismo, para os batistas; o trabalho de santificação interior no metodismo; a manifestação dos dons recebidos, no pentecostalismo. Em qualquer destas regiões cristãs da conversão, a linguagem vai privilegiar o prefixo *re-*, como nos termos «renascer», «regresso», «reforma» ou «regeneração». Jean Baubérot, na sua *História do Protestantismo* (cf. 2015, 59), refere que os protestantes puritanos da Nova-Inglaterra pediam, aos que pretendiam tornar-se membros da «congregação», para narrarem publicamente a sua conversão, antes de serem admitidos como eleitos. A migração para uma nova terra exigia um processo de «naturalização». Assim, a conversão religiosa e a migração territorial cruzavam-se num mesmo itinerário de recomposição. Não se perca de vista, que o processo de adesão a uma nova linguagem, vinculada a processos composicionais que transportam uma memória da música ritual cristã, coincidirá com a perda de confiança por parte

do *mainstream* soviético. Esse será o contexto, também, para Arvo Pärt e para a sua família, de uma experiência de migração para a Europa ocidental (cf. Mihkelson 2012, 27-28; Engelhardt 2012, 34-38).

Recorde-se que, do ponto de vista antropológico, a simbolicidade religiosa pode ser definida funcionalmente a partir da sua capacidade de ordenar a partir de uma singularidade. É que a característica principal do fundamento, enquanto limite sem anterioridade, é a de ser singular. Nas mitologias dos povos, mesmo quando há apenas uma cosmogonia, encontram-se quase tantas narrativas de origem, quantas as técnicas, os costumes, os lugares, os episódios do calendário, etc. Qualquer objeto, gesto, palavra ou lugar podia constituir-se em fundamento (cf. Eliade 1992, 25-41; 373-375). A hierofania, na conceitualidade de Eliade, pode ser apresentada como aquela singularidade que rompe com a homogeneidade do espaço, instituindo um ponto de referência — *axis mundi*. Mesmo em culturas onde a religião consiste em cultivar de forma correta as relações sociais com os deuses, ou seja, celebrar os ritos que os laços existentes entre os deuses e os homens implicam, a atividade religiosa pode ser vista enquanto transação com o fundamento.

A nomeação de algo exige um quadro referencial. No que diz respeito aos saberes da navegação, essa inscrição referencial da experiência permitiu vencer o pântano da flutuação imprevisível das coisas, a opacidade do desconhecido, antes sob o reinado da adivinhação e da submissão aos deuses. A constituição de uma grelha de meridianos e paralelos que permite atribuir referências a todos os pontos do espaço geográfico, relacioná-los e estabelecer entre eles itinerários foi um passo decisivo. O que é dito sob a organização geográfica deve ser dito da cultura (cf. Wittgenstein 1972, 163s). Objetos, gestos, sons, valores não chegariam ao patamar da significação sem a inscrição referencial, sem a cesura da linha que possibilita um antes e um depois, um aquém e um além, a descontinuidade que possibilita a diferenciação. Todas as narrativas genealógicas,

etiológicas ou cosmogônicas, todas as teodiceias ou sociodiceias traduzem a emergência do quadro referencial. Mas é necessário que este quadro referencial não seja uma grelha instável. É por isso essencial perceber que todas as gêneses dos mundos se caracterizam pelo ato de fundação de um centro, um «ponto 0» de Greenwich, uma pedra angular, uma «rutura instauradora» (cf. Certeau 1987, 208-226). A nomeação do «ponto 0» é, pois, um ato que se autoriza a si próprio para decretar o começo, ou seja, assinala uma origem que, na sua descontinuidade e singularidade tudo reorienta a partir de si. Neste contexto, percebe-se que a reforma ou a conversão implicam a ficção de um regresso ao começo. Nesse lugar corresponde à morfologia própria da música monódica:

«A música monódica possui uma consistência informal particular; como as catedrais, enraíza-se sobre as ruínas de um qualquer templo antigo, provavelmente pagão, que tinha sido edificado naquele lugar, na noite dos tempos, em razão de motivos precisos. A cadeia das formas, dos templos e dos cantos, nas quais uns se edificam sobre as ruínas de outros, é mais forte do que imaginamos» (Restagno & Brauneiss 2016, 79).

Esta operação genésica pode transcrever-se no próprio processo composicional. Na obra *Sara Was Ninety Years Old* (1976/1989), escrita antes da consolidação do estilo *tintinnabuli*<sup>6</sup>, Pärt trabalha a partir de quatro notas, utilizando quarenta e oito combinações. No fim dessa trama combinatória, o único caminho é o regresso ao princípio. Não há outro caminho, com o mesmo material. Arvo Pärt estabelece uma correlação entre o processo composicional numerológico, abstrato, e o rea-

<sup>6</sup> O compositor cunhou a sua técnica composicional com o termo *tintinnabuli* (pequenos sinos). Trata-se de um particular cruzamento entre as técnicas de cantilação de origem judaica e cristã e formas pré-modernas de contraponto.

lismo narrativo, no qual é protagonista a esterilidade de uma mulher (cf. Restagno & Brauneiss 2016, 95). Este fechamento na fórmula não está, pois, ao serviço de um ideal de música pura, antes viabiliza uma possibilidade de leitura metafórica. O canto final, na sua heterogeneidade, relativamente à estrutura anterior, é apresentado, por Arvo Pärt, como um embalo para Isaac, uma possibilidade de redenção para a esterilidade.

Durante o seu período de silêncio composicional, enquanto itinerário de «conversão», Arvo Pärt acumulou exercícios de escrita monódica, concentrados num aturado trabalho sobre a ductibilidade melódica, num esforço de estabelecimento de um primeiro princípio — ἀρχή —, instaurador de uma nova ordem. A chegada à segunda voz é, para Arvo Pärt, um acontecimento genesiaco e integrador:

«Eu não sei como cheguei à introdução da segunda voz, mas sei que isso aconteceu fora do contexto da polifonia antiga. Pode dizer-se que, na polifonia antiga,  $1 + 1$  é igual a  $1 + 1$ , enquanto que, na minha música,  $1 + 1$  é igual a  $1$ ; em vez de constituir duas realidades diferentes, as duas vozes, na minha música, tornam-se uma só coisa» (Restagno & Brauneiss 2016, 83).

A construção de uma narrativa de si, que apela ao momento inaugural, qual *axis mundi*, torna-se bastante evidente no discurso de Arvo Pärt sobre *Für Alina*, a primeira das obras a afirmar, em toda a sua coerência, o estilo *tintinnabuli*. «Eu tomei uma melodia ao acaso, num dos meus cadernos de exercícios, como se se tratasse de uma melodia morta, sem um significado particular para mim. Depois, organizei-a ritmicamente de forma muito primitiva: construí um pequeno edifício, uma miniatura arquitetónica. A esta primeira melodia, eu juntei uma segunda, seguindo regras simples do estilo *tintinnabuli*» (Restagno & Brauneiss 2016, 96). Como é próprio de um itinerário de conversão,

o movimento não se dá sem resistência. O compositor estoniano acrescenta que não ficou imediatamente convencido. Não levou logo a sério aquela estranha simplicidade.

Como já se sublinhou, o senso comum associa com facilidade a música de Arvo Pärt à expressividade explicitamente religiosa ou à densidade implícita do espiritual. Esta dualidade pode ser lida, também, no arco múltiplo das metamorfoses do sagrado. Mas, no entanto, a sua música não se arruma facilmente nos arquivos da *musica sacra*. É certo que uma parte significativa da sua música (especialmente a vocal/coral) toma os textos rituais bíblicos e cristãos como lugares de criação. Mas o que procura aí, Arvo Pärt? O texto ritual confere ao processo composicional de Pärt a objetividade que ele pretende. Desse ponto de vista, a sua música persegue mais o *numerus* do que o *affectus*: «na música, tudo é matemática; sem números os sons não existiriam» (Restagno & Brauneiss 2016, 1004). O compositor elege a sua *Missa Syllabica* (1977/1996) como exemplo desta procura de objetividade: «Eu tinha a intenção de abordar o texto, calando o mais possível as minhas emoções e a minha inteligência, tratando-o de maneira objetiva» (Restagno & Brauneiss 2016, 100). A ideia de objetividade transcreve-se num trabalho minucioso sobre o texto, no qual a estrutura silábica explica a condução melódica. Assim, essa qualidade de objetividade transcreve-se no processo de descoberta da música mensurável que as palavras já contêm: «posso dizer que no meu trabalho, levo em consideração, a mais pequena sílaba, cada vírgula, ponto ou acento» (Restagno & Brauneiss 2016, 102).

Neste contexto, a afinidade da música com a experiência espiritual não se confina ao catálogo da *musica sacra*. Como um eco das especulações dos autores medievais, também em Arvo Pärt, o divino exprime-se musicalmente a partir da ideia de proporção numérica — como em Boécio, Cassiodoro ou Isidoro de Sevilha. A música é uma linguagem sobre a essência divina — e essa qualidade não é definida, em primeira

linha, pela sua funcionalidade ritual ou pela sua circunscrição temática. O número é a manifestação da ordem da Criação — nessa medida, desqualifica a dicotomia sagrado-profano. Na sua qualidade poética, o número é também o traço de união entre o texto e a música, observação documentável tanto na música medieval, eclesiástica ou cortesã, como nos *tintinnabuli* de Arvo Pärt (cf. Cullin 2007, 16-22)

O compositor observou: «não tenho qualquer intenção de escrever música profana, mas também não tenho a capacidade de dizer que escrevo música sacra» (Restagno & Brauneiss 2016, 131). Esta ambiguidade compreende-se quando observamos que, depois da sua «conversão» musical, Pärt não usa idiomas distintos, quer se trate de um tema denotativamente religioso ou de uma temática não religiosa. Num caso como noutro, a música procura a mesma unicidade e objetividade, na ficção de uma essência musical.

O sagrado musical não se alimenta aqui, necessariamente, do substrato ritual, da narrativa religiosa, mas antes dessa mobilização de uma relação com a experiência do uno. Na leitura sociológica de Luhmann, a demanda do uno é, precisamente, o núcleo da experiência religiosa (cf. 1977, 255s). Essa demanda do uno traduz-se, aqui, num apelo ao universal: «esforço-me por chegar a uma música que se diga universal, na qual se misturam numerosos dialetos» (Restagno & Brauneiss 2016, 132). O arquivo dos textos bíblicos e cristãos permite cumprir o seu desejo de religação a uma origem, veiculada por uma transmissão. Enquanto precedência, esse *corpus* dá legibilidade à experiência de articulação entre o uno e o múltiplo, que constituem a matéria formal da gramática musical de Pärt:

«Eu penso que os textos sagrados são muito atuais. Nesta perspectiva, não há diferença significativa entre ontem, hoje e amanhã, porque se trata de verdades que permanecem sempre válidas [...].

Os textos são independentes de nós, eles precedem-nos: cada ser humano segue o seu próprio ritmo para chegar a estes textos. este encontro acontece quando se deixa de os considerar como literatura ou arte, mas se tomam como referência ou como modelo [...]. Na medida em que estão ligados a verdades universais, estes textos estão próximos da verdade íntima, da pureza, da beleza, do núcleo ideal ao qual se liga cada ser humano» (Restagno & Brauneiss 2016, 127-128).

O apelo a uma verdade originante exprime uma particular convergência com a procura do «uno» nos processos composicionais. É por isso que a sua música é estruturalmente teológica. Por vezes, Arvo Pärt exprime-se a partir da metáfora do «núcleo», seja no sentido de núcleo celular — núcleo que contem a totalidade da informação —, seja na aceção de núcleo atómico — enquanto organização energética (cf. Smith 1999). A conjugação das duas aceções metafóricas permite uma melhor compreensão do processo composicional do compositor estoniano. Encontrar o núcleo a partir do qual a obra pode emergir, é a tarefa do compositor. Na síntese de Leopold Brauneiss, «o *uno* é formado, no domínio musical, por todas essas *unidades* fundamentais da organização melódica, harmónica e formal, reconduzidas à sua maior simplicidade, à sua mais irredutível expressão» (Brauneiss 2010, 188). A convicção de que uma nota pode bastar, enquanto génese, como em *Tabula rasa* (1977), ou enquanto eixo, como em *My Heart's in the Highlands* (2000/2013). No quadro da mesma gramática, esse lugar pode ser preenchido pela tríade única, como em *Es sang vor Langen Jahren* (1984). Percebe-se, assim, que o desenvolvimento da ideia musical, em Arvo Pärt, dependa de operações de adição. A criação musical apresenta-se, pois, como como um processo genésico — apelando a uma emergência instauradora —, organizado a partir de uma gramática de unicidade.

A leitura que aqui se propõe, de alguns aspetos nucleares do universo musical de Arvo Pärt, pode obter uma nova inteligibilidade na correlação com a perspectiva de Wittgenstein. O filósofo, no *Tractatus*, considera que o elemento místico é o fulcro da religião. Não a mística como forma de virtuosismo religioso, mas a experiência do mundo enquanto totalidade. Para Wittgenstein, é nuclear a distinção entre «o que se mostra» (indizível) e o «que se diz», que concerne ao domínio das coisas que podem ser descritas pela linguagem. «O que se mostra» não diz respeito ao conteúdo que pode ser descrito pela linguagem, mas ao facto da própria linguagem. Esta filosofia da linguagem é o suporte de uma teoria da religião: «6.44 — O que é místico não é o como é o mundo, mas o facto que ele é» (cf. Wittgenstein 1972, 173). Para Wittgenstein, não há uma linguagem antes da linguagem. O facto da linguagem não pode ser dito, apenas mostrado, tal como um marco de referência num território ou um primeiro ponto numa página em branco.

## Conclusão

À configuração do religioso, na modernidade, enquanto campo especializado — com as suas lógicas de ação, as suas formas de pensamento e os seus atores —, correspondeu a emergência moderna do «sagrado» como objeto, favorecendo o interesse pelo estudo das homologias estruturais que relacionam diversos domínios da experiência humana. Quando se pensa o sagrado musical, é necessário ter em conta um outro processo de autonomia, a do artista-criador. Quando o artista, a partir desse lugar exterior de autonomia, se apropria de algo, no vasto arquivo dos catálogos do sagrado, pode dizer-se que há uma lógica de (re)utilização — ou seja, o arquivo que resulta da atividade de simbolização do sagrado é posto ao serviço de uma produção artística.

No trabalho composicional, essa simbolização do sagrado pode transcrever-se de forma abstrata, sem uma relação explícita a esses reportórios. Mas, mesmo quando o compositor procura, nesse arquivo, «materiais», a construção do sagrado pode conhecer amplas margens de recomposição. Certos programas composicionais, por exemplo, inserem a memória da música ritual europeia num arquivo patrimonial mais vasto, facto que acaba por contribuir para a sua universalização e por acelerar a sua descanonização.

No percurso realizado, o compositor Arvo Pärt oferece-se como um caso particularmente provocador, sob o ponto de vista da compreensão do sagrado musical. Os compositores das nações do Báltico não eram conhecidos por dar uma grande atenção à memória cristã. A inspiração de carácter nacionalista teve sempre alguma prioridade — ainda hoje os reportórios tradicionais (ditos pagãos) são uma das principais fontes de inspiração para os compositores. Dessa narrativa nacionalista, fazia parte a autorrepresentação de uma história de imposições, desde o século XIII, passando pela influência protestante, no quadro da ocupação saxónica e sueca, e pela hegemonia ortodoxa da Rússia czarista, a partir de 1795. Já no século XX, as dinâmicas de soviétização criaram dificuldades à livre expressão do religioso na música. É interessante, por isso, observar que a música báltica que vai ser exportada, em particular a partir da falência do bloco soviético, tenha um importante pendor místico.

Neste ensaio, Arvo Pärt toma um lugar paradoxal. Na década de 70, do século XX, o compositor chegou à identificação de um idioma próprio, marcado pela sua viagem pelas paisagens musicais pré-modernas. Neste recuo, Pärt ficciona a possibilidade de regresso até uma fase pré-individualizante da música, na qual se privilegia a objetividade da gramática musical e a mística como cerne da experiência musical.

Biografia e gramática composicional combinam-se de forma particular, implicando, no processo composicional, de forma inesperada,

subjetividade e objetividade. A música, como construção do sagrado, aproxima-se das concepções medievais, nas quais a música é a «matéria» de Deus. Mas essa aproximação combina-se, agora, com uma cultura de autonomização do indivíduo criador — ou co-criador. O seu fascínio por uma música idealmente anónima é, neste caso, um exercício ficcional, uma vez que, no campo musical (no sentido bourdieusiano), os traços autorais da sua música serão fortemente celebrados. Assim, numa aceção tanto cristã como moderna, o sagrado musical declina-se também num itinerário de sacralização do indivíduo.

## Referências bibliográficas

- Adams, John Luther. 2009. *The Place Where You Go to Listen: In Search of an Ecology of Music*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Adorno, Theodor W. 1994. «Vers une musique informelle». In *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*. London: Verso.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bastide, Roger. 1968. «Anthropologie religieuse». In *Encyclopaedia Universalis*, vol. II. Paris, 65-69.
- 1997. *Le sacré sauvage et autres essais* [1975]. Paris: Stock.
- Bataille, Georges. 1973. *Théorie de la religion*. Paris: Gallimard.
- 1976. «L'histoire de l'érotisme». In *Œuvres complètes VIII*. Paris: Gallimard, 1976.
- Baubérot, Jean. 2015. *Histoire du protestantisme* [1987]. «Que sais-je ?». Paris: PUF.
- Bellah, Norbert. 1970. *Beyond Belief: Essays on Religion in a Post-traditional World*. New York, London: Harper and Row.
- Bisaro, Xavier & Jean-Yves Hameline. 2008. «Ars musica» et naissance d'une chrétienté moderne: *Histoire musicale des réformes religieuses (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*. Tours: Centre d'Études Supérieures de la Renaissance.
- Boulez, Pierre. 1989. *Jalons (pour une décennie): dix ans d'enseignement au Collège de France, 1978-1988*. Paris: Christian Bourgois Editeur.
- Bourdieu, Pierre. 1969. *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*. Bruxelles: Connaissance.
- Brauneiss, Leopold. 2012. «Une introduction au style tintinnabuli». In *Arvo Pärt*, ed. Enzo Rescagno & Leopold Brauneiss. Paris: Actes Sud, Classica, 183-276.
- Burke, Peter. 2013. *Cultural Hybridity, Cultural Exchange, Cultural Translation: Reflections on History and Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Burton, Richard D. E. 2016. *Olivier Messiaen: Texts, Contexts and Intertexts (1937-1948)*. New York: Oxford University Press.

- Busse-Berger, Anna Maria. 2005. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Caillois, Roger. 1950. *L'Homme et le sacré*. Paris: Gallimard.
- Canclini, Néstor García. 2004. *Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Carrier, Michel. 2005. *Penser le sacré: Les sciences humaines et l'invention du sacré*. Montréal: Liber.
- Certeau, Michel de. 1974. *Le christianisme éclaté*. En collaboration avec Jean-Marie Domenach. Paris: Seuil.
- 1987. *La faiblesse de croire*. Paris: Seuil.
- Chouvel, Jean-Marc. 2003. «Avec le temps, il n'y a pas de forme sans mémoire...». In *Musique et mémoire*, ed. Jean-Paul Olive et al. Paris: L'Harmattan, 47-56.
- Cullin, Olivier. 2007. «La musique, le sacré et le profane au Moyen Âge». In *Musique, sacré et profane*. Paris: Cité de la Musique, 15-24.
- Eliade, Mircea. 1992. *Tratado de História das Religiões*. Porto: ASA.
- Engelhardt, Jeffers. 2012. «Perspectives on Arvo Part after 1980». In *Cambridge Companion to Arvo Part*, ed. Andrew Shenton. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 49-48.
- Fellerer, Karl-Gustav. 1980. «Cecilian Movement». In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. IV, ed. Stanley Sadie. London: MacMillan 47-48.
- Föllmi, Beat. 2012. «Spiritualité et musiques contemporaines: entre expression personnelle et exigence liturgique». In *Spiritualité contemporaine de l'art*, ed. Jérôme Cortin et al. Genève: Labor et Fides, 277-290.
- Foucault, Michel. 1961. *Folie et Déràison: Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Plon.
- Halbwachs, Maurice. 1968. *La mémoire collective* [1949]. Paris: PUF.
- Hameline, Jean-Yves. 2003. «L'invention de la musique sacrée». *La Maison-Dieu* 233: 103-135.
- 2007. «La notion de musique sacrée». In *Musique, sacré et profane*. Paris: Cité de la Musique, 25-38.
- Hillier, Paul. 1997. *Arvo Pärt*. New York, Oxford University Press.
- Jaspers, Karl. 1954. *Origine et sens de l'histoire*. Trad. de l'allemand [1949]. Paris: Plon.
- Lambert, Yves & Guy Michelat, Albert Piette, ed. 1997. *Le religieux des sociologues: trajectoires personnelles et débats scientifiques*. Paris: L'Harmattan.
- Lambert, Yves. 1997. «De Limerzel au tournant axial». In *Le religieux des sociologues: trajectoires personnelles et débats scientifiques*, ed. Yves Lambert, Guy Michelat, Albert Piette. Paris: L'Harmattan, 55-66.
- Landron, Olivier. 2014. *Le catholicisme français au rythme du chant et de la musique (XXe-XXIe siècles)*. Paris: Parole et Silence.
- Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- Luhmann, Niklas. 1977. *Funktion der Religion*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Madureira, João. 2011. «Por uma escuta plural: sobre a minha Missa de Pentecostes». *Communio* 28, n° 2: 221-228.
- Mihkelson, Immo. 2012. «A narrow path to the truth: Arvo Part and the 1960s and 1970s in Soviet Estonia». In *Cambridge Companion to Arvo Part*, ed. Andrew Shenton. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 10-28.
- Miller, Leta E. & Frederic Lieberman. 2004. *Composing a World: Lou Harrison, Musical Wayfarer*. University of Illinois Press.

- Monson, Craig. 2002. «The Council of Trent revisited». *Journal of the American Musicological Society* 55, n° 1: 1-37.
- Pedreira, Frederico. 2016. *Uma aproximação à estranheza*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Piette, Albert. 1990. «La religiosité et la sacralité dans le monde contemporain». In *Nouvelles idoles, nouveaux cultes: Dérives de la sacralité*, ed. Claude Rivière & Albert Piette. Paris: L'Harmattan, 203-241.
- 1993. *Les religiosités séculières*. Paris: PUF.
- Prades, Jose A. 1987. *Persistence et métamorphose du sacré: actualiser Durkheim et repenser la modernité*. Paris: PUF.
- Reich, Steve. 2002. *Writings on Music, 1965-2000*. New York: Oxford University Press.
- Restagno, Enzo & Leopold Brauneiss. 2012. *Arvo Pärt*. Paris: Actes Sud, Classica.
- Rivière, Claude & Albert Piette. 1990. *Nouvelles idoles, nouveaux cultes: Dérives de la sacralité*. Paris: L'Harmattan.
- Robineau, Anne. 2000. «Les nouvelles stratégies sociales des artistes contemporains dans l'utilisation du sacré: le cas de la Symphonie du Millénaire». *Religiologiques* 22: 85-99.
- Schatz, Nicolas. 1971. «La notion de *Musique sacrée*: une tradition récente». *La Maison-Dieu* 108: 32-57.
- Serrão, Maria João. 2006. *Constança Capdeville: entre o teatro e a música*. Lisboa: Edições Colibri, CESEM.
- Sloterdijk, Peter. 2000. *La domestication de l'être*. Trad. de l'allemand. Paris: Mille et Une Nuits.
- 2005. *Im Weltinnenraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Sloterdijk, Peter. 2005. *Im Weltinnenraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Smith, Geoff. 1999. «Sources of Invention: Interview with Arvo and Nora Pärt.» *The Musical Times*. [URL] <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/article/sources-of-invention/>
- Solomos, Makis. 2003. «Stratégies contemporaines de construction de la mémoire musicale». In *Musique et mémoire*, ed. Jean-Paul Olive *et. al.* Paris: L'Harmattan, 238-247.
- Teixeira, Alfredo. 2015. *Um mapa para pensar a religião*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Willaime, Jean-Paul. 1997. «La construction des liens socioreligieux: essai de typologie a partir des modes de médiation du charisme». In *Le religieux des sociologues: trajectoires personnelles et débats scientifiques*, ed. Yves Lambert *et. al.* Paris: L'Harmattan, 97-108.
- Wittgenstein, Ludwig. 1972. *Tractatus logico-philosophicus*. Paris: Gallimard.
- Xenakis, Iannis. 1963. «Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale». *La Revue Musicale*, 253-254 [Paris: Ed. Richard Masse].

## Cantus Firmus.

### Persistances et métamorphoses du sacré musical

Le sacré est pris ici comme « objet » construit par les sciences humaines dans la modernité. Cette perspective est en partie proche de l'épistémologie de Michel Foucault, dans la mesure où celui-ci cherchait à montrer, par exemple, que la folie ou la délinquance sont des constructions de la pensée, à un moment historique donné (*cf.* Foucault 1961). En tant qu'« objet » moderne, ce qui est propre à la notion de sacré est son émancipation par rapport à la religion (*cf.* Carrier 2005, 30-40, 92-99). L'on peut dire qu'avec l'entrée dans une situation post-métaphysique, selon l'expression de Sloterdijk (*cf.* 2000, 23), les institutions, les récits et les symboles religieux ont vu leur capacité à condenser le désir de transcendance diminuée et leur capacité quant à la gestion du sens à conférer à cette transcendance affectée. Ce contexte culturel a favorisé la possibilité de considérer l'activité de symbolisation sacrée, ou sacralisante, comme objet autonome. Les exemples abondent dans le domaine des sacralités politiques, des mythologies qui soutiennent les différentes formes de communalisation humaine, des langages esthétiques autour de la signification spirituelle du monde, des pratiques sportives comme mouvement intentionnel de transcendance, etc. Cette émancipation du sacré ne dissout pas les répertoires religieux mais modifie notablement leur place dans la syntaxe culturelle.

Ce contexte de changement a favorisé des débats plurivoques sur les circonstances de cette évolution culturelle. L'anthropologie de Georges Bataille a fait émerger le fait que nous sommes confrontés à la découverte paradoxale d'une immanence qui devient sacrée, dans le passage même de l'humain vers le monde profane de la transcendance. Du

point de vue de Bataille, à travers cette profanation, l'être humain a la possibilité d'accéder à son état immanent originel et de faire l'expérience du sacré — ne s'agissant plus là seulement de la nature, mais de la nature transfigurée (cf. Bataille 1973, 61-63, 70 ; 1976, 80). La discussion qui a nourri le discours socio-anthropologique à la fin du XXème siècle et qui est le point de départ de cet essai, entretient une relation particulière avec la complexité propre à ce sacré moderne. Suite à la multiplication des discours sur la sécularisation dans les sciences sociales, beaucoup s'intéressent désormais davantage aux hybridations qui remettent en cause les lectures de la modernité à partir de la logique de séparation entre la sphère religieuse et la sphère séculière. Mais les débats sur les sécularités religieuses ou les sacralités séculières ont fini par favoriser également l'émergence du sacré comme objet. Cependant, le façonnage théorique de cette vision sociosphérique est incompréhensible sans l'observation des modalités spécifiques de construction du sacré dans le contexte des différentes pratiques culturelles.

Le syntagme *cantus firmus*, figurant dans le titre, agglutine métaphoriquement un ensemble de processus qui donnent corps à différentes modulations du sacré musical. Il s'agit d'une expression qui désigne les éléments du chant monodique de la liturgie latine, entre autres, dans le processus de composition, aux débuts de la polyphonie européenne. Cet élément sera fréquemment réutilisé, sur une longue durée, comme base de la construction polyphonique. En ce sens, l'expression peut, de façon exemplaire, orienter notre attention vers le point central de l'activité compositionnelle. De tous les arts, c'est peut-être la musique qui nous présente la valorisation la plus probante de l'activité artistique en tant que « composition ». L'acte de composer implique l'idée que l'on travaille artistiquement sur des antériorités. Il est curieux d'observer que, dans l'univers de ce *métier*<sup>1</sup>, en langue por-

1 En français dans le texte (N.D.L.T.).

tugaise, le compositeur ou la compositrice ne « fait » pas de la musique mais « compose » — d'ailleurs, le syntagme « faire de la musique » désigne plus volontiers l'art de l'interprète. Ainsi, comme nous le verrons, la problématique du sacré musical présente une relation particulière quant à la place de la « mémoire » dans les langages compositionnels.

### La pluriformité du sacré

Les années 80, au XXème siècle, ont été le moment du surgissement de nombreuses lignes de discussion sur le phénomène religieux, du point de vue socio-anthropologique. La seconde moitié du XXème siècle a vu se construire des architectures théoriques peu enclines au dialogue, ancrées dans la confrontation entre les conceptions substantialistes et fonctionnalistes de la religion. Il s'agissait de la survivance d'une alternative discutée : la proposition essentialiste, dans la ligne durkheimienne, qui cherche la structure interne, le noyau dur du religieux, et qui se fonde sur l'idée implicite qu'il ne peut y avoir société sans ce noyau dur ; la proposition nominaliste, plus proche de Weber, qui utilise la définition de la religion à des fins heuristiques et qui finit par admettre, du moins implicitement, que « religion » est un terme conventionnel pour désigner un ensemble d'actions et d'interactions très différentes entre elles.

Dans cette géographie théorique, la discussion s'est éloignée de l'intérêt à penser le religieux comme un phénomène symbolique à partir des homologues structurelles qui relient les différents domaines de l'expérience humaine. Dans ce domaine, on ne peut s'abstenir de mentionner ici la contribution de José A. Prades, auteur de l'une des études les plus importantes sur la théorie de la religion de Durkheim : *Persistence et métamorphose du sacré* (1987). Elle est également devenue l'une

des œuvres marquantes dans la recherche de modèles de lecture du religieux qui ne soit réduit à sa fonctionnalité sociale, ni à la pure identification avec les « religions positives », dans l'acception hégélienne. Cette perspective vise à dépasser les problèmes découlant d'une compréhension exclusivement sociétiste du sacré, dans la ligne que Roger Bastide avait exploré dans le domaine des « déplacements du sacré ».<sup>2</sup>

Il s'agit de l'exigence d'un cadre heuristique qui permette de percevoir la vie religieuse d'une façon multimodale : une structure d'expérience, exprimée dans une pluralité des formes du sacré qui se déploie historiquement sous le signe de la persistance et de la métamorphose. José Prades a proposé une triple caractérisation de cette pluriformité : la « nomo-religion », la « quasi-religion » et la « para-religion ». Ces catégories visent à constituer un cadre de lecture des différentes modulations du sacré, allant de l'identification d'une forme du sacré considéré comme tel dans un système culturel donné, à des formes parallèles ou même opposées à la « nomo-religion », en passant par d'autres formes proches quant à leur nature et à leur fonction (cf. Prades 1987, 117s).

Au cours de la décennie suivante, dans les discussions, cet intérêt s'est plutôt concentré sur les religions séculières (ou les religiosités séculières). L'anthropologue Albert Piette a reconnu que, dans le champ des recherches sur les religiosités séculières, la grande difficulté réside dans le fait de décrire le religieux hors de la religion sans parvenir à le définir (cf. 1997, 16-37). Dans les textes de cet anthropologue, l'on découvre un

2 Prades s'approche de la voie développée par des auteurs comme Caillois (1950), Bataille (1973), et Bastide (1997). Roger Bastide fut particulièrement influent : « À la loi de différenciation sociale se rattache une autre loi, à laquelle Becker en particulier a consacré d'importantes études : celle de la sécularisation progressive de nos connaissances comme de nos activités. Nous ne devons pas penser qu'à cause de cela, la religion est actuellement moribonde ; elle change seulement pour reprendre des formes parfois inattendues ; l'anthropologue la découvre souvent là où il ne s'attendait vraiment pas à la rencontrer, comme d'ailleurs il découvre souvent à l'intérieur des Églises historiques, au lieu de l'appréhension du sacré qu'il espérait y trouver, un ensemble de masques, d'apparence certes religieuse, mais qui couvrent de leurs mensonges des faits d'indifférence, voire de négation du pur religieux » (Bastide 1968, 69).

programme de recherche sur les homologues qui concernent les activités socialement reconnues comme séculières et religieuses. Ces homologues, dans sa proposition, se résument à trois substrats : représentation d'une réalité transcendante ; sacralisation des personnes, d'idées ou d'objets, existence d'un complexe mythico-rituel ou, du moins, affinités avec le langage rituel quant aux formes de communication et de transmission (cf. Piette 1990, 218-220, 1993, 4-5). Le résultat schématique d'une relecture de sa proposition pourrait être représenté comme suit :

**Tableau 1:**  
Homologies structurelles selon A. Piette

RÉALITÉ TRANSCENDANTE	
Complexe mythico-rituel	système de classification gestion de la morte+ intégration de l'extraordinaire
<i>Communication/Transmission</i>	<i>Structures socio-anthropologiques</i>

Cet ensemble heuristique vise avant tout à rendre compte des hybridations propres aux modernités multiples. Il se voudrait efficace dans l'étude des processus de fragmentation de l'*habitus* religieux dans la région euro-atlantique et sa dissémination dans la sphère séculière. Albert Piette a cherché une méthodologie qui permette d'appréhender les modalités concrètes de ces transferts et figures de religiosité témoignant de cette hybridation. Confronté à une certaine inflation catégorielle, Albert Piette restreint le concept de religiosité à ces formes concrètes d'éléments religieux présents dans la sécularité sous le signe de l'oscillation. Selon ce présupposé, il a tenté de réaliser un tableau possible des modalités de pénétration de la religiosité dans les activités séculières (cf. 1990, 221-222 ; 1993, 40-41).

**Tableau 2:**

Modalités de transaction entre le religieux et le séculière (A. Piette)

activités religieuses	activités séculières
→ présence d'une structure religieuse	
→ emprunt sélectif	
→ utilisation du système classificatif religieux	
→ un projet religieux explicite concernant une thématique séculière	
→ usurpation et annexion	
→ analogie de fonctionnement	
<b>modalités de pénétration</b>	

La proposition de cet anthropologue, davantage qu'un modèle idéal-type des modalités de pénétration du religieux dans le séculière — distinction qui se veut opératoire dans les sociétés qui connaissent une crise de la gestion institutionnelle du sacré — se veut le point de départ de l'élaboration d'une grille d'enregistrement ethnographique qui mette en relief la *présence d'une structure religieuse*, déterminable historiographiquement dans le champ séculière ; *l'emprunt sélectif* d'une forme religieuse d'organisation tournée vers un projet laïc (les signifiés religieux qui sont formellement transférés vers la sphère séculière reçoivent un contenu nouveau) ; l'utilisation du *système classificatif religieux* dans un contexte séculière ; le développement d'un *projet religieux explicite autour d'une thématique laïque* et dans le contexte d'une activité séculière ; *l'usurpation et l'annexion* d'un contenu religieux traditionnel à des valeurs politiques ; on peut également situer ici des exemples de transposition comportementale d'éléments d'activité religieuse vers le domaine séculière ; *l'analogie de fonctionnement*, que l'on peut relier à une expérience d'absolutisation d'une valeur déterminée.

Cette première caractérisation s'articule autour de l'observation du caractère hybride des activités. Mais une seconde approche est possible autour de la notion de valeur. Si nous suivons l'un des critères de définition les plus courants, la religion aurait pour finalité une aspiration à l'absolu en tant que valeur unique et incomparable, située au-delà de toute autre valeur. Or, l'Occident a connu, ces derniers temps, comme le montrent des études empiriques, une large relativisation de la religion — devenue un système de valeur parmi d'autres. La question du sens a pris la place de l'angoisse au sujet du salut. Et cela s'est construit empiriquement, dans le quotidien des individus et des groupes, sans que le problème du destin vienne se placer au premier plan. Face à cette réalité, Yves Lambert a émis l'hypothèse que nous sommes, à l'ère contemporaine, dans le contexte *d'un tournant axial*, c'est-à-dire dans une période de refondation symbolique (*cf.* Lambert 1997). Ayant ainsi situé le problème « religion et modernité » dans le cadre d'un *tournant axial*, il crée un espace privilégié pour la prise en compte du rôle infrastructurel du symbolique. Jaspers avait déjà observé que la modernité devait être qualifiée d'*âge axial*. Il a lui-même insisté sur les conséquences religieuses de ce mode de civilisation : l'humain, se sentant libre, laisse fluctuer ses croyances sans *credo* défini, suivant une foi libre, sans formule précise, mais qui garde en elle-même un sens de l'absolu (*cf.* Jaspers 1954, 278-280). Dans cette même ligne, Bellah a mis en évidence les traits de l'individualisme moderne mais aussi l'effondrement du dualisme qui marquait les religions historiques au profit de l'émergence d'un monde multiple, au même titre que la mondanisation du salut (*cf.* Bellah, 1970).

Cependant, si l'on veut continuer à distinguer, dans le champ symbolique, le religieux de l'axiologique et de l'idéologique, un critère d'identification qui soit opératoire est indispensable. Dans la ligne des propositions d'Albert Piette, le concept de sacralité peut désigner ces

complexes d'idées, de sentiments et d'actions qui ont une fonction de coagulation du sens (cf. Piette 1990, 230s). La sacralité se distingue, de la façon la plus immédiate, de la banalité. La banalité étant ce complexe de références cognitives et normatives dépendant des contenus culturels qui structurent nos perceptions et nos actions quotidiennes, consciemment ou inconsciemment. Ces contenus définissent les limites de la vraisemblance et les codes des pratiques. La sacralité a comme trait dominant le fait de se structurer sur un ordre symbolique. Qu'est-ce qui caractérise cet ordre symbolique ? Des valeurs « à part », au-dessus de toutes les autres, qui échappent à l'érosion de l'exercice critique, qui font appel à une adhésion émotionnelle et stimulent les individus dans la recherche d'un objectif considéré comme vital pour leur identité : « La réalisation de soi se fait à travers la poursuite de l'objectif social que la valeur propose » (Piette, 1990, 233). Ce projet de recherche de sens, et la mobilisation affective qu'il entraîne, s'objectivise dans des mises en scène collectives qui mettent en évidence la dimension sociétiste de la sacralité. Et, une fois encore, ces propositions nous ramènent aux fragments de l'héritage durkheimien dans de ce que nous y avons découvert de plus important : le travail symbolique qui se trouve être à l'origine du social.

### Les catalogues du sacré musical

L'exploration précédente sur les circulations du sacré, dans les cadres des logiques de la modernité, d'un point de vue socio-anthropologique, devient particulièrement pertinente dans l'observation de la création musicale. Dans ce domaine de la création artistique, les catégorisations du sacré révèlent des ambiguïtés *sui generis*. Entre les usages du syntagme *musica sacra* comme description fonctionnelle et contex-

tuelle et l'intention de rendre le sacré captif d'un ensemble précis d'idiomes, l'histoire contemporaine témoigne d'un débat plurivoque.

Nicolas Schatz a montré que la notion de *musica sacra*, idéologiquement instituée, ne se retrouve pas dans la musique européenne avant la Réforme et la Contre-réforme (cf. Schatz 1971). L'expression est utilisée, de façon inédite, par Michael Praetorius, dans le premier volume de l'encyclopédie *Syntagma musicum*, en 1614. L'adjectif *sacer* (sacré) était utilisé dans une fonction attributive, qualifiant des substantifs comme *melodia*, *cantilena*, *canticum*, etc. En termes généraux, cette attribution voulait caractériser des pratiques qui se déroulaient à l'église ou qui lui étaient conformes. La séparation entre le domaine du profane et celui du sacré n'était pas nécessairement ancrée dans une distinction de style mais plutôt dans une différenciation des pratiques. Les catégories utilisées avaient une finalité pragmatique et n'indiquaient pas nécessairement une légitimité théologique (cf. Hameline 2003, 2007).

C'est dans le cadre des Réformes protestante et catholique qu'a débuté un travail d'idéologisation de l'attribut *sacer* (cf. Bisaro & Hameline, 2008). La profonde érosion du caractère organique du christianisme occidental est le contexte dans lequel la question se pose d'une façon nouvelle : quelle musique est appropriée à l'Église ? Comment fonder théologiquement ces critères ? Nous savons que tous les réformateurs ont pris position par rapport à la place de la musique dans les nouvelles configurations ecclésiales : Zuingli ouvertement hostile, Calvin restrictif, Luther tolérant. La position de Luther mérite l'attention car, au-delà du chant pour les assemblées de fidèles, elle encourage le compositeur, en toute liberté et responsabilité, à créer une « musique nouvelle », selon les possibilités disponibles. La classification de Praetorius s'enracine dans une tradition où le qualificatif *musica sacra* n'impose pas de limites strictes aux langages musicaux. Sur ce terrain, l'adjectif *sacer* ne véhicule pas une idéologie sur les limites de

l'expression musicale dans le lieu de culte, de célébration et de mémoire chrétiennes. Cela ne veut pas dire que, du point de vue compositionnel, on ne puisse découvrir, dans cette musique, des qualités propres marquées par les différentes traditions de musique rituelle, la syntaxe de l'action liturgique, l'expressivité propre des textes, les représentations religieuses prédominantes et jusqu'aux possibilités architecturales des espaces. Dans le champ de la Contre-réforme, même si nous constatons une lutte pour déterminer ce qui est admissible dans les offices liturgiques, cette discipline vise avant tout un ordonnancement qui donne priorité à l'intelligibilité de ce qui est chanté, conduisant souvent à de fréquentes conceptions décoratives ou fonctionnelles des ressources musicales. Mais cette option a fini par favoriser un itinéraire de réhabilitation de ce que l'on appelle la *prima prattica* (ou *stile antico*). Le Concile de Trente, visant la conservation d'une délimitation pragmatique de la musique destinée à la liturgie, ne manquera pas de produire, à cet effet, une canonisation des modèles stylistiques. Si ces modèles sont tout d'abord légitimés par un ordre pragmatique — pour répondre à la manière dont l'action liturgique s'ordonne —, ils ouvriront également la voie à une idéologisation du concept de *musica sacra*.

Les mouvements restaurationnistes qui s'affirmeront à partir de la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle — traversant aussi bien le camp protestant que le camp catholique romain — vont développer une argumentation « intransigeante » visant à codifier la « sainteté » de la musique à partir de l'identification de certaines ressources stylistiques. Dès le XIX<sup>ème</sup> siècle, le « cécilianisme » allemand allait devenir le mouvement le plus représentatif de cette tendance (cf. Fellerer 1980). Dans certaines traditions religieuses, nous trouvons un régime logocratique dans lequel la langue des Écritures acquiert une autorité révélatrice irremplaçable qui disqualifie la traduction. Dans le contexte de ces mouvements, nous serions face à la conviction qu'un certain langage

musical, de part ses qualités stylistiques, serait porteur d'une « sainteté/sacralité » nécessaire, d'une qualité innée de transparence vers le transcendant. De fait, si nous replaçons ces dynamismes dans le contexte historique du XIX<sup>ème</sup> siècle, nous observerons qu'ils sont le véhicule d'un programme plus vaste, mis en œuvre par les institutions religieuses de l'Europe moderne : la lutte pour le rétablissement d'un certain ordre moral et religieux dans un monde qui vivait un très vaste changement civilisationnel.

Michel de Certeau a nommé ce changement d'éclatement du christianisme objectif (*le christianisme éclaté*). Certeau se référait ainsi à la fin de l'articulation structurelle entre l'expérience personnelle du croyant et l'expérience sociale de la communauté à travers l'Église comme « corps de sens ». Dans son optique, ce contexte a facilité des processus de « folklorisation du christianisme » (cf. Certeau 1974, 9-13). La conséquence en serait une large dissémination du religieux, contexte dans lequel les convictions s'amollissent, perdent leurs contours et finissent par se retrouver dans le langage commun sous la forme d'un exotisme mental, d'une *koinè* de la fiction (cf. Certeau 1987, 183). Une telle transformation ne pouvait manquer d'avoir des conséquences sur ces processus de « catalogage ». Lorsque les programmeurs parlent aujourd'hui de « musique sacrée », toutes les ambiguïtés de l'histoire moderne de ce concept réapparaissent. Parlons-nous d'un répertoire catalogué comme tel par son usage, d'une musique canonisée comme telle par les institutions religieuses, ou bien, dans une autre acception moderne (déjà de Herder), est-on devant une musique qui fait appel à une expérience indistincte d'ouverture de l'*homo religiosus* à une transcendance (qu'il n'est même pas nécessaire de nommer) ? L'ambiguïté persiste. C'est le propre de ces pratiques culturelles.

Dans la modernité historique, le statut de l'artiste a subi de larges modifications. Il est passé de l'artiste-artisan à l'artiste-professionnel qui cherche à s'auto-produire (Robineau 2000, 87). Dans le modèle artiste-artisan, le créateur a la mission d'illustrer le récit religieux. L'artiste-professionnel est un acteur social avec ses propres marges d'autonomie. Lorsque l'artiste, depuis ce lieu extérieur d'autonomie, s'approprié quelque chose dans les vastes archives des répertoires du sacré, on peut dire qu'il y a là une logique de (ré)utilisation — à savoir que l'archive qui résulte de l'activité de symbolisation du sacré est mise au service d'une production artistique.

Dans la voie interprétative que l'on essaie d'expérimenter ici, l'on privilégie une forme d'accès à la compréhension des persistances et des métamorphoses du sacré musical en tenant compte des différentes modulations de la mémoire. Nous partons de l'observation de ce que les processus d'utilisation des matériaux reçus dans une tradition religieuse et musicale dépendent du positionnement du compositeur par rapport à la mémoire. La notion de mémoire est utilisée, au niveau socio-anthropologique, pour comprendre les phénomènes culturels dans plusieurs de leurs dimensions structurantes : propagation, distribution, durabilité et transmission. Constamment, et dans divers processus socioculturels, les groupes humains sont amenés à prendre des décisions sur ce qu'ils conservent, réutilisent et transmettent. Il est même possible que les nouvelles aspirations d'un groupe puissent se nourrir de la relecture d'éléments anciens d'une tradition. Ce travail sur la mémoire est décrit comme un processus de réutilisation des ressources religieuses préservées en fonction de nouveaux besoins. Dans l'itinéraire proposé ici, nous cherchons à définir quelques clés de lecture pour comprendre l'influence persistante de la musique rituelle liturgique dans le champ de la création

musicale contemporaine. Chez les compositeurs inscrits dans les multiples modernités dans lesquelles nous vivons, ce problème se pose notamment dans leurs relations avec les « matériaux ». Il faut se rappeler que, de façon inédite, le compositeur, à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle, a vu augmenter la capacité d'archivage des sociétés, condition qui exige un positionnement face à cette ample réserve de matériaux qui le précède.

Comme l'a souligné Halbwachs, la tradition religieuse est une synthèse continuellement réélaborée dans un « travail mythologique d'interprétation qui altère progressivement le sens, sinon la forme, des anciennes institutions » (*cf.* Halbwachs 1968, 182). Pour le sociologue français, l'étude des religions implique toujours la découverte des différentes strates qui les constituent. Les rites et les croyances subissent des remodelages. Mais, même lorsqu'a disparu la réalité sociale et matérielle qui a contextualisé leur émergence, une partie de ces substrats persiste. Il est même possible que les nouvelles aspirations d'un groupe puissent se nourrir de la relecture d'éléments anciens d'une tradition. Ce travail sur la mémoire est décrit comme un processus de réutilisation des ressources religieuses préservées, en fonction de nouveaux besoins. Mais cela ne passe pas par la reproduction des conditions qui ont accompagné l'émergence historique de ces croyances et de ces pratiques, même si de telles initiatives s'accompagnent idéologiquement d'un désir restorationniste (*cf.* Halbwachs 1968, 183). D'une certaine façon, le travail de remémoration, par le biais de la réutilisation et de la réélaboration propre aux processus de transmission culturelle, a une affinité particulière avec l'univers de la composition musicale. En ce qui concerne les relations de la musique avec les langages du sacré, la position du compositeur par rapport à la mémoire se présente comme un lieu différenciateur.

La mémoire est, selon l'expression de Jean-Marc Chauvel, la possibilité pour le temps de passer de la pure fluidité à la forme (*cf.* Chauvel 2003, 47-51). À partir de ce principe directeur, il est possible de tracer

une carte des processus compositionnels. L'on observe qu'une grande partie de la musique créée au XX<sup>ème</sup> siècle a exprimé la revendication d'une théorie autonome pour chaque œuvre. En tout état de cause, une œuvre qui s'écrit au présent ne peut se dispenser de se réclamer d'un lien avec la mémoire. L'étude des œuvres musicales à partir de leur rapport à la mémoire peut s'avérer efficace lorsque l'on recherche en elles les nuances de leur relation avec les différentes figures du sacré ou avec les récits religieux. L'abord de la religion comme modalité de croyance qui institue une tradition met en évidence un fait fréquemment observé (cf. Willaime 1997) : il n'y a pas de croyance religieuse qui ne se réfère à un matériel symbolique reçu, à un héritage, à une mémoire qui solidarise le passé et le présent, contribuant ainsi à réduire les risques du transitoire ou d'un changement agressif. En ce sens, la croyance religieuse crée un espace de communication où le croyant est appelé à répondre à une antériorité faite d'images et de récits. La dynamique religieuse se décline généalogiquement, en lien avec une mémoire fondatrice, une transmission récitée et pratiquée. Être religieux est, de ce point de vue, se savoir engendré — ou, dans les sociétés marquées par la culture de l'individualisation, désirer se sentir engendré (cf. Teixeira 2015, 37-58). La focalisation méthodique dans cette perspective d'étude peut contribuer à la construction d'un modèle pour l'analyse des utilisations de la mémoire religieuse dans les pratiques compositionnelles contemporaines.

L'observation des relations entre la production d'œuvres musicales dans la génération d'après-guerre et les récits et mythes religieux, dans la perspective de Föllmi, confirme une direction, déjà documentée antérieurement : l'affirmation des dimensions subjectives de la création musicale se fait dans un itinéraire d'émancipation d'une ritualité liturgique (cf. Föllmi 2012, 278). Dans la mesure où la liturgie, dans les univers institutionnels chrétiens les plus formalisés, prend

un caractère public, la grammaire institutionnelle et la syntaxe communautaire ont une prééminence évidente, ce qui diminue l'espace de liberté créative individuelle. La persistance du religieux se fait au prix d'une *poiësis* de l'individuation, dans une relation de divergence avec la scène rituelle communautaire — ce qui ne veut pas dire que l'esthétique et la politique du rituel ne puissent se recomposer dans un nouveau contexte de rapprochement de l'œuvre musicale vers la participation du public. En termes généraux, on peut dire que l'individu créateur occupe l'espace de l'institution médiatrice. Mais ce contexte n'empêche pas l'affirmation de stratégies visant à la fiction d'une communauté.

Ce paysage social et artistique n'est évidemment pas homogène. Il est nécessaire de trouver une herméneutique qui explique tant la persistance de la référentialité religieuse dans la création musicale de tradition européenne — dans la première comme dans la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle — que le fait sans précédent de découvrir des compositeurs chez qui nous ne trouvons pas la moindre trace de références explicites aux récits bibliques ou aux rites chrétiens, une ressource essentielle pour la grande tradition de musique sacrée de matrice européenne. Dans le domaine de la composition musicale au Portugal, le nom de Jorge Peixinho peut être cité comme exemple de cette distance par rapport à tout substrat religieux explicite. Néanmoins, rappelons-nous que, dans le contexte du modernisme musical de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, la dernière œuvre d'Arnold Schönberg, en 1950, a pour titre *Moderne Psalmen*.<sup>3</sup>

Dans la modernité musicale, après 1945, nous pouvons trouver une première façon de caractériser l'*ethos* compositionnel par la prépondérance, face à la mémoire socio-historique, d'un désir d'amnésie.

3 *Moderne Psalm für Sprecher*, Gemischten chor und Orchester, Op. 50C (1950).

Selon le point de vue de Solomos, Xenakis peut être pris comme exemple d'une ascèse totale de la mémoire et Boulez comme représentant d'une amnésie volontaire partielle (cf. Solomos 2003, 39-241). Xenakis transporte biographiquement la figure du migrant originaire d'une région travaillée par les traumatismes du XX<sup>ème</sup> siècle, contraint à un processus d'une profonde reconstruction de l'identité. Les cadres concernant la place des matériaux de la tradition dans le processus compositionnel ont impliqué une confrontation avec la tradition « populaire » grecque, le jazz, la musique traditionnelle européenne, le dodécaphonisme et l'électronique. La réponse a été radicale. Dans les œuvres *Metastasis* et *Le sacrifice*, nous sommes face à une volonté de renoncement à toute tradition. Il s'agit d'une modernité *ex nihilo*, avec l'ambition d'atteindre un nouvel universalisme à travers un haut degré d'abstraction. Cette vacuité de la mémoire est comprise comme un espace de liberté, où il est possible de reconstruire toutes les références (cf. Xenakis 193, 185). Dans *Jalons (pour une décennie)*, de 1989, Boulez expose ce problème de façon dilemmatique. Le compositeur observe que l'on vit une époque de plus en plus chargée de mémoire — l'oubli devient urgent. Sa position se traduit par un jeu difficile d'équilibres. Il s'oppose à deux extrêmes : à ceux qui vivent de l'exaltation des archives de la musique du passé et aux prophètes de la *tabula rasa* pour qui le présent est sans origine. Pour Boulez, il n'y a pas de tradition mais seulement une chaîne d'individus qui se sont réciproquement servis d'outils et de modèles (cf. Boulez 1959, 437-441). L'accent est donc mis ainsi sur la *disqualification* de la tradition, ou, autrement dit, son caractère non nécessaire.

Dans un deuxième archipel de compositeurs, on rencontre une logique différente qui puisse offrir une clef de lecture dans le domaine de l'anamnèse (cf. Solomos 2003, 241-244). Sur le plan international, John Adams, Arvo Pärt, Penderecki ou Wolfgang Rihm peuvent illustrer, dans leur hétérogénéité, cette volonté de mémoire, de remémora-

tion. Prenant l'exemple de John Adams, son passage du minimalisme américain des années 70 vers des modèles plus hybrides vise à perpétuer ce qu'il appelle les lois musicales universelles : la périodicité, la pulsation et la tonalité (cf. Adams 2009). Le cas d'Arvo Pärt a ses particularités, sur lesquelles nous reviendrons plus tard. Il fut le premier compositeur estonien à écrire une œuvre dodécaphonique. Après une période de silence, son retour à la composition a été précédé d'une longue méditation sur la pré-moderne. Dans la période d'œuvres comme *Tabula rasa* (1977), le désir de visiter une certaine représentation de la « musique ancienne » est très clair, s'assimilant à la figure du compositeur anonyme — tel un exercice d'ascèse (cf. Hillier 1997, 74-85). Dans le cadre du fonctionnement actuel du champ musical, l'anonymat de l'auteur est une fiction symbolique, mais qui ne cesse de produire du sens.

La troisième constellation de processus compositionnels concerne les effets de la mondialisation sur l'idée de tradition (cf. Solomos 2003, 244-246). Dans ce cas, il ne s'agit pas d'amnésie ni d'anamnèse au sens précité. Il s'agit d'itinéraires de remémoration qui passent par des processus de bricolage de la mémoire des cultures. Ce sens de l'ethnisation a été présent de diverses façons dans une partie du corpus des créations de compositeurs aussi différents que Bartók et Berio. Ce principe d'ethnisation peut concerner la mémoire d'une culture traditionnelle aujourd'hui folklorisée, ou traduire le désir de renouveler les structures compositionnelles à partir d'une multitude de références culturelles. Des œuvres telles que *Drumming* (1970-71), *Music for Eighteen Musicians* (1976) ou *Tehillim* (1981) de Steve Reich peuvent nous informer sur cette attitude. L'expression « influences extra-européennes » peut ne pas être très appropriée, Reich n'étant pas à la recherche de l'exotisme. Ce n'est pas l'étrangeté du son qui l'intéresse mais la découverte de processus structurels. Et, dans ce contexte, toutes les traditions sont utilisables (cf. Reich 2002). Les structures qu'il y découvre établissent une relation

construite sur un *corpus* organologique de la musique de matrice européenne sans la nécessité de recourir, comme une fiction de cette mondialisation, à des instruments extra-européens. Steve Reich travaille dans le cadre d'un certain universalisme abstrait dans lequel les cultures constituent un vaste *stock* disponible, sans qu'aucune n'exerce une autorité particulière ou n'exige sa reproduction. Ce sont des fragments hétéroclites disponibles qui ne prennent sens que dans le programme compositionnel lui-même.

### Le chant rituel comme matériau

Les différents programmes compositionnels qui utilisent le chant grégorien comme matériau peuvent être un laboratoire privilégié pour une exploration de ce problème sous de nombreux angles. Il s'agit d'une carte très complexe qui tient compte des multiples processus de réutilisation de ces archives musicales. Le choix de certains exemples découle de leur proximité avec la problématique de la circulation ou des déplacements du sacré. Très souvent, ce chant rituel fut considéré comme « *cantus firmus* », réapproprié comme un point fixe dans l'univers proluxe de la modernité musicale qui a permis à de nombreux compositeurs de nouvelles formes d'énonciation du sacré musical — par la mimétisation, la folklorisation, la conservation ou la réutilisation, entre autres procédés.

Parmi les différents cadres compositionnels, dans la culture portugaise, je prends l'œuvre « *Missa de Pentecostes* » (2010) de João Madureira, écrite à l'origine pour l'ensemble *Sete lágrimas*. Elle fut partie intégrante du projet « Dialogue Art contemporain et Sacré », mis en œuvre par la communauté catholique romaine de la *Capela do Rato* (Lisbonne).<sup>4</sup> Le grégorien est utilisé ici d'une manière que l'on pour-

<sup>4</sup> Sete Lágrimas, *Vento*, Murecords, Arte das Musas [CD].

rait qualifier de documentaire (il s'agit de la messe connue sous le nom *Lux et origo*). Les ascétiques microstructures polyphoniques ou homophoniques, dans les relations entre les deux ténors, le théorbe et la viole de gambe, cherchent à laisser intact ce que le compositeur découvre comme essentiel. Selon les dires de João Madureira : « Cette messe cherche à revisiter le patrimoine musical religieux en le confrontant à d'autres lieux culturels et expérimentaux. C'est pourquoi j'ai restauré la tradition grégorienne, avec le latin qui lui est propre, en cherchant à la confronter à des textes poétiques, en plus des prières propres à la liturgie de Pentecôte » (cf. Madureira 2011, 222-223). Pour le « propre » de la messe, João Madureira a utilisé un ensemble de textes de la poésie portugaise : Teixeira de Pascoaes, José Augusto Mourão, Maria Gabriela Llansol, Sophia de Mello Breyner Andresen, Mário Cesariny. Le compositeur se présente ainsi comme médiateur entre le patrimoine liturgique à vocation universelle et la voix poétique et idiomatique d'une culture — une alliance particulière entre l'ancien et le nouveau, l'universel et le local. Cette pluralité de langues et de langages transcrit, dans le programme musical, l'universalisme revendiqué par cette solennité dans le calendrier liturgique romain.

Il convient de noter que le « propre » de la messe, dans ce projet, ne reproduit pas la teneur de l'*ordo* romain autorisé. C'est un lieu d'invention qui ouvre la messe à la possibilité d'accueillir la parole poétique en langue portugaise, dans une coexistence de références et d'époques diverses. On y trouve une poésie explicitement marquée par la mémoire biblique et liturgique, aussi bien que d'autres univers poétiques très singuliers, sans ce lien explicite. Cristina Vasconcelos Rodrigues a décrit ces univers, dans la présentation du *CD*, comme expression d'une « mondanisation ». L'interprétation de cette mondanisation — ou sécularité — en tant que transcription de la diversité et de l'universalité propres à la célébration chrétienne de la Pentecôte, peut être une

façon de protéger la place de cette poésie — qui ne véhicule pas le canon du langage religieux —, en réponse au sentiment d'étrangeté que beaucoup éprouveront. Mais l'étrangeté est néanmoins une possibilité d'ouverture à une certaine forme de sacré (cf. Pedreira 2017, 204-208).

Bien qu'il s'agisse d'une œuvre vocale et instrumentale, elle correspond à un modèle vocal. Cette vocalité est un substrat déterminant de la mémoire musicale chrétienne. Dans la perspective de la théologie orthodoxe, qui pense le chant liturgique comme icône sonore, on tend à souligner que c'est dans la structure vocale que l'on constate la grande différence entre les formes de chant chrétien et le chant-poésie de la Grèce antique (*mousikè*). Dans celui-ci, l'accompagnement par des instruments à cordes pincées traduisait l'impératif d'une loi universelle extérieure, représentable par des nombres (cf. Loosky 2003, 95). L'investissement dans la musique purement vocale, dans la mesure où elle reste dans cette proximité du souffle de la voix humaine, serait la plus intérieure et la plus spirituelle des expressions musicales. Notons qu'une grande partie des traditions du chant liturgique dans les rites chrétiens orientaux continue de se passer d'autres instruments de musique.

Dans le cas d'un compositeur comme Oliver Messiaen, comme cela s'était déjà produit dans le milieu français avec Debussy et Varèse, les références au chant grégorien se combinent à d'autres matériaux culturels — entre autres, des modèles de la métrique grecque ou du tâla indien. Les pratiques de mesure du temps sont transformées par des processus de diminution et d'augmentation en multiplications libres qui ne sont plus réductibles à leur organisation binaire ou tertiaire classique. L'utilisation même de la modalité ne se traduit pas par une reproduction des modes dits ecclésiastiques. Messiaen construit son propre système modal (modes non transposés), à partir de fragments culturels multiples. Pour l'harmonie, il construit un programme coloriste, renonçant au formalisme et au rationalisme qui imprègnent, dans

ce domaine, une partie de la tradition musicale européenne. Cette relation avec la couleur est induite par une lecture fascinée par la diversité musicale des cultures — l'on voit la façon dont elle importe, dans un processus d'assimilation, la musique du gamelan balinaise pour *Trois petites liturgies de la présence divine* (1944) et pour *Les Couleurs de la Cité céleste* (1963). La forme est, tout d'abord, statique, comme une transcription d'un *éternel présent*. Cela se traduit dans des principes de circularité (ou de progression) mais sur une large échelle temporelle, caractéristiques fréquentes de la musique rituelle — à cet égard, il y a des proximités avec Varèse et Stravinsky (cf. Burton 2016).

À partir d'un lieu différent, le compositeur américain Lou Harrison a composé sa *Messe pour le jour de Sainte Cécile* en 1986, en réponse à une demande de la « Société Sainte Cécile pour la préservation du chant grégorien ». Curieusement, l'œuvre a été financée par la veuve d'un philanthrope juif et Lou Harrison lui-même avait, à l'époque, des sympathies pour le bouddhisme. Lorsque nous écoutons cette messe, nous percevons sa proximité avec les lignes qui décrivent le chant grégorien. Cependant, cette cantillation incorpore, dans son élaboration modale, des influences de musique javanaise. L'œuvre a une extension et une organisation qui la rendrait facilement plausible dans le contexte de la liturgie romaine. Néanmoins, les paroles mêmes du compositeur sur la portée de l'œuvre, mettent en relief, de façon autonome, la beauté propre au chant grégorien, détachée de la syntaxe rituelle. La Messe, malgré une grande diversité d'éléments séquentiels, du « commun » et du « propre » (par exemple, le *Graduale* et le *Ite missa est*), évite délibérément le *credo*, la séquence textuelle la plus explicitement liée à une dogmatique chrétienne. Le compositeur poursuit l'expérience d'un sacré émancipé et diffus, même s'il le fait à partir de la réutilisation d'une tradition musicale et rituelle particulière (cf. Miller & Lieberman 2004).

Dans ce contexte, il s'agit de programmes compositionnels qui insèrent la mémoire de ce chant rituel dans une archive patrimoniale plus vaste — ce qui contribue à sa décanonisation mais accentue la possibilité d'universalisation. Au Portugal, il faut évoquer dans ce domaine une œuvre comme *Libera me* (1977), de Constança Capdeville.<sup>5</sup> Ce n'est pas une œuvre liturgique, mais elle se présente clairement à partir de rituels religieux archétypaux. Du chaos à l'ordre, un itinéraire ascensionnel de purification est proposé, mais dans l'élaboration d'un paysage où divers temps et diverses géographies s'entrecroisent. Outre la musique composée par Constança Capdeville, *Libera me* superpose ou juxtapose des extraits de chant grégorien, des éléments de polyphonie primitive, une citation de *Laborintus II* de Luciano Berio, de la musique rituelle du Tibet, une séquence de différentes formes historiques du traitement du mot liturgique *Amen* (cf. Serrão 2006).

Nous sommes au cœur des dynamiques sociales définissant de multiples modernités et témoignant de l'émergence du « temps du globe » (cf. Sloterdijk, 2005). De nombreux interprètes de notre contemporanéité soulignent la centralité de cette dynamique sociale. Nestor Canclini (cf. 2004) utilise l'expression « cultures de frontière » et Arjun Appadurai (cf. 1996) propose le néologisme *ethnoscapes* pour parler d'un paysage humain marqué par des mobilités d'ordre divers. L'un des plus importants représentants de la dénommée histoire culturelle — Peter Burke (cf. 1993) — a cherché à montrer que l'hybridation culturelle est, dans sa pluriformité, l'un des phénomènes les plus représentatifs de la modernité historique. C'est le terrain de la métaphore lancé par Claude Lévi-Strauss (cf. 1962) — la métaphore du bricolage, utilisée pour traduire la façon dont l'imagination mythique explore le jeu des recompositions possibles du *stock* de matériaux frag-

5 Gulbenkian Choir, *Constança Capdeville*, Secretaria de Estado da Cultura, PortugalSom, 1991 [CD].

mentés, hétérogènes et hétéroclites assimilés par la voie de la tradition, de l'importation ou du détournement. Dans ce cadre social, les compositeurs et compositrices qui intègrent dans leur processus créatif les pratiques de transhumance symbolique, créant des possibilités de contacts entre des fragments culturels divers, assumant, d'une certaine façon, la littéralité de leur désignation professionnelle — sont des compositeurs et compositrices entre des mondes. Les expressions du sacré sont, dans ce contexte, très proches d'une célébration de la « religiosité-diversité ». L'intervalle, la diaspora, le transit, la frontière, les lieux interstitiels constituent leur habitat créatif. Cette voie est particulièrement représentée dans de nombreuses tendances interprétatives actuelles dans l'univers de ce que l'on appelle la « musique ancienne ». L'effet de créolisation est devenu une ressource très répandue dans ce contexte.

#### « Axis mundi »

La visite des archives des musiques rituelles de l'Europe chrétienne présente, dans la musique d'Arvo Pärt, des caractéristiques singulières. Principalement parce qu'il s'agit aussi d'une trajectoire biographique. C'est l'un des compositeurs vivants les plus interprétés, selon les déclarations officielles. Il s'agit là d'un cas paradoxal. Pour l'observateur ordinaire, il est facile d'associer sa musique à la mémoire européenne de la musique rituelle chrétienne. Et pourtant, ses stratégies compositionnelles ne permettent pas d'identifier une frontière entre la musique à thématique religieuse, ou spécifiquement rituelle-liturgique, et le domaine de thématiques autres. Dans son répertoire, ce qui pourrait être catégorisé comme sacré musical nécessite la prise en compte d'homologies structurelles qui rendent impossible tout exercice de mise en forme spécialisée du sacré en tant qu'expérience sonore.

Il est bien connu qu'Arvo Pärt a suivi une voie de rupture envers les modalités du modernisme musical qu'il avait connu dans les années 60. Dans cette fugue, il réinvente la tradition. Dans le cadre des langages relatifs aux phénomènes religieux, il semblerait qu'il s'agisse d'une sorte de retour aux sources. En 1968, la présentation de l'œuvre intitulée *Credo* a bénéficié d'une défaillance de la censure. Malgré son titre explicitement religieux, ce n'est pas, au sens strict, le *Credo* de l'ordo liturgique romain. Quoi qu'il en soit, les diverses allusions religieuses ont fini par déclencher une méfiance idéologique compromettant la possibilité d'Arvo Pärt de continuer à faire partie de la corporation des compositeurs soviétiques. L'œuvre était écrite pour orchestre, chœur et piano, rassemblant des éléments idiomatiques du dodécaphonisme mais utilisant également la technique du collage, courante dans diverses avant-gardes musicales (le premier prélude du *Clavier bien tempéré* de J.S. Bach est longuement cité). Cette technique était également présente dans *Collage sur B-A-C-H* (1964), dans lequel le choc entre deux mondes est délibérément exprimé. Pärt parle, à cet égard, de « collision explosive » et d'« auto-agression musicale ». Ces œuvres, qui se situent au terme de sa trajectoire musicale antérieure, traduisent, dans leur interprétation rétrospective, un conflit intérieur (cf. Restagno & Brauneiss 2016, 61, 67)<sup>6</sup> :

« Pour continuer à progresser, il faut abattre des murs. J'y suis arrivé, en partie, grâce à la coïncidence de différentes rencontres, souvent par hasard. L'une d'entre elles, qui devait, rétrospectivement, s'avérer d'une importance capitale, a été celle avec une brève pièce du répertoire grégorien, que j'ai entendue tout à fait par hasard, l'espace de quelques secondes, dans un magasin de disques. Je

<sup>6</sup> Les fragments discursifs d'Arvo Pärt, cités ici, font partie d'un long entretien paru dans : Restagno & Brauneiss, 2010, 31-182.

découverts alors un monde qui m'était inconnu : sans harmonie, sans mètre, sans couleur sonore, sans orchestration, sans rien. À cet instant, la direction que je devais suivre m'est apparue clairement, et ce fut le point de départ d'un long cheminement de mon inconscient. » (Restagno & Brauneiss, 2016, 59).

*Credo* a ouvert une période durant laquelle le compositeur a été plongé dans une crise artistique et spirituelle. Il n'écrira plus rien jusqu'en 1976, à l'exception de la *Troisième symphonie* (1971) et de la cantate *Laul Armastatule*, celle-ci retirée de son répertoire. La *Troisième symphonie* (1971) est une composition transitionnelle mais elle ne parvient pas à atténuer l'évidence d'une rupture instauratrice. *Credo* est présenté comme un point d'arrivée et décrit comme l'expérience d'une impasse. D'une certaine manière, la technique de *collage* qu'elle rassemble est elle-même le signe d'une grammaire musicale qui affronte ses contradictions. Le langage d'Arvo Pärt, en ce qui concerne l'abandon des modernismes musicaux qu'il a parcouru, s'approche de la rhétorique de la conversion. La « musique nouvelle », venue d'Europe occidentale, est désormais considérée comme l'expression d'une logique de conflit, gênante pour qui désire se réconcilier avec soi-même et avec Dieu :

« J'ai abouti au constat que ma tâche ne consistait pas à me battre avec le monde, à condamner tel ou tel, mais plutôt, en première ligne, à me (re)connaître moi-même, parce que tout conflit commence d'abord en nous-même. Cela ne veut pas dire que le monde m'est indifférent, mais si quelqu'un veut changer ou améliorer le monde, il doit d'abord commencer par lui-même. » (Restagno & Brauneiss 2016, 67-68).

« Je n'avais à ma disposition qu'un livre de chant grégorien, un *liber usualis* que je m'étais procuré auprès d'une église de Tal-

linn. J'ai commencé à chanter et jouer ces mélodies, avec la sensation de subir une transfusion sanguine. » (Restagno & Brauneiss 2016, 78).

Ce processus de transformation peut acquérir quelque intelligibilité à la lumière des herméneutiques de la conversion, dans le contexte de la modernité chrétienne. Une grande partie des codes théologiques, en particulier dans la géographie protestante, fait référence à l'horizon d'une irruption inaugurale et transformatrice, décrite à partir de la métaphore du « naître de nouveau ». La référence au dialogue nocturne entre Jésus et Nicodème, selon l'Évangile de Jean (Jn 3), a pris une centralité particulière dans divers registres de la spiritualité protestante. Ce « naître de nouveau » est décrit comme une expérience intérieure de rénovation, de régénération avec des nuances diverses : la grâce absolue pour les calvinistes ; le choix adulte du baptême pour les baptistes ; le travail de sanctification intérieure dans le méthodisme ; la manifestation des dons reçus dans le pentecôtisme. Dans toutes ces religions chrétiennes de la conversion, le langage va mettre l'accent sur le préfixe *re-*, comme dans les termes « renaître », « retour », « réforme » ou « régénération ». Jean Baubérot, dans son *Histoire du Protestantisme* (cf. 2015, 59), rapporte que les protestants puritains de la Nouvelle-Angleterre demandaient à ceux qui souhaitaient devenir membres de la « congrégation » de raconter publiquement leur conversion, avant d'être admis comme élus. L'émigration vers une terre nouvelle exigeait un processus de « naturalisation ». Ainsi, la conversion religieuse et la migration territoriale se croisaient dans un même itinéraire de recomposition. Ne perdons pas de vue que le processus d'adhésion à un nouveau langage, lié à des processus compositionnels qui portaient une mémoire de musique rituelle chrétienne, coïncidera avec la perte de confiance de la part du *mainstream* soviétique. Cela sera également le

contexte pour Arvo Pärt et pour sa famille d'une expérience d'émigration vers l'Europe occidentale (cf. Mihkelson 2012, 27-28 ; Engelhardt 2012, 34-38).

L'on se rappelle que, du point de vue anthropologique, la symbolique religieuse peut être définie fonctionnellement par sa capacité à ordonner à partir d'une singularité. C'est que la caractéristique principale du fondement, en tant que fracture sans antériorité, est d'être singulière. Dans les mythologies des peuples, même lorsqu'il n'y a qu'une seule cosmogonie, on trouve presque autant de récits des origines que de techniques, de coutumes, de lieux, d'éphémérides du calendrier etc. Tout objet, geste, parole ou lieu pouvait se constituer en fondement (cf. Eliade 1992, 25-41 ; 373-375). La hiérophanie, dans la conceptualité d'Eliade, peut être présentée comme cette singularité qui rompt avec l'homogénéité de l'espace, instituant un point de référence — *axis mundi*. Même dans les cultures où la religion consiste à entretenir correctement les relations sociales avec les dieux, c'est-à-dire à célébrer les rites que les liens existants entre les dieux et les hommes impliquent, l'activité religieuse peut être considérée comme une transaction avec le fondement.

La nomination de quelque chose nécessite un cadre référentiel. En ce qui concerne les connaissances sur la navigation, cette inscription référentielle de l'expérience a permis de maîtriser le marécage de la fluctuation imprévisible des choses, l'opacité de l'inconnu, auparavant soumis au règne de la divination et de la soumission aux dieux. La constitution d'une grille de méridiens et de parallèles qui permette d'attribuer des références à tous les points de l'espace géographique, de les relier et d'établir des passages entre eux a été une étape décisive. Ce qui est dit à propos de l'organisation géographique doit être dit de la culture (cf. Wittgstein 1972, 163s). Objets, gestes, sons, valeurs n'atteindraient pas le niveau du sens sans l'inscription référentielle, sans la césure de la ligne qui permet un avant et un après, un en-deçà et un au-

delà — la discontinuité qui permet la différenciation. Tous les récits généalogiques, étimologiques ou cosmogoniques, toutes les théodicées ou sociodicées traduisent l'émergence d'un cadre référentiel. Mais ce cadre référentiel ne doit pas être une grille instable. C'est pourquoi il est essentiel de percevoir que toutes les genèses des mondes se caractérisent par l'acte de fonder un centre, un « point 0 » de Greenwich, une pierre angulaire, une « rupture instauratrice » (cf. Certeau 1987, 208-226). La nomination du « point 0 » est donc un acte qui s'autorise à décréter le commencement, c'est-à-dire qu'il désigne une origine qui, dans sa discontinuité et sa singularité, réoriente tout à partir d'elle-même. Dans ce contexte, il est compréhensible que la réforme ou la conversion implique la fiction d'un retour au commencement. La morphologie propre de la musique monodique réside dans ce lieu.

« La musique monodique possède une consistance informelle particulière ; comme les cathédrales, elle prend racine sur un sol qui recouvre les ruines de quelque temple ancien, probablement païen, qui lui-même avait été édifié en ce lieu, à la nuit des temps, pour des motifs bien précis. La chaîne des formes, des temples et des chants, dans laquelle les uns s'édifient sur les ruines des autres, est plus forte que nous ne l'imaginons » (Restagno & Brauneiss 2016, 79).

Cette opération génésiaque peut se transcrire dans le processus compositionnel lui-même. Dans l'œuvre *Sara Was Ninety Years Old* (1976/1989), écrite avant la consolidation du style *tintinnabuli*<sup>7</sup>, Pärt travaille à partir de quatre notes en utilisant quarante-huit combinaisons. À la fin de cette trame combinatoire, le seul chemin est le retour

<sup>7</sup> Le compositeur a imprimé sa technique du terme *tintinnabuli* (petites cloches). Il s'agit d'un croisement particulier entre les techniques de cantillation d'origine juïvaïque et chrétienne et des formes pré-modernes de contrepoint.

au début. Il n'y en a pas d'autre, avec ce même matériau. Arvo Pärt établit une corrélation entre le processus compositionnel numérolologique, abstrait, et le réalisme narratif, dont la stérilité d'une femme est le sujet (cf. Restagno & Brauneiss 2016, 95). Cette fermeture dans la formule n'est pas au service d'un idéal de musique pure ; elle facilite plutôt la possibilité d'une lecture métaphorique. Le chant final, dans son hétérogénéité par rapport à la structure antérieure, est présenté par Arvo Pärt comme un bercement pour Isaac, une possibilité de rédemption quant à la stérilité.

Pendant sa période de silence compositionnel comme itinéraire de « conversion », Arvo Pärt multiplie les exercices d'écriture monodique, concentrés dans un dur labeur sur la ductibilité mélodique, dans le but d'établir un premier principe — — instaurateur d'un nouvel ordre. L'apparition de la deuxième voix est, pour Arvo Pärt, un événement génésiaque et intégrateur :

« Je ne sais pas comment je suis arrivé à l'introduction de la deuxième voix, mais je sais que cela s'est produit tout à fait en dehors du contexte de la polyphonie ancienne. Je pourrais peut-être dire que dans la polyphonie ancienne, 1+1 est égal à 1+1, tandis que dans ma musique, 1+1 est égal à 1 ; au lieu de constituer deux réalités différentes, les deux voix, dans ma musique, deviennent une seule et même chose » (Restagno & Brauneiss 2016, 83).

La construction d'une narration de soi-même, qui fait appel au moment inaugural, comme un *axis mundi*, devient tout à fait évidente dans le discours d'Arvo Pärt sur *Für Alina*, la première des œuvres à affirmer, dans toute sa cohérence, le style *tintinnabuli*. « J'ai pris la mélodie par hasard, dans l'un de mes cahiers d'exercices, comme s'il s'agissait d'une mélodie morte, qui ne signifiait rien pour moi. Puis je

l'ai organisée rythmiquement de manière très primitive : j'ai construit un petit édifice, une miniature architectonique. À cette première mélodie, j'ai ensuite attaché une seconde, pour laquelle j'ai suivi les règles très simples du style *tintinnabuli* » (Restagno & Brauneiss 2016, 96). Comme c'est le propre d'un itinéraire de conversion, le mouvement ne se fait pas sans résistance. Le compositeur estonien ajoute qu'il n'a pas été immédiatement convaincu. Il n'a pas pris tout de suite au sérieux cette étrange simplicité.

Comme nous l'avons déjà souligné, le sens commun associe facilement la musique d'Arvo Pärt à une expressivité explicitement religieuse ou à une densité implicite du spirituel. Cette dualité se lit aussi peut-être dans l'arc multiple des métamorphoses du sacré. Cependant, sa musique ne peut être facilement classée dans les archives de la *musica sacra*. Il est certain qu'une partie significative (en particulier la vocale/chorale) prend les textes rituels bibliques et chrétiens comme lieux de création. Mais que cherche là Arvo Pärt ? Le texte rituel confère au processus compositionnel l'objectivité qu'il vise. De ce point de vue, sa musique tend plus vers le *numerus* que l'*affectus* : « Dans la musique, tout est mathématique ; sans les chiffres les sons n'existeraient pas » (Restagno & Brauneiss 2016, 104). Le compositeur choisit sa *Missa Syllabica* (1977/1996) comme exemple de cette quête d'objectivité : « Mon intention était d'aborder le texte en lissant parler le moins possible mes émotions et mon intelligence, mais plutôt en le traitant de manière objective » (Restagno & Brauneiss 2016, 100). L'idée d'objectivité se retrouve dans un travail minutieux sur le texte dont la structure syllabique explique la conduite mélodique. Ainsi, cette qualité d'objectivité se traduit par un processus de découverte de la musique mesurable que les mots expriment déjà : « Je peux dire que dans mon travail, j'ai pris en considération la moindre syllabe, la moindre virgule, chaque point et chaque accent » (Restagno & Brauneiss 2016, 102).

Dans ce contexte, l'affinité de la musique avec l'expérience spirituelle ne se limite pas au répertoire de la *musica sacra*. Comme en écho aux spéculations des auteurs médiévaux, chez Arvo Pärt aussi, le divin s'exprime musicalement à partir de l'idée de proportion numérique — comme chez Boèce, Cassiodore ou Isidore de Séville. La musique est un langage sur l'essence divine et cette qualité n'est pas définie principalement par sa fonctionnalité rituelle ou par sa délimitation thématique. Le nombre est la manifestation de l'ordre de la Création et, en ce sens, il disqualifie la dichotomie sacré-profane. Dans sa qualité poétique, le nombre est également le trait d'union entre le texte et la musique, une observation vérifiable tant dans la musique médiévale, ecclésiastique ou courtoise, que dans les *tintinnabuli* d'Arvo Pärt (cf. Cullin 2007, 16-22).

Le compositeur faisait cette remarque : « Je n'ai nullement l'intention d'écrire de la musique profane, mais je ne suis pas non plus en mesure d'écrire de la musique sacrée » (Restagno & Brauneiss 2016, 131). Cette ambiguïté se comprend quand on observe qu'après sa « conversion » musicale, Pärt n'utilise pas de langages différents, qu'il s'agisse d'un thème manifestement religieux ou d'une thématique non religieuse. Dans un cas comme dans l'autre, la musique recherche la même unicité et la même objectivité, dans la fiction d'une essence musicale.

Le sacré musical ne se nourrit pas nécessairement ici du substrat rituel, du récit religieux mais plutôt de cette mobilisation d'une relation avec l'expérience du Un. Dans la lecture sociologique de Luhmann, la quête du « un » est, précisément, le noyau de l'expérience religieuse (cf. 1977, 255s). Cette quête du Un se traduit ici par un appel à l'universel : « Je m'efforce d'atteindre à une musique que je pourrais dire universelle, en laquelle se mêlent de nombreux dialectes » (Restagno & Brauneiss 2016, 132). Les archives des textes bibliques et chrétiens lui permettent d'exaucer son désir de relier à une origine, véhiculée par une transmission. De part son antériorité, ce *corpus* donne une lisibilité

à une expérience d'articulation entre l'Un et le multiple, qui constituent la matière formelle de la grammaire musicale de Pärt :

« Je crois que les textes sacrés sont très actuels. Dans cette perspective, il n'y a pas de différence significative entre hier, aujourd'hui et demain car il est des vérités qui sont toujours valides [...]. Les textes sont indépendant de nous, ils nous attendent : chaque être humain suit son propre rythme pour aboutir à ces textes. Cette rencontre se produit quand on cesse de les considérer comme de la littérature ou comme des œuvres d'art, mais quand on les prend comme référence ou comme modèle [...]. De la même manière qu'ils sont reliés à des vérités universelles, ces textes sont également au plus proche de la vérité intime, de la pureté, de la beauté, de ce noyau idéal auquel est relié chaque être humain » (Restagno & Brauneiss 2016, 127-128).

L'appel à une vérité d'origine exprime une convergence particulière avec la quête du Un dans les processus compositionnels. C'est pour cela que sa musique est structurellement théologique. Arvo Pärt s'exprime parfois à partir de la métaphore du « noyau », soit dans le sens du noyau cellulaire — noyau qui contient la totalité de l'information — soit dans l'acception de noyau atomique — en tant qu'organisation énergétique (cf. Smith 1999). La conjugaison des deux acceptions métaphoriques permet une meilleure compréhension du processus compositionnel du compositeur estonien. Trouver le noyau à partir duquel l'œuvre peut émerger est la tâche du compositeur. Dans la synthèse de Leopold Brauneiss, « le *un* est formé, dans le domaine musical, de toutes ces *unités* fondamentales de l'organisation mélodique, harmonique et formelle, ramenées à leur plus grande simplicité, à leur expression la plus irréductible » (Brauneiss 2010, 188). La conviction qu'une note peut suffire, en tant que genèse,

comme dans *Tabula rasa* (1977), ou comme axe, comme dans *My Heart's in the Highlands* (2000/2013). Dans le cadre de cette grammaire, cette place peut être occupée par l'unique triade, comme dans *Es sang vor Langen Jahren* (1984). L'on perçoit ainsi que le développement de l'idée musicale, chez Arvo Pärt, dépend d'opération d'addition. La création musicale se présente donc comme un processus génésiaque — en quête d'une émergence instauratrice — organisé à partir d'une grammaire d'unicité.

La lecture proposée ici de certains aspects nucléaires de l'univers musical d'Arvo Pärt peut acquérir une nouvelle intelligibilité dans la corrélation avec la perspective de Wittgenstein. Le philosophe, dans *Tractatus*, considère que l'élément mystique est le point central de la religion. Non pas la mystique comme forme de virtuosité religieuse, mais comme expérience du monde en tant que totalité. Pour Wittgenstein est nucléaire la distinction entre « ce qui se montre » (indicible) et « ce qui se dit », qui concerne le domaine des choses qui peuvent être décrites par le langage. « Ce qui se montre » ne concerne pas le contenu qui peut être décrit par le langage mais le fait du langage lui-même. Cette philosophie du langage est le support d'une théorie de la religion : « 6.44 — Ce qui est mystique n'est pas comment est le monde mais le fait qu'il est » (cf. Wittgenstein 1972, 173). Pour Wittgenstein, il n'y a pas de langage avant le langage. Le fait du langage ne peut être dit, mais juste montré, comme une borne indicatrice sur un territoire ou un premier point sur une page blanche.

## Conclusion

La configuration du religieux, dans la modernité, en tant que domaine spécialisé — avec ses logiques d'action, ses formes de pensée et

ses acteurs —, a correspondu à l'émergence moderne du « sacré » comme objet, favorisant l'intérêt pour l'étude des homologues structurales qui relient divers domaines de l'expérience humaine. Quant on pense le sacré musical, il faut prendre en compte un autre processus d'autonomie, celui de l'artiste-créateur. Lorsque l'artiste, depuis ce lieu extérieur d'autonomie, s'approprié quelque chose dans les vastes archives du répertoire du sacré, l'on peut dire qu'il y a là une logique de (ré)utilisation — c'est-à-dire que les archives qui résultent de l'activité de symbolisation du sacré sont mises au service d'une production artistique. Dans le travail compositionnel, cette symbolisation du sacré peut être transcrite de manière abstraite, sans relation explicite avec ces répertoires. Mais, même lorsque le compositeur cherche des « matériaux » dans ces archives, la construction du sacré peut connaître de larges marges de recomposition. Certains programmes compositionnels, par exemple, insèrent la mémoire de la musique rituelle européenne dans des archives patrimoniales plus vastes, ce qui contribue en fin de compte à son universalisation et à accélérer sa décanonisation.

Dans la réalisation de son parcours, le compositeur Arvo Pärt se présente comme un cas particulièrement provocateur, du point de vue de la compréhension du sacré musical. Les compositeurs des pays baltes n'étaient pas réputés accorder une grande attention à la mémoire chrétienne. L'inspiration à caractère nationaliste a toujours eu une certaine priorité — encore aujourd'hui, les répertoires traditionnels (dits païens) sont l'une des principales sources d'inspiration pour ces compositeurs. Ce récit nationaliste comprenait l'autoreprésentation d'une histoire de contraintes, depuis le XII<sup>ème</sup> siècle, en passant de l'influence protestante, dans le cadre de l'occupation saxonne et suédoise, à l'hégémonie orthodoxe de la Russie tsariste à partir de 1795. Déjà au vingtième siècle, les dynamiques de soviétisation ont créé des difficultés à la libre expression du religieux dans la musique. Il est donc inté-

ressant d'observer que la musique balte qui va s'exporter, en particulier à partir de la chute du bloc soviétique, présente une importante tendance mystique.

Dans cet essai, Arvo Pärt occupe une place paradoxale. Dans les années 70 du XX<sup>ème</sup> siècle, le compositeur parvient à l'identification d'un langage propre, marqué par son voyage à travers les paysages musicaux pré-modernes. Dans ce cette position de repli, Pärt dépeint la possibilité d'un retour à une phase pré-individualisante de la musique, dans laquelle l'objectivité de la grammaire musicale et la mystique, comme cœur de l'expérience musicale, sont privilégiées.

Biographie et grammaire compositionnelle se combinent de façon particulière, impliquant dans le processus compositionnel, de façon inattendue, subjectivité et objectivité. La musique, comme construction du sacré, est proche des conceptions médiévales pour lesquelles la musique est la « matière » de Dieu. Mais cette approche se combine aujourd'hui avec une culture de l'autonomisation de l'individu créateur — ou co-créateur. Sa fascination pour une musique idéalement anonyme est, dans ce cas, un exercice fictionnel, puisque, dans le champ musical (au sens bourdieusien), les caractéristiques d'auteur de sa musique seront fortement célébrées. Ainsi, dans une acception aussi bien chrétienne que moderne, le sacré musical se décline aussi dans un itinéraire de sacralisation de l'individu.

## Références bibliographiques

- Adams, John Luther. 2009. *The Place Where You Go to Listen: In Search of an Ecology of Music*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Adorno, Theodor W. 1994. « Vers une musique informelle ». In *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*. London: Verso.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bastide, Roger. 1968. « Anthropologie religieuse ». In *Encyclopaedia Universalis*, vol. II. Paris, 65-69.

— 1997. *Le sacré sauvage et autres essais* [1975]. Paris: Stock.

Bataille, Georges. 1973. *Théorie de la religion*. Paris: Gallimard.

— 1976. « L'histoire de l'érotisme ». In *Œuvres complètes* VIII. Paris: Gallimard, 1976.

Baubérot, Jean. 2015. *Histoire du protestantisme* [1987]. « Que sais-je ? ». Paris: PUF.

Bellah, Norbert. 1970. *Beyond Belief: Essays on Religion in a Post-traditional World*. New York, London: Harper and Row.

Bisaro, Xavier & Jean-Yves Hameline. 2008. « *Ars musica* » et naissance d'une chrétienté moderne: Histoire musicale des réformes religieuses (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles). Tours: Centre d'Études Supérieures de la Renaissance.

Boulez, Pierre. 1989. *Jalons (pour une décennie): dix ans d'enseignement au Collège de France, 1978-1988*. Paris: Christian Bourgois Editeur.

Bourdieu, Pierre. 1969. *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*. Bruxelles: Connaissance.

Brauneiss, Leopold. 2012. « Une introduction au style tintinnabuli ». In *Arvo Pärt*, ed. Enzo Restagno & Leopold Brauneiss. Paris: Actes Sud, Classica, 183-276.

Burke, Peter. 2013. *Cultural Hybridity, Cultural Exchange, Cultural Translation: Reflections on History and Theory*. Cambridge: Polity Press.

Burton, Richard D. E. 2016. *Olivier Messiaen: Texts, Contexts and Intertexts (1937-1948)*. New York: Oxford University Press.

Busse-Berger, Anna Maria. 2005. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

Caillois, Roger. 1950. *L'Homme et le sacré*. Paris: Gallimard.

Canclini, Néstor García. 2004. *Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Carrier, Michel. 2005. *Penser le sacré: Les sciences humaines et l'invention du sacré*. Montréal: Liber.

Certeau, Michel de. 1974. *Le christianisme éclaté*. En collaboration avec Jean-Marie Domenach. Paris: Seuil.

— 1987. *La faiblesse de croire*. Paris: Seuil.

Chouvel, Jean-Marc. 2003. « Avec le temps, il n'y a pas de forme sans mémoire... ». In *Musique et mémoire*, ed. Jean-Paul Olive et al. Paris: L'Harmattan, 47-56.

Cullin, Olivier. 2007. « La musique, le sacré et le profane au Moyen Âge ». In *Musique, sacré et profane*. Paris: Cité de la Musique, 15-24.

Eliade, Mircea. 1992. *Tratado de História das Religiões*. Porto: ASA.

Engelhardt, Jeffers. 2012. « Perspectives on Arvo Part after 1980 ». In *Cambridge Companion to Arvo Part*, ed. Andrew Shenton. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 49-48.

Fellerer, Karl-Gustav. 1980. « Cecilian Movement » In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. IV, ed. Stanley Sadie. London: MacMillan 47-48.

Föllmi, Beat. 2012. « Spiritualité et musiques contemporaines: entre expression personnelle et exigence liturgique ». In *Spiritualité contemporaine de l'art*, ed. Jérôme Cottin et al. Genève: Labor et Fides, 277-290.

Foucault, Michel. 1961. *Folie et Dérison: Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Plon.

Halbwachs, Maurice. 1968. *La mémoire collective* [1949]. Paris: PUF.

Hameline, Jean-Yves. 2003. « L'invention de la musique sacrée ». *La Maison-Dieu* 233: 103-135.

— 2007. « La notion de *musique sacrée* ». In *Musique, sacré et profane*. Paris: Cité de la Musique, 25-38.

Hillier, Paul. 1997. *Arvo Pärt*. New York, Oxford University Press.

Jaspers, Karl. 1954. *Origine et sens de l'histoire*. Trad. de l'allemand [1949]. Paris: Plon.

Lambert, Yves & Guy Michelat, Albert Piette, ed. 1997. *Le religieux des sociologues: trajectoires personnelles et débats scientifiques*. Paris: L'Harmattan.

Lambert, Yves. 1997. « De Limerzel au tournant axial ». In *Le religieux des sociologues: trajectoires personnelles et débats scientifiques*, ed. Yves Lambert, Guy Michelat, Albert Piette. Paris: L'Harmattan, 55-66.

Landron, Olivier. 2014. *Le catholicisme français au rythme du chant et de la musique (XXe-XXIe siècles)*. Paris: Parole et Silence.

Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Plon.

Luhmann, Niklas. 1977. *Funktion der Religion*. Frankfurt: Suhrkamp.

Madureira, João. 2011. « Por uma escuta plural: sobre a minha Missa de Pentecostes ». *Communio* 28, n° 2: 221-228.

Mihkelson, Immo. 2012. « A narrow path to the truth: Arvo Part and the 1960s and 1970s in Soviet Estonia ». In *Cambridge Companion to Arvo Part*, ed. Andrew Shenton. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 10-28.

Miller, Leta E. & Frederic Lieberman. 2004. *Composing a World: Lou Harrison, Musical Wayfarer*. University of Illinois Press.

Monson, Craig. 2002. « The Council of Trent revisited ». *Journal of the American Musicological Society* 55, n° 1: 1-37.

Pedreira, Frederico. 2016. *Uma aproximação à estranheza*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Piette, Albert. 1990. « La religiosité et la sacralité dans le monde contemporain ». In *Nouvelles idoles, nouveaux cultes: Dérives de la sacralité*, ed. Claude Rivière & Albert Piette. Paris: L'Harmattan, 203-241.

— 1993. *Les religiosités séculières*. Paris: PUF.

Prades, Jose A. 1987. *Persistence et métamorphose du sacré: actualiser Durkheim et repenser la modernité*. Paris: PUF.

Reich, Steve. 2002. *Writings on Music, 1965-2000*. New York: Oxford University Press.

Restagno, Enzo & Leopold Brauneiss. 2012. *Arvo Pärt*. Paris: Actes Sud, Classica.

Rivière, Claude & Albert Piette. 1990. *Nouvelles idoles, nouveaux cultes: Dérives de la sacralité*. Paris: L'Harmattan.

Robineau, Anne. 2000. « Les nouvelles stratégies sociales des artistes contemporains dans l'utilisation du sacré: le cas de la Symphonie du Millénaire ». *Religiologiques* 22: 85-99.

Schatz, Nicolas. 1971. « La notion de *Musique sacrée*: une tradition récente ». *La Maison-Dieu* 108: 32-57.

Serrão, Maria João. 2006. *Constança Capdeville: entre o teatro e a música*. Lisboa: Edições Colibri, CESEM.

- Sloterdijk, Peter. 2000. *La domestication de l'être*. Trad. de l'allemand. Paris: Mille et Une Nuits.
- 2005. *Im Weltraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Sloterdijk, Peter. 2005. *Im Weltraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Smith, Geoff. 1999. « Sources of Invention: Interview with Arvo and Nora Pärt. » *The Musical Times*. [URL] <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/article/sources-of-invention/>
- Solomos, Makis. 2003. « Stratégies contemporaines de construction de la mémoire musicale ». In *Musique et mémoire*, ed. Jean-Paul Olive *et. al.* Paris: L'Harmattan, 238-247.
- Teixeira, Alfredo. 2015. *Um mapa para pensar a religião*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Willaime, Jean-Paul. 1997. « La construction des liens socioreligieux: essai de typologie a partir des modes de médiation du charisme ». In *Le religieux des sociologues: trajectoires personnelles et débats scientifiques*, ed. Yves Lambert *et. al.* Paris: L'Harmattan, 97-108.
- Wittgenstein, Ludwig. 1972. *Tractatus logico-philosophicus*. Paris: Gallimard.
- Xenakis, Iannis. 1963. « Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale ». *La Revue Musical*, 253-254 [Paris: Ed. Richard Masse].

FEDERICO FERRARI

## O deus dos artistas Três exercícios de epifanologia

Acredita-se que o misticismo é um segredo para poder entrar num outro mundo. Pelo contrário, é apenas, ou é mesmo, o segredo de viver de outro modo no nosso mundo.  
Robert Musil

Na sua obra monumental dos anos 70, um antigo aluno de Martin Heidegger, Wilhelm Weischedel, traça a história da relação estreita e complexa entre Deus e a filosofia ou, melhor dizendo, entre Deus e os filósofos.<sup>1</sup> A genealogia desta relação remonta, claro, aos pré-socráticos, e encontra a sua pedra angular na coincidência aristotélica entre ciência do Ser e ciência divina. Weischedel mostra como, no interior da história da filosofia, existe a tentação ou a aspiração para sobrepor a questão filosófica do Ser e a figura de Deus. O Deus dos filósofos aparece e desaparece na genealogia e na fenomenologia da história do Ser e nas suas metamorfoses, que vão desde os mitos-conceitos platónicos até às aporias da questão de Deus em Kant e à sua morte em Hegel e, depois, em Nietzsche. E, portanto, a história da filosofia é certamente também a história da rarefacção do corpo e da identidade de Deus na indeterminação do Ser, até à sua desapareção no momento em que a história do

<sup>1</sup> W. Weischedel, *Der Gott der Philosophen. Grundlegung einer philosophischen Theologie im Zeitalter des Nihilismus* [1971/72], Primus Verlag GmbH, Darmstadt 2000.

Ser se torna a história do niilismo globalizado ou da globalização do niilismo.<sup>2</sup>

Poderíamos também dizer que o Deus dos filósofos é um deus que se dissolve na abstracção de um conceito, o conceito de Ser. Esta dissolução é também a história do Ocidente e do seu destino niilista. Com efeito, quando o Ser cai no Nada, Deus torna-se, por sua vez, nada, morre. E é por esta razão que a tecnociência, que substituiu a filosofia nos últimos anos, tem muito pouco interesse em Deus, pois não se interessa de todo pela questão do Ser. Poderíamos dizer, — mas talvez fosse necessário pensá-lo melhor<sup>3</sup> — que não existe um Deus para os tecnocientistas. O único ramo da ciência no qual, tanto quanto sei, se coloca ainda a questão de Deus é a astronomia, porque ela regressa como a questão da « causa primeira »: o que havia antes do *Big Bang*? Porque é que houve um lance inicial? Quem é o autor desse lance?

O Deus dos filósofos, que é também, numa parte do seu caminho, o Deus dos teólogos, é um deus do pensamento, um deus da abstracção, do conceito; de um conceito que vai do Ser ao Nada. Não dispomos aqui de tempo suficiente, mas poderíamos ler toda a história da filosofia como esta passagem de Deus do Ser ao Nada. E esta história seria perfeitamente coincidente com a história do Ocidente, e mesmo do mundo.<sup>4</sup>

Ora, a nossa questão, aqui, é outra. Poderíamos resumi-la assim: o deus dos artistas é o mesmo deus dos filósofos? Respondo já, não é.

<sup>2</sup> Na minha proposta, apenas me ocuparei da relação dos filósofos e dos artistas ocidentais com Deus, pois considero insuficientes as análises muito superficiais dos estudiosos ocidentais sobre as culturas do mundo. Mas é ainda necessário acrescentar que a ocidentalização do mundo é também a globalização do niilismo e, portanto, hoje tendo a pensar que o problema da relação com Deus é, como todos os outros problemas, comum ao conjunto da humanidade. Mas detenho-me aqui.

<sup>3</sup> Cf., por exemplo, M. O'Connell, *To Be a Machine: Adventures Among Cyborgs, Utopians, Hackers, and the Futurists Solving the Modest Problem of Death*, Nova Iorque, Doubleday Books, 2017.

<sup>4</sup> É, claro que haveria muito a dizer sobre o deus e a fé do coração, como lhe chamavam, por exemplo, François de Sales, antes, e, depois, Dostoïevski nos *Karamazov*, quer dizer, sobre o Deus da fé, que não é nem conceito nem imagem, mas presença silenciosa que acompanha os dias durante a espera de uma vinda ou de uma reunião para além deste mundo e deste tempo.

Não é o mesmo deus por uma razão muito simples : porque, por um lado, ele não é o sujeito de um pensamento e, por conseguinte, de uma abstracção do conceito, e, por outro lado, porque ele não é o deus de uma criação *ex nihilo*, mas de uma criação *ex materia*, não se dá senão na matéria da obra, não existe antes nem depois da obra. O Deus dos artistas não é o Deus do que « existe antes » ou do que « há no fim », portanto, no fundo, do Ser ou do Nada; o deus dos artistas é da ordem da matéria, está todo na extensão da cor, ou da matéria viva e morta de que a obra é feita. Sim, o Deus dos artistas é o deus da matéria, é a matéria divina. Mas ele não é a matéria. É a matéria que, em si mesma, se faz outra que não ela mesma (não é necessária uma transcendência para o Deus dos artistas). Se o podemos dizer de outro modo, o Deus dos artistas está todo contido na separação entre a matéria e a obra. É um ponto difícil de explicar, mas é precisamente esta dificuldade que a obra de arte permite resolver. A obra é a matéria, não existe obra para além da sua materialidade, mas a obra é a distância da matéria em relação a si mesma, a distância no interior da matéria. É por esta capacidade de mostrar uma distância na própria matéria que a obra é diferente da coisa e do simples produto artesanal.

O Deus dos artistas é o guardião deste abismo da matéria, desta profundidade, normalmente inalcançável, no interior da matéria. Quando a obra é conseguida, ela mostra que a matéria não é finita, mas infinita, que o mundo é a matéria e nada mais, mas que ele é esta matéria mergulhada no seu abismo infinito. A arte é a *mise en abyme* do mundo, deste mundo. E o Deus dos artistas é este abismo aparecendo na superfície, na pele da imagem. A arte é uma religião da imagem do mundo, uma idolatria. Mas uma idolatria do mundo, da matéria do mundo, que reenvia apenas para a superfície, para a infinita beleza da metamorfose da matéria que vem ao mundo. Erupção, explosão, exurgimento. Aparição incessante da figura, da sua desfiguração e da sua reconfiguração.

O Deus dos artistas não é o objecto de uma teoria. Ele apenas pode ser mostrado. Se podemos dizer alguma coisa acerca do Deus dos artistas é porque, em última análise, ele pode tornar-se o sujeito de uma epifanologia. Só há aparições deste Deus: ele só existe na sua epifania. Dito de outro modo, o Deus dos artistas é a sua própria epifania. A epifanologia é a procura de uma palavra capaz da aparição deste Deus na superfície da matéria, deste Deus da matéria, deste abismo na própria matéria. Esta palavra não pode, evidentemente, ser uma palavra do conceito, mas apenas uma palavra extática, que exige que o sujeito da palavra saia de si mesmo, tal como a obra faz a matéria sair de si mesma. *Divina mimesis* da palavra que se faz matéria, que se faz figura, que começa a balbuciar diante da imagem de-de-de... Deus.

#### I. A matéria e o êxtase. Sophie Ko

Bastaria uma única obra para compreender toda a história da arte. Portanto, escolhe uma obra e olha-a até veres nela todas as outras, todas as obras do passado e todas as obras que virão, sem excluir nenhuma. Se o conseguires, poderás prescindir também dessa obra porque a arte é uma janela para aceder a uma outra visão do mundo.

Para quê dar-se ao trabalho de elaborar um discurso? Que inconsciente herança iluminista te guia? Como se se tratasse de convencer, de persuadir... como se houvesse qualquer coisa que pudéssemos compreender através das palavras. Quando, na realidade, ou és capaz de êxtase, e estás em condições de te perder na massa de cores que está diante de ti, nas formas que se desenhavam na superfície do espaço para depois se desvanecerem e reaparecerem, e sentiste, ao menos uma vez, lágrimas de alegria ou de dor escorrerem dos teus olhos perante uma obra; ou, então, é totalmente inútil que leias (escutes) para procurar compreen-

der, porque na arte não há verdadeiramente nada para compreender: a arte é um êxtase diante da beleza, diante da mais doce e mais cruel beleza do mundo, do seu aparecer e do seu dissolver-se sem fim.

Escrever sobre esta experiência extática tem uma dupla significação. Em primeiro lugar, significa recordar que a arte é a geografia temporal de um espaço e de um tempo que excedem aqueles em que estamos atarefados no fluxo dos trabalhos e dos dias, sem por esta razão menosprezar nem os trabalhos de uma humanidade que luta pela sobrevivência, nem os dias que trazem felicidade e dor de geração em geração. Muito pelo contrário, é apenas à luz daquele para além ou para aquém dos trabalhos e dos dias que estes recebem o seu sentido e mostram toda a sua beleza, tornando-se assim tão difíceis de abandonar ao longo do tempo que nos é dado viver. Em segundo lugar, este acto de escrever, que é digno de Sísifo, significa levar a palavra crítica até ao paroxismo da sua dissolução no êxtase da obra. O elemento místico na direcção do qual o êxtase nos abre não impõe que nos calemos, mas que nos exponhamos ao inexprimível. Só assim a palavra pode guardar, em si, vestígios daquele inexprimível que ela sabe não poder exprimir.

Materialismo extático significa restituir à matéria o seu lado milagroso: o milagre de que qualquer coisa exista. Significa, para o dizer de outro modo, libertar a matéria da abstracção que a reduz a um mero material manipulável. A matéria é o elemento fundador de tudo. Só concedendo à matéria a sua própria liberdade metamórfica, a sua capacidade de criar infinitas formas de vida, se acede à dimensão de um êxtase de sentido no qual cada coisa aparece como um milagre. Deste modo, a matéria torna-se o lugar de acesso a uma outra dimensão, a uma metamorfose absoluta e sem fim. E o mundo encontra o seu encanto.

Quando tudo no nosso tempo parece ter-se tornado calculável, determinável, dependente da vontade humana, a obra de arte devolve ao mundo a possibilidade do aparecimento do desconhecido. Nisto, a

arte é, tal como a cosmologia e a microfísica, a última guardiã de um assombro primordial face à matéria do universo, matéria essa que nos penetra e da qual somos compostos. Mas enquanto a ciência aprisiona o assombro na beleza gélida da fórmula matemática, a arte fá-lo resplandecer na luminosidade da imagem.

O gesto que o artista realiza na criação de uma imagem limita-se, portanto, ao pôr-se à escuta do ritmo metamórfico da matéria. O artista é o sismógrafo de um ritmo absoluto — que não imita nada, e não pode ser imitado —, que brota das profundezas da matéria. Ritmo através do qual a matéria se dá uma forma. Forma, imagem do nada e destinada ao nada. Forma exposta a colapsos contínuos, a desagregações, a desfigurações que constituem, ao mesmo tempo, uma abertura a novas figuras, imagens e formas. A matéria é a caixa harmónica do ritmo de uma figuração/desfiguração infinita. A arte é seu o testemunho extático.

O artista deve pôr-se fora de si, entrar na matéria, sentir a matéria da qual ele próprio é composto, para poder fazer nascer a obra. Sem este êxtase não há obra, apenas abstracção e construção intelectual de um sentido infundado e limitado.

Reagindo à indigestão de sentido que a arte do século XX provocou, o materialismo extático privilegia a austeridade, a seriedade e a pobreza de sentido. Dito de outro modo, o gesto materialista não procura comunicar mensagens, mas apenas expor à nua verdade de uma obra que é sinal de nada.

A obra de arte é simplesmente força, pura energia que nos subtrai aos estreitos confins de um mundo reduzido ao sentido, para nos restituir à vida, à potência metamórfica da matéria.

A arte é uma janela escancarada sobre a metamorfose infinita.

Todos os sentidos desaparecem. Só a experiência extática resiste.

*Não me escutes a mim, escuta o ritmo da matéria. Abandona a obstinada vontade de querer atribuir um sentido a todas as coisas, de querer fixar o mundo numa única figura. Deixa cair as tuas certezas, como cai a matéria na obra que tens diante dos olhos. Sai de ti. Torna-te esse cair. Começarás, talvez, verdadeiramente a viver, pela primeira vez, e para sempre.*

## II. O indestrutível. Albarran Cabrera

- I. Só na exposição à fragilidade da vida se compreende que alguma coisa de indestrutível a sustém.
- II. A vida está suspensa, como a linha do horizonte, entre a esfera celeste e o pó que recobre todas as coisas. A linha que separa a terra do céu não é nem a terra, nem o céu.
- III. Vagueamos à procura de uma salvação, de qualquer coisa que salve do nada este instante, este olhar, este gesto. E não nos damos conta de que tudo isto, toda esta beleza dilacerante, não pede para ser salva: basta-lhe existir.
- IV. Cada coisa manifesta, na sua fragilidade, o indestrutível.
- V. O indestrutível, mesmo estando presente em todo o lado e a cada instante, apenas se torna tangível numa visão, numa iluminação. Quando a forma de vida, libertando-se de tudo o que a distrai, se torna capaz de uma atenção profunda, quando a espera por uma imagem orientadora se materializa, para além de qualquer imaginação subjectiva e ilusória, numa figura real, então, e somente então, a vida torna-se destino, e cada coisa assume um sentido inédito no claro-escuro esculpido pela luz de um sol ausente.
- VI. O indestrutível não está nem dentro, nem fora de nós: ele é o limite entre nós e o mundo, a epiderme de sentido que

nos garante a certeza de existirmos, de estarmos aqui — e de que este *aqui* esperava exactamente por nós.

- VII. Cada forma de vida é sempre apenas um limiar que aguarda ser consumado pelo olhar ou pela mão de alguém. Habitar no limiar, consumir a forma que nos foi destinada, é compreender o sentido da vida. Deter-se antes ou ter a ilusão de o atravessar significa atribuir à vida um significado ulterior que não lhe diz respeito.
- VIII. A existência é, nos seus momentos mais nus, a experiência de um êxtase, de uma saída para fora dos confins estreitos e claustrofóbicos do Eu. Êxtase diante da maravilha e do horror do mundo. O acesso ao êxtase, ao instante em que tudo se torna evidente, não significa nada, não muda nada. O êxtase é o puro assombro da forma que se percebe a si mesma como forma sujeita à infinita metamorfose: revelação da existência indestrutível.
- IX. *Theoretisch gibt es eine vollkommene Glücksmöglichkeit: An das Unzerstörbare in sich glauben und nicht zu ihm streben.* [Teoricamente, existe uma forma de felicidade perfeita: acreditar no indestrutível e não aspirar a ele.]
- X. Ser feliz: eis o sentido da vida. A sua possibilidade permanece indestrutível. Em teoria, não há mais nada para compreender, mas na prática... Os voos da imaginação que acreditam poder contornar a presença sólida e incoercível de cada ser animado ou inanimado que se interpõe entre aquilo que queríamos que fosse e aquilo que é; a nossa vontade de possuir qualquer coisa, de a segurar entre as nossas mãos, e também as ideias insensatas que nos induzem a crer que se trata de abandonar a quotidianidade da vida, o *aqui* e *agora*, para alcançar um ponto final, um co-

ração escondido, um *deus absconditus*, um paraíso perdido — tudo isto, mergulhando-nos na ilusão, faz desaparecer esta possibilidade perfeita de felicidade.

- XI. O sentido da vida não é uma teoria, é uma práxis. Dá-se apenas na prática, através de obras, tornando visível o sentido, em e para todos os sentidos.
- XII. Quando o mundo se torna obscuro, quando tudo parece desaparecer no abismo do nada, sucede tropeçarmos na candura de uma beleza súbita. Depois de cairmos e de termos estado estendidos com a cara no chão, quando nos erguemos e começamos novamente a caminhar, temos a certeza imediata de que o mundo não desaparecerá — nem nós com ele. Nesse preciso instante, na cintilação de um olhar, o indestrutível dá-se em imagem.
- XIII. Olha, escuta, cala, ama, esquece, sente-te coisa entre as coisas e compreenderás que nada acaba, que tu és uma obra perfeitamente acabada na tua incompletude essencial. Terás talvez aprendido a viver e a morrer. Ter-te-ás tornado indestrutível.

### III. Lacrimosa retomada. Nicola Samorì

Os seus quadros deixam-me mudo. Há anos que me ponho diante deles, que os olho, que me tocam até às vísceras. Com um ritmo cíclico, quase respondendo a um profundo e imperceptível ritmo da visão, esforço-me, sento-me à secretária e tento dizer qualquer coisa sobre esta emoção, sobre esta obra que, aos meus olhos, não tem igual nos dias de hoje. E, inexoravelmente, não sai nada, nada que esteja à altura do quadro, da sua figuração e da sua desfiguração. A minha relação com esta obra é a história de uma afasia, é a crónica de uma frustrante

carência de palavras. Mas, ao mesmo tempo, é também a experiência de uma plenitude de sentido, de uma felicidade profunda gerada pela certeza de ter encontrado ainda qualquer coisa que toca verdadeiramente o núcleo vivo da arte numa época de repetição estéril.

Olho esta Madalena. Ribera tinha-a visto e representado, naquela pose tão tristemente humana, envolta na sua estola vermelha. Tinha-a representado para no-la fazer ver, para nos fazer ver aquilo que ele tinha visto. No fundo, «representar» significa essencialmente este «ver» e «pôr em figura». Primeiro, é preciso ver, e, depois, transformar essa visão numa figura. E tudo isto — e é ainda o sentido de «representar» — significa também representar alegoricamente ou simbolicamente o real. É isso: Ribera, no qual o quadro de Samorì se inspira, tinha representado a Madalena, tinha-lhe dado uma figura e tinha-a transformado numa alegoria do tempo, do seu fluxo inexorável em direcção à morte (o crânio aos seus pés), indiferente às nossas paixões (a escandalosa e sentimental Madalena) e ao nosso saber (o livro, por terra, ao lado da caveira). E uma obra de arte foi talvez sempre isto: uma representação, uma transformação, uma transmigração para uma forma de uma visão da essência do tempo, da existência e do existente. A arte é uma forma de conhecimento sensível através de visões que se tornam figuras. Se não for esta coisa, tão extraordinariamente poderosa, a arte é apenas um pobre passatempo.

Samorì retoma, portanto, a representação de Ribera. Mas não se trata apenas de um retomar no sentido que lhe damos habitualmente, ou seja, não é aquilo a que poderíamos chamar uma citação. Não, trata-se de um gesto muito mais radical. Samorì retoma aquilo que se tinha perdido, que tinha sido abandonado. E aquilo que tinha sido abandonado era, e é, a capacidade de representar. O que Samorì retoma é o gesto, o acto, a acção, o movimento da representação. E deste modo, é a própria pintura que se retoma, que recomeça a viver, depois de ter fracassado, depois de ter tomado consciência de si, da sua própria

identidade, da sua própria vitalidade. O retomar não é, na mestria deste artista da Emiglia Romagna, tanto ou apenas uma forma da necessidade de confronto com uma tradição imensa, com uma tradição que não pára de surpreender pela sua força; não, o seu retomar permite encetar novamente o jogo da pintura, a sua assombrosa potência visionária. O quadro recomeça a viver na repetição. Estamos diante de um novo início, de uma acção que recomeça a pintura, que na sua completude é também sempre interrompida e, por isso mesmo, a recomeçar. O quadro de Samorì retoma o de Ribera, tal como as cores de um crepúsculo estival retomam as de uma chama vibrante. Não se trata de uma cópia, mas de uma correspondência de essências vivas.

No fundo, como bem o sabem a fotografia e o cinema, realizar significa representar. Uma realização cinematográfica é uma forma de representação. E também assim, Samorì, retomando a iconografia da história da arte, não faz senão representar novamente o seu movimento inaugural, a sua potência formal. A sua obra não tem nada da citação pós-moderna e da sua nauseante e monótona hibridização de códigos linguísticos. Está, muito simplesmente, noutra lugar: é uma obra enxertada no coração pulsante da arte. Melhor ainda: embora de modo discreto, Samorì não apenas se põe à margem da sua época, como mostra ao seu tempo o erro no qual este caiu: ele retoma o seu tempo para que este se possa refazer, possa recuperar dos seus próprios erros.

A Madalena está ali, ainda na mesma posição em que Ribera a tinha representado. Imóvel diante do mesmo problema, da mesma enigmática dificuldade de viver. O céu pôs-se mais escuro e raso. O crânio desapareceu, quase engolido pela sombra aos pés de Madalena. Ao livro coube a mesma sorte. Para onde dirigir o olhar, se até a morte e o saber desaparecem?

O próprio rosto, que é o espelho do outro, da sua identidade e da sua alteridade, torna-se uma impenetrável meada de pintura deposi-

tada no limite da representação. A pele da imagem foi cortada, com um movimento concêntrico, e caiu para o fundo do quadro. Depositou-se, e agora já não é legível. Já não existe um rosto, já não podemos olhar o sofrimento de Madalena nos seus olhos, tal como Madalena já não pode encontrar conforto no livro ou na naturalidade do crânio. Tudo parece destinado a decompor-se. Mas agora, ao contrário daquilo que Ribera ainda podia esperar, não se decompõem apenas os corpos e a vida inteira, mas também a própria representação, ela que devia ser, mesmo se apenas simbolicamente, um sinal de salvação.

«Lacrimosa», um atributo reservado à Virgem, já não qualifica Madalena, mas a própria representação: o acto da pintura torna-se a lágrima que chora a própria pintura, que chora a sua própria decomposição, a sua própria desfiguração.

A pintura vê-se a si mesma no acto de se decompor, de se ausentar de si. E neste retomar-se, nesta capacidade de, por si mesma, se retomar ali, onde se perdera, a pintura reencontra-se no acto de desaparecer. Dito de outro modo, a pintura vive, pois que significa viver senão perceber que se é no acto de morrer?

O que resta, então? Resta o esplendor das cores, a modelação de uma massa informe que se torna figura e se apresenta, se torna presença do mundo. Incomparável e nova, de cada vez. Sem fim. No temor e no tremor do desaparecimento. Já sem livros-mestres, nem certezas naturais. Sós. Figuras solitárias, sem uma identidade certa. O que resta é a infinita alegria de ver, o nunca ter deixado de haver visões, e de lhes dar uma figura. Não resta senão retomar, ainda.

## Le dieu des artistes Trois exercices d'épiphnologie

On pense que le mysticisme est un secret pour pouvoir entrer dans un autre monde. En revanche il est seulement — ou il est même essentiellement — le secret de vivre autrement dans notre monde.

Robert Musil

Dans son œuvre monumentale des années '70, un ancien élève de Martin Heidegger, Wilhelm Weischedel, trace l'histoire du rapport étroit et complexe entre Dieu et la philosophie ou bien, pour le dire mieux, entre Dieu et les philosophes.<sup>1</sup> La généalogie de ce rapport remonte bien sûr aux Présocratiques et voit sa clé de voûte dans la coïncidence aristotélécienne entre science de l'Être et science divine. Weischedel montre comment à l'intérieur de l'histoire de la philosophie il y a la tentation ou bien l'aspiration à faire se superposer la question philosophique de l'Être et la figure de Dieu. Le Dieu des philosophes apparaît et disparaît dans la généalogie et la phénoménologie de l'histoire de l'Être, dans ses métamorphoses qui des mythes-conceptuels platoniciens arrivent aux apories de la question de Dieu chez Kant et à sa mort chez Hegel et, après, chez Nietzsche. Et donc, bien sûr, l'histoire de la philosophie est aussi l'histoire de la raréfaction du corps et de l'identité de Dieu dans l'indétermination de l'Être,

<sup>1</sup> W. Weischedel, *Der Gott der Philosophen. Grundlegung einer philosophischen Theologie im Zeitalter des Nihilismus*, (1971/72), Darmstadt, Primus Verlag GmbH, 2000.

jusqu'à sa disparition lorsque l'histoire de l'Être devient l'histoire du nihilisme globalisé ou de la globalisation du nihilisme.<sup>2</sup>

On pourrait aussi dire que le Dieu des philosophes est un dieu qui se dissout dans l'abstraction d'un concept, celui de l'Être. Cette dissolution est aussi l'histoire de l'Occident et de son destin nihiliste. En effet, lorsque l'Être tombe dans le Néant, Dieu devient à son tour rien, meurt. Et c'est pour cette raison que la technoscience, qui a pris la relève de la philosophie dans les dernières années, a très peu d'intérêt pour Dieu, puisqu'elle ne s'intéresse pas à la question de l'Être. On pourrait dire — mais peut être qu'il faudrait mieux y réfléchir<sup>3</sup> — qu'il n'y a pas un Dieu de technoscientifiques. La seule branche de la science où, à ma connaissance, se pose encore la question de Dieu est l'astronomie puisqu'elle revient comme la question de la « cause dernière » : qu'est-ce qu'il y a avant le *Big Bang* ? Pourquoi y a-t-il eu un coup d'envoi ? Qui en est l'auteur ?

Le Dieu des philosophes, qui est pour une partie de son chemin aussi le Dieu des théologiens, est un dieu de la pensée, un dieu de l'abstraction, du concept ; d'un concept qui va de l'Être au Néant. On n'a pas le temps ici, mais on pourrait lire toute l'histoire de la philosophie comme ce passage de Dieu de l'Être au Néant. Et cette histoire serait parfaitement coïncidente avec l'histoire de l'Occident, voire du monde.<sup>4</sup>

2 Dans ma proposition je ne vais que m'occuper du rapport à Dieu des philosophes et des artistes occidentaux, puisque je trouve souvent insuffisantes les analyses très superficielles des savants occidentaux sur les cultures du monde. Mais il faut aussi ajouter que l'occidentalisation du monde est aussi la globalisation du nihilisme et donc, aujourd'hui, j'ai tendance à penser que le problème du rapport à Dieu, comme tous les autres problèmes, est commun à l'ensemble de l'humanité. Mais je m'arrête là.

3 Cf., par exemple, M. O'Connell, *To Be a Machine : Adventures Among Cyborgs, Utopians, Hackers, and the Futurists Solving the Modest Problem of Death*, New York, Doubleday Books, 2017.

4 Et, bien sûr, il y aurait beaucoup à dire sur le Dieu et la foi du cœur, comme l'appelaient, par exemple, François de Sales, avant, et Dostoïevski, après, dans les *Karamazov*, c'est-à-dire sur le Dieu de la foi, qui n'est ni concept ni image, mais présence silencieuse qui accompagne les jours dans l'attente d'une venue ou d'une réunion au-delà de ce monde et de ce temps.

Or, notre question, ici, c'est une autre. On pourrait la résumer ainsi : est-ce que le Dieu des artistes est le même dieu, le même dieu que celui des philosophes ? Je réponds tout de suite, non. Ce n'est pas le même dieu pour une raison très simple : parce que, d'une part, il n'est pas le sujet d'une pensée et, par conséquent, d'une abstraction du concept et, d'autre part, parce qu'il n'est pas le dieu d'une création *ex nihilo* mais d'une création *ex materia*, il ne se donne que dans la matière de l'œuvre, il n'existe pas avant ni après l'œuvre. Le Dieu des artistes n'est pas le Dieu de ce « qu'il y a avant » ou de « ce qu'il y a à la fin », donc, enfin, de l'Être ou du Néant ; le dieu des artistes est de l'ordre de la matière, il est tout entier dans l'extension de la couleur, ou de la matière vivante et morte dont l'œuvre est faite. Oui, le Dieu des artistes est le dieu de la matière, c'est la matière divine. Mais il n'est pas la matière. C'est la matière qui se fait autre qu'elle-même en elle-même (aucune nécessité d'une transcendance pour le Dieu des artistes). Si on peut le dire d'une autre façon, le Dieu des artistes est tout compris dans l'écart entre la matière et l'œuvre. C'est un point difficile à expliquer, mais c'est justement cette difficulté que l'œuvre d'art permet de résoudre. L'œuvre est la matière, il n'existe pas d'œuvre au-delà de sa matérialité, mais l'œuvre est la distance de la matière à elle-même, la distance à l'intérieur de la matière. C'est pour cette capacité de montrer une distance dans la matière elle-même que l'œuvre est différente de la chose et du simple produit artisanal.

Le Dieu des artistes est le gardien de cet abyme de la matière, de cette profondeur, normalement insaisissable, à l'intérieur de la matière. Lorsque l'œuvre d'art est réussie, elle montre que la matière n'est pas finie mais infinie, que le monde est la matière et rien d'autre, mais qu'il est cette matière plongée dans son abyme infini. L'art est la mise en abyme du monde, de ce monde. Et le Dieu des artistes est cet abyme qui apparaît sur la surface, sur la peau de l'image. L'art est une religion

de l'image du monde, une idolâtrie. Mais une idolâtrie du monde, de la matière du monde qui ne renvoie qu'à la surface, à l'infinie beauté de la métamorphose de la matière qui vient au monde. Éruption, explosion, exurgence. Apparition sans cesse de la figure, de sa défiguration et de sa reconfiguration.

Le Dieu des artistes n'est pas l'objet d'une théorie. Il ne peut qu'être montré. Si on peut dire quelque chose du Dieu des artistes c'est à la limite parce qu'il peut devenir le sujet d'une épiphnologie. Il n'y a que des apparitions de ce Dieu : il n'existe que dans son épiphnie. Autrement dit, le Dieu des artistes est sa propre épiphnie. L'épiphnologie est la recherche d'une parole qui soit à même l'apparition de ce Dieu sur la surface de la matière, ce Dieu de la matière, cet abyme dans la matière même. Il va sans dire que cette parole ne peut pas être une parole du concept mais seulement une parole extatique, qui demande au sujet de la parole de sortir de soi-même, tout comme l'œuvre fait sortir d'elle-même la matière. *Divina mimesis* de la parole qui se fait matière, qui se fait figure, qui commence à bégayer devant l'image de-de-de... Dieu.

## I. La matière et l'extase. Sophie Ko

Une seule œuvre suffirait pour comprendre l'histoire de l'art entier. Alors, prends une œuvre et regarde-la jusqu'à voir en cette œuvre toutes les autres, toutes celles du passé et toutes celles qui viendront, sans en exclure aucune. Si tu en arrives là, tu pourras te passer aussi de celle-là, puisque l'art est une fenêtre pour accéder à une autre vision du monde.

A quoi bon se donner la peine d'élaborer un discours ? Quel héritage illuministe inconscient te guide ? Comme s'il s'agissait de convain-

cre, de persuader... Comme s'il y avait quelque chose qu'on puisse comprendre à travers les mots. Quand, en réalité, ou bien tu es capable d'extase, tu es à même de te perdre dans la masse des couleurs que tu as devant toi, dans les formes qui se dessinent sur la surface de l'espace pour ensuite se dissoudre et réapparaître, tu as senti au moins une fois des larmes de joie ou de douleur couler de tes yeux devant une œuvre ; ou alors il est tout à fait inutile que tu lises (écoutes) pour chercher à comprendre, parce que il n'y a vraiment rien à comprendre dans l'art : l'art est une extase devant la beauté, la plus douce et cruelle, du monde, de son paraître et de son se dissoudre sans fin.

Ecrire au sujet de cette expérience extatique a une signification double. En premier lieu, rappeler que l'art est la géographie temporelle d'un espace et d'un temps qui outrepassent ceux dans lesquels nous nous affairons dans le flux des jours et des travaux, sans pour autant avoir aucun mépris ni pour les travaux d'une humanité qui lutte pour survivre ni pour les jours qui amènent joies et douleurs de génération en génération. Bien au contraire, c'est seulement à la lumière de cet au-delà ou en deçà des jours et des travaux que tant les jours que les travaux reçoivent leur sens et montrent toute leur beauté, devenant ainsi difficiles à abandonner à la fin du temps qu'il nous est accordé pour vivre. En second lieu, cet acte sisyphéen d'écrire signifie pousser la parole critique jusqu'au paroxysme de sa dissolution dans l'extase de l'œuvre. L'élément mystique en direction duquel ouvre l'extase n'impose pas de se taire mais de s'exposer à l'inexprimable. Seulement ainsi la parole peut garder trace, en soi, de cet inexprimable qu'elle est consciente de ne pas pouvoir exprimer.

Matérialisme extatique signifie rendre à la matière son côté miraculeux : que quelque chose existe c'est le miracle. Cela signifie, en d'autres termes, libérer la matière de l'abstraction qui la réduit à un simple matériau manipulable. La matière est l'élément qui fonde le tout. Ce

n'est que si l'on rend à la matière sa propre liberté métamorphique, sa propre capacité de créer des formes de vie infinies, que l'on accède à la dimension d'une extase de sens, dans laquelle chaque chose apparaît comme un miracle. De cette façon, la matière devient le lieu d'accès à une autre dimension, à une métamorphose absolue et sans fin. Et le monde trouve son enchantement.

Au moment où tout dans notre temps semble devenu calculable, déterminable, dépendante de la volonté humaine, l'œuvre d'art rend au monde la possibilité que l'inconnu apparaisse. En cela l'art, à l'instar de la cosmologie et de la microphysique, est le dernier gardien d'une stupeur primordiale devant la matière de l'univers, matière qui nous pénètre et dont nous sommes composés. Mais tandis que la science emprisonne la stupeur dans la beauté glaciale de la formule mathématique, l'art la fait resplendir dans la luminosité de l'image.

Le geste que l'artiste accomplit dans la création d'une image se limite, donc, à se mettre en écoute du rythme métamorphique de la matière. L'artiste est le sismographe d'un rythme absolu — qui n'imité rien et ne peut pas être imité — qui jaillit des profondeurs de la matière. Rythme à travers lequel la matière se donne une forme. Forme, image du rien et destinée au rien. Forme exposée à des effondrements continus, à des désagréments, à des défigurations qui constituent, en même temps, une ouverture à de nouvelles figures, images et formes. La matière est la caisse harmonique du rythme d'une figuration/défiguration infinie. L'art en est le témoin extatique.

L'artiste doit se poser hors de soi, entrer dans la matière, sentir la matière dont il est lui-même composé, pour pouvoir donner naissance à l'œuvre. Sans cette extase il n'y a pas d'œuvre, mais seulement abstraction et construction intellectuelle d'un sens infondé et limité.

En réaction à l'indigestion de sens que l'art du XX<sup>ème</sup> siècle a provoqué, le matérialisme extatique privilégie austérité, gravité et pauvreté

de sens. Autrement dit, le geste matérialiste ne cherche pas à communiquer des messages mais seulement à exposer à la vérité nue d'une œuvre qui est signe de rien.

L'œuvre d'art est simplement force, pure énergie, qui nous soustrait aux confins étroits d'un monde réduit à du sens, pour nous rendre à la vie, à la puissance métamorphique de la matière.

L'art est une fenêtre grande ouverte sur la métamorphose infinie. Tous les sens disparaissent. Seule l'expérience extatique résiste.

*Ne m'écoute pas, écoute le rythme de la matière. Abandonne la volonté entêtée de vouloir attribuer un sens à toute chose, de vouloir fixer le monde dans une seule figure. Laisse tes certitudes s'écrouler, comme s'écroule la matière dans l'œuvre que tu as devant les yeux. Sors de toi-même. Deviens cet écroulement. Tu commenceras peut-être vraiment à vivre, pour la première fois et pour toujours.*

## II. L'indestructible. Albarran Cabrera

- I. Ce n'est qu'en s'exposant à la fragilité de la vie que l'on comprend que quelque chose d'indestructible la soutient.
- II. La vie est suspendue, comme la ligne d'horizon, entre la sphère céleste et la poussière qui recouvre toute chose. La ligne qui sépare la terre du ciel n'est ni terre ni ciel.
- III. Nous errons en quête d'un salut, de quelque chose qui sauve du rien cet instant, ce regard, ce geste. Et nous ne nous rendons pas compte que tout cela, toute cette déchirante beauté ne demande pas qu'on la sauve : exister lui suffit.
- IV. Chaque chose manifeste, dans sa fragilité, l'indestructible.

- V. L'indestructible, tout en étant présent partout et à chaque instant, ne se rend tangible qu'en une vision, une illumination. Il y faut que la forme de vie, se libérant de tout ce qui distrait, se rende capable d'une attention profonde; que l'attente d'une image directrice, au-delà de toute imagination subjective et illusoire, se matérialise en une figure réelle : alors, et alors seulement, la vie se fait destin et chaque chose assume un sens inédit dans le clair-obscur sculpté par la lumière d'un soleil absent.
- VI. L'indestructible n'est ni en nous ni en dehors : c'est la limite entre nous et le monde, l'épiderme de sens qui nous garantit la certitude d'exister, d'être ici — et que cet *ici* était exactement en attente de nous.
- VII. Chaque forme de vie est toujours et seulement un seuil en attente d'être usé par le regard ou la main de quelqu'un. Habiter sur le seuil, user la forme qui nous a été remise, c'est comprendre le sens de la vie. S'arrêter auparavant ou avoir l'illusion d'aller au-delà signifie attribuer à la vie un sens ultérieur qui ne la concerne pas.
- VIII. L'existence est, dans ses moments les plus nus, l'expérience d'une extase, d'une sortie hors des confins étroits et claustrophobes du moi. Extase devant la merveille et l'horreur du monde. L'accès à l'extase, à l'instant où tout devient évident, ne signifie rien, ne change rien. L'extase est la stupeur pure de la forme qui se perçoit en tant que forme assujettie à la métamorphose infinie : révélation de l'existence indestructible.
- IX. *Theoretisch gibt es eine vollkommene Glücksmöglichkeit: An das Unzerstörbare in sich glauben und nicht zu ihm streben.* [En théorie il y a une possibilité de bonheur parfaite : croire à l'indestructible et ne pas aspirer à le rejoindre.]

- X. Etre heureux : voilà le sens de la vie. Indestructible demeure sa possibilité. En théorie il n'y a rien d'autre à comprendre, mais dans la pratique... Les vols de l'imagination qui croient pouvoir éluder la présence solide et incoercible de tout être animé ou inanimé qui s'entremet entre ce que nous aimerions voir être et ce qui est ; notre envie de posséder chaque chose, de la tenir étroitement dans nos mains, ainsi que chaque idée insensée qui nous induit à croire qu'il s'agit de laisser le quotidien de la vie, l'*ici et maintenant*, pour atteindre un point final, un cœur caché, un *deus absconditus*, un paradis perdu, tout cela, nous plongeant dans l'illusion, fait disparaître cette possibilité parfaite de bonheur.
- XI. Le sens de la vie n'est pas une théorie, c'est une praxis. Il se donne seulement dans la pratique, par des œuvres, rendant le sens visible, en et par tous les sens.
- XII. Quand le monde devient obscur, quand tout semble disparaître dans le gouffre du rien, il arrive de trébucher sur la candeur d'une beauté soudaine. Après être tombé et resté étendu la face contre terre, on a la certitude immédiate, en se relevant et recommençant à marcher, que le monde ne disparaîtra pas — ni nous avec lui. A ce moment précis, dans le miroitement d'un regard, l'indestructible se donne en image.
- XIII. Regarde, écoute, fais silence, aime, oublie, sens-toi chose parmi les choses et tu comprendras que rien ne prend fin, que tu es une œuvre parfaitement accomplie dans ton inaccomplissement essentiel. Tu auras appris peut-être à vivre et mourir. Tu seras devenu indestructible.

### III. Lacrimosa ripresa. Nicola Samorì

Ses tableaux me laissent muet. Depuis des années, désormais, je me mets devant eux, je les regarde, j'en suis touché jusqu'aux entrailles. Avec un rythme cyclique, presque en réponse à un rythme de la vision profonde et imperceptible, je m'efforce, je m'assieds au bureau et cherche à dire quelque chose de cette émotion, de cette œuvre qui, à mes yeux, n'a pas d'égale aujourd'hui. Et, inexorablement, rien ne sort, rien qui soit à la hauteur du tableau, de sa figuration et de sa défiguration. Mon rapport avec cette œuvre est l'histoire d'une aphasie, la chronique d'un manque frustrant de parole. Mais en même temps c'est aussi l'expérience d'une plénitude de sens, d'un bonheur profond engendré par la certitude d'avoir trouvé encore quelque chose qui touche vraiment le noyau vivant de l'art, dans une époque de répétition stérile.

Je la regarde, cette Madeleine. Ribera l'avait vue et l'avait représentée, dans cette pose si tristement humaine, enveloppée de son étole rouge. Il l'avait représentée pour nous la faire voir, pour nous faire voir ce qu'il y avait vu. Au fond, « représenter », signifie essentiellement ce « voir » et « mettre en figure ». D'abord, il faut voir, et, ensuite, transformer cette vision en figure. Et tout cela — et c'est encore le sens de « représenter » — signifie aussi représenter d'une manière allégorique ou symbolique le réel. Voilà : Ribera, dont s'inspire le tableau de Samorì, avait représenté la Madeleine : il lui avait donné une figure, et l'avait transformée en une allégorie du temps, de son flux inexorable vers la mort (le crâne à ses pieds), indifférent à nos passions (la scandaleuse et sentimentale Madeleine) et à notre savoir (le livre, per terre, à côté du crâne). Et c'est cela qu'une œuvre d'art peut-être a toujours été : une représentation, une transformation, une transmigration dans une forme d'une vision de l'essence du temps, de l'existence et de l'existant. L'art est une forme de connaissance sensible, à travers des visions qui de-

viennent figures. S'il n'est pas cette chose, si extraordinairement puissante, l'art n'est qu'un pauvre passetemps.

Samorì reprend, donc, la représentation de Ribera. Mais la sienne n'est pas une simple reprise au sens où nous l'entendons habituellement, c'est-à-dire ce que nous pourrions appeler une citation. Non, il s'agit d'un geste bien plus radical. Samorì reprend ce qui s'était perdu, qui avait été abandonné. Et ce qui avait été abandonné, c'est et c'était la capacité de représenter. Ce que Samorì reprend, c'est le geste, l'acte, l'action, le mouvement de la représentation. Et de cette manière, c'est la peinture elle-même qui se reprend, qui recommence à vivre, après avoir été défaillante, après avoir pris conscience de soi, de sa propre identité, de sa propre vitalité. La reprise n'est, dans la maîtrise de l'artiste de Romagne, pas tant ou pas seulement une forme de nécessité de confrontation avec une tradition immense, une tradition qui ne cesse pas de surprendre par sa propre force ; non, sa reprise permet d'entamer de nouveau le jeu de la peinture, sa puissance visionnaire stupéfiante. Le tableau recommence à vivre dans la répétition. Nous sommes face à un nouveau début, à une action qui recommence la peinture, qui dans son accomplissement est aussi, toujours, interrompue, et, précisément, à recommencer. Le tableau de Samorì reprend celui de Ribera, comme la couleur d'un coucher de soleil d'été reprend celui d'une flamme vibrante. Il ne s'agit pas d'une copie mais d'une correspondance d'essences vivantes.

Au fond, comme la photographie et le cinéma savent bien, filmer signifie représenter. Une reprise cinématographique est une forme de représentation. Et ainsi Samorì, reprenant l'iconographie de l'histoire de l'art, ne fait que représenter de nouveau son mouvement inaugural, sa puissance formelle. Son œuvre n'a rien de la citation post-moderne et de son hybridation écœurante et monotone de codes linguistiques. Elle est très simplement ailleurs : une œuvre plantée au cœur pulsant

de l'art. Même, bien que dans la discrétion, Samorì non seulement se situe en marge de son époque mais fait remarquer à son temps l'erreur dans laquelle il est précipité : il reprend son propre temps, pour qu'il puisse se reprendre de ses propres erreurs.

La Madeleine est là, encore dans la même position que celle dans laquelle Ribera l'avait représentée. Immobile devant le même problème, la même difficulté énigmatique de vivre. Le ciel est devenu plus sombre et plat. Le crâne a disparu, presque englouti par l'ombre aux pieds de la Madeleine. Le livre a subi le même sort. À quoi adresser le regard, si même la mort et le savoir s'évanouissent ?

Le visage même, le miroir de l'autre, de son identité et de son altérité, devient un écheveau inextricable de peinture qui se dépose aux limites de la représentation. La peau de l'image a été gravée, avec un mouvement concentrique, et est tombée au fond du tableau. Elle s'est déposée et maintenant n'est plus lisible. Il n'y a plus un visage, on ne peut plus regarder dans les yeux la souffrance de la Madeleine, pas plus que la Madeleine ne peut trouver le réconfort dans le livre ou dans la naturalité du crâne.

Tout semble destiné à se décomposer. Mais maintenant, à la différence de ce que Ribera pouvait encore espérer, non seulement les corps et la vie tout entière se décomposent, mais la représentation aussi est en train de se décomposer, elle qui devait, bien que symboliquement, être un signe de salut.

« *Lacrimosa* », attribut d'ailleurs réservé à la Vierge, ne qualifie plus la Madeleine mais la représentation même : l'acte de la peinture devient la larme qui pleure la peinture elle-même, qui pleure sa propre décomposition, sa propre défiguration. La peinture se voit soi-même dans l'acte de se décomposer, de s'absenter de soi. Et en cette reprise, en cette capacité d'aller de soi-même à se reprendre là où elle s'était perdue, la peinture se retrouve, dans l'acte de disparaître. Autrement dit, la

peinture vit : car que signifie vivre, en effet, sinon se percevoir dans l'acte de mourir ?

Qu'est-ce qui reste donc ? Restent la splendeur des couleurs, le modelé d'une masse informe qui se fait figure et se présente, se fait présence du monde. Incomparable, à chaque instant nouveau. Sans fin. Dans la crainte et le tremblement de la disparition. Sans plus de livres-maîtres ni de certitudes naturelles. Seuls. Figures solitaires, sans une identité certaine. Ce qui reste est la joie infinie de voir, le fait de n'avoir jamais arrêté d'avoir des visions, en leur donnant une figure. Il ne reste qu'à reprendre, encore.

JEAN-LUC NANCY

## A cesura e o excesso

### I.

A arte é a cesura da religião — diz uma frase magistral de Lacoue-Labarthe. Ela não resume apenas um traço essencial do seu pensamento, conseguindo enunciar de forma lapidar o que antes dele, e há muito tempo, se buscava — através do neo-platonismo, kantismo, romantismo e nietzscheísmo — em torno da arte.

«Cesura»: é preciso entender bem o alcance deste termo prosódico, retomado no sentido hölderliniano: escansão anti-rítmica que suspende a progressão rítmica para a conclusão trágica. Suspensão da palavra que se subtrai à sua conclusão significativa.

Transposto aqui: suspensão da conclusão religiosa, da salvação, da consumação divina.

Esta fórmula poderia não dizer mais do que isto: a arte não consuma, não conclui, não cumpre uma expectativa de sentido. Ao invés, ela subtrai-se, retém o sopro e abandona a palavra a um silêncio que é também a sua pureza. Ela subtrai-se assim sem retorno da religião.

No entanto a fórmula de algo mais, forçosamente. Se a cesura retém a progressão até a um ponto final, se ela se subtrai ou retém a expectativa do sentido, não é apenas para que não se espere mais. Pois graças à não-expectativa, a uma não-espera, que é também uma desatenção, pode irromper o inesperado.

Gostaria apenas de indicar que o inesperado poderia ser algo do que foi cesurado, suspenso, algo do movimento rítmico que a cesura confirma paradoxalmente suspendendo-o.

## II.

Eis porque me pergunto sobre o que, da religião, poderia estar a ser retomado, relançado pela arte. O mesmo é dizer que procuro menos a relativizar a fórmula de Lacoue-Labarthe do que a confirmá-la, examinando-a mais profundamente. (Acrescento que poderia também mostrar — mas noutro lugar — que este exame se mantém fiel ao pensamento profundo de Lacoue-Labarthe.)

Servir-me-ei de dois pensamentos célebres acerca da religião. Deles, darei duas fórmulas abreviadas, pois não procuro tanto estudá-los em si mesmos quanto a examinar as lógicas em que se inscrevem. A fórmula de Marx resume-se assim: «A religião é o espírito de um mundo sem espírito»; e a de Freud assim: «A religião é uma ilusão produzida pelos desejos mais poderosos da humanidade».

Falando de lógica, refiro-me ao seguinte: cada uma destas fórmulas implica uma ausência ou uma insuficiência. O verdadeiro espírito falta, a verdadeira resposta aos desejos está em falta. Por sua vez, tal implica que a religião está votada ao desaparecimento se essa falta for reparada. O traço comum aos dois pensamentos considerados consiste nisto: a condição para uma tal reparação encontra-se na efectuação de um saber científico. E, nos dois casos, «efectuação» deveria entender-se no sentido de técnicas ou de práticas que formariam simultaneamente as fontes, os recursos e as realizações concretas do saber em questão.

Decerto, as diferenças entre Marx e Freud são consideráveis e o século que (quase) separa os dois textos considerados conheceu transformações não menos consideráveis. Isso não impede que o «quase-século» que nos separa de Freud conheceu transformações mais consideráveis ainda. Estamos muito longe de ter confiança em qualquer modelo de cientificidade, excepto no interior de um espaço bem determinado como o de uma consciência da natureza construída e autoreferencial

desse saber. Ao mesmo tempo, estamos ainda mais longe de nos fiarmos na ideia de um progresso para a felicidade humana, tal como até mesmo Freud ainda podia pensá-la, se bem que com muita prudência.

Dito de outra maneira — e sem que seja necessário falar de «retorno do religioso» pois o que regressa é ainda mais grosseiro e mais manifestamente ilusório do que se supunha apagado — a questão da religião não cessa de se colocar muito simplesmente porque as vias da sua suposta ultrapassagem não seguiram os traçados anunciados.

## III.

A primeira lição que se impõe é que nós não sabemos verdadeiramente do que falamos quando falamos de religião. Não que Marx e Freud não tenham bem delimitado a natureza e os desafios das representações e práticas religiosas. Mas sem dúvida desconheciam o que as próprias religiões tornaram irreconhecível: a saber, que não se trata apenas de encontrar segurança contra a angústia da existência, mas talvez também de se medir com o... incomensurável. Este aspecto daquilo a que se chama religião escapa à própria religião e eis por que razão este termo nomeia, em suma, elementos heterogéneos.

Um outro crítico e depreciador da religião, Nietzsche claro, que era esperado para formar um trio com Marx e Freud, não se enganou a este respeito. Nietzsche sabe que a religião — ou, como ele diz, «aquilo a que usualmente se chama uma “religião”»<sup>1</sup> — é antes de mais uma reacção a um «sentimento de inibição» e de «desprazer» que pode primeiramente levar a depreciar a vida (é a ascese) mas que pode também ser uma «riqueza de sentimentos» e «momentos de elevação e de exal-

<sup>1</sup> Para a *Genealogia da Moral*, III, § 17, tradução de José M. Justo, Lisboa, Relógio d'Água [Obras Escolhidas de Friedrich Nietzsche, volume 6], 2000, p. 161.

tação» que lhe são próprios. Ora, acrescenta, é essa riqueza e são esses sentimentos que a arte soube acolher e cultivar.<sup>2</sup>

A arte da qual fala Nietzsche aqui é a da Europa do Renascimento até ao declínio assinalado pelo Romantismo. É a arte — pictural e musical — da «intensidade e da variedade da felicidade de viver».

Esta arte é portanto menos a cesura da religião do que a libertação das forças vitais que nela já abriam caminho contra a rigidez e as resistências da ascese — e que sem dúvida também, fina astúcia do entusiasmo, se vivificavam precisamente no contacto com as paixões tristes do ressentimento.

#### IV.

Sem a mínima dúvida, nem Marx nem Freud podiam ter apreendido essa força que nos permite «não perecer ante a verdade», pois para eles a verdade não podia ser terrível, devendo antes ser reconhecível e gratificante (mesmo se, para Freud, dentro de certos limites). Eles não o podiam porque a estatura imponente da Ciência não deixava entrever nada de semelhante.

Assim, um e outro ficaram sobretudo embaraçados com a arte, ao mesmo tempo que adivinhavam, cada um à sua maneira, que nela residia algo que excedia o saber.

Nietzsche compreendeu a potência desse excesso. Ele experienciou essa força a ponto de ter perguntado, inquietamente, face ao anúncio da morte de deus: «que jogos sagrados haveremos de inventar?». A questão suponha talvez que não era mais possível inventar jogos sagrados ou que estes não se inventam. E foi talvez o carácter fútil de uma tal invenção

<sup>2</sup> *Humano, demasiado humano*, IV, § 222, tradução de Paulo Osório de Castro, Lisboa, Relógio d'Água [Obras Escolhidas de Friedrich Nietzsche, volume 2], 1997, p. .

que o fez afastar-se de Wagner — o que também significaria que, com Wagner, a arte deixara de conter a força viva das paixões religiosas como anteriormente, segundo Nietzsche, Palestrina tinha podido fazê-lo.

E se o mesmo Nietzsche tivesse conhecido as artes primitivas que foram descobertas pelo Ocidente, na época da sua morte, não teria deixado de jubilar diante da força indistintamente religiosa e artística dessas formas, cujo entusiasmo se transmitiu durante todo um período aos artistas europeus.

Esse entusiasmo não conduz de novo aos deuses desaparecidos: ele transporta o fervor sagrado longe de toda e qualquer santa consolação, numa emoção para a qual os termos «arte» ou «estética» são eles próprios demasiado estreitos, já presos que se encontram numa rede de categorias. O excesso relativamente a todas as formas de categoria, de captura, de razão calculadora, é uma necessidade irreprimível daquilo a que Marx chamava «o espírito», Freud «o desejo» e Nietzsche «a vida».

A cesura detém o móbil do excesso. O contra-ritmo da cesura desorienta a segurança do ritmo estabelecido e desvia-o para cadências inauditas, as quais talvez não sejam menos «artísticas» do que «religiosas» — se, pelo menos, uma época e as suas condições de existência apontarem para o espírito, o desejo e a vida.

## La césure et l'excès

### I.

L'art est la césure de la religion — dit une phrase magistrale de Lacoue-Labarthe. Elle ne résume pas seulement un trait essentiel de sa pensée, elle réussit à énoncer de manière lapidaire ce qui avant lui s'est cherché depuis très longtemps — à travers néo-platonisme, kantisme, romantisme et nietzschéisme — au sujet de l'art.

« Césure » : il faut bien recevoir la portée de ce terme prosodique repris au sens de Hölderlin : la scansion antirythmique qui suspend la progression rythmique vers la conclusion tragique. Suspens de la parole qui détourne de sa conclusion signifiante.

Transposé ici en : suspens de la conclusion religieuse, du salut, de la rédemption, de l'accomplissement divin.

Cette formule pourrait ne rien dire de plus que ceci : l'art n'accomplit pas, ne conclut pas, ne remplit pas une attente de sens. Au contraire il s'en détourne, il retient le souffle et laisse la parole dans un silence qui est aussi sa pureté. Il se détourne ainsi sans retour de la religion.

Elle dit cependant un peu plus, forcément. Si la césure retient la progression jusqu'à un point final, si elle détourne ou retient l'attente du sens, ce n'est pas seulement pour ne plus attendre. Car à la faveur de la non-attente, d'une inattente qui est aussi une inattention peut survenir l'inattendu.

Je voudrais seulement indiquer que l'inattendu pourrait être quelque chose de ce qui a été césuré, suspendu, quelque chose du mouvement rythmique que la césure confirme paradoxalement en le suspendant.

## II.

C'est pourquoi je veux me demander ce qui, de la religion, pourrait se trouver repris, relancé par l'art. C'est-à-dire que je cherche moins à relativiser la formule de Lacoue-Labarthe qu'à la confirmer en l'examinant plus à fond. (J'ajoute que je pourrais aussi montrer — mais ailleurs — que cet examen reste fidèle à la pensée profonde de Lacoue-Labarthe.)

Je me servirai de deux pensées célèbres au sujet de la religion. J'en donne des formules abrégées car je ne veux pas tant les étudier pour elles-mêmes qu'examiner les logiques dans lesquelles elles s'inscrivent : la formule de Marx s'abrège ainsi : « La religion est l'esprit d'un monde sans esprit » ; et celle de Freud ainsi : « La religion est une illusion produite par les plus puissants désirs de l'humanité ».

En parlant de logique je veux dire ceci : chacune de ces formules implique une absence ou une insuffisance. Le véritable esprit manque, la véritable réponse aux désirs fait défaut. Cela implique à son tour que la religion est vouée à disparaître si ce défaut vient à être réparé. Le trait commun aux deux penseurs considérés consiste en ce que la condition d'une telle réparation se trouve dans la mise en œuvre d'un savoir scientifique. Et « mise en œuvre » devait s'entendre dans les deux cas au sens de techniques ou de pratiques qui formaient à la fois les sources, les ressources et les réalisations concrètes du savoir en question.

Assurément les différences entre Marx et Freud sont considérables et le siècle qui sépare (presque) les deux textes considérés a connu des transformations non moins considérables. Il n'en reste pas moins que le « presque-siècle » qui nous sépare de Freud a connu des transformations plus considérables encore. Notamment dans la considération accordée au savoir scientifique et même à la rationalité en général. Nous sommes très loin de faire confiance à aucun modèle de scientificité, sinon à l'intérieur d'un espace bien déterminé comme celui d'une

conscience de la nature construite et autoréférentielle de ce savoir. En même temps nous sommes encore plus loin de nous fier à l'idée d'un progrès vers le bonheur humain tel que même Freud pouvait encore y penser, quoiqu'avec beaucoup de prudence.

Autrement dit — et sans qu'il soit besoin de parler de « retour du religieux » puisque ce qui fait retour est encore plus grossier et plus manifestement illusoire que ce qu'on supposait effacé — la question de la religion ne cesse pas de se poser tout simplement parce que les voies de son supposé dépassement n'ont pas suivi les tracés annoncés.

## III.

La première leçon qui s'impose est que nous ne savons sans doute pas vraiment de quoi nous parlons lorsque nous parlons de religion. Non que Marx et Freud n'aient pas bien cerné la nature et les enjeux des représentations et des pratiques religieuses. Mais sans doute ont-ils méconnu ce qu'en effet les religions elles-mêmes rendaient méconnaissable : à savoir qu'il ne s'agit pas seulement de trouver assurance contre l'angoisse de l'existence, mais peut-être aussi d'en prendre la mesure... incommensurable. Cet aspect de ce qu'on appelle religion échappe à la religion elle-même et c'est pourquoi ce terme nomme en fin de compte des pièces hétérogènes.

Un autre critique et contempteur de la religion, Nietzsche bien entendu, que l'on attendrait pour faire trio avec Marx et Freud, ne s'y est pas trompé. Nietzsche sait que la religion — ou comme il dit « ce qu'on appelle ainsi »<sup>1</sup> — est d'abord une réaction à un « sentiment d'inhibition » et de « déplaisir » qui peut d'abord faire déprécier la vie

<sup>1</sup> *La généalogie de la morale*, III, § 17, traduction (légèrement modifiée) de Jean Gratiën et Isabelle Hildebrand, édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Paris, Gallimard, 1985, p. 319.

(c'est l'ascèse) mais qui peut être aussi une « richesse de sentiments » et des « moments d'élévation et d'exaltation » qui lui sont propres. Or, ajoute-t-il, c'est cette richesse et ce sont ces sentiments que l'art a su recueillir et cultiver.<sup>2</sup>

L'art dont Nietzsche parle ici est celui de l'Europe de la Renaissance jusqu'au déclin que signale le romantisme. C'est l'art — pictural et musical — de « l'intensité et de la variété du bonheur de vivre ».

Cet art est donc moins la césure de la religion que la libération des forces vitales qui déjà, en elle, se frayaient passage contre les raideurs et les résistances de l'ascèse — et qui sans doute aussi, fine ruse de l'enthousiasme, se vivifiaient précisément au contact des passions tristes du ressentiment.

#### IV.

Sans aucun doute Marx et Freud ne pouvaient pas percevoir cette force qui nous permet de « ne pas sombrer par la vérité » puisque pour eux la vérité ne pouvait être terrible mais devait être reconnaissable et gratifiante (fût-ce, pour Freud, avec un sens des limites). Ils ne le pouvaient pas parce que la stature imposante de la Science ne laissait rien entrevoir de tel.

Aussi sont-ils restés l'un et l'autre plutôt embarrassés par l'art, tout en devinant l'un et l'autre, chacun à sa façon, qu'il y avait là quelque chose qui excédait le savoir.

Nietzsche a compris la puissance de cet excès. Il en a éprouvé la force au point d'avoir demandé avec inquiétude, devant l'annonce de la mort de dieu : « quels jeux sacrés inventerons-nous ? ». La question sup-

<sup>2</sup> *Humain, trop humain*, IV, § 222, traduction de Robert Rovini, édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Paris, Gallimard, 1988, p. 156.

posait peut-être qu'il ne serait plus possible d'inventer des jeux sacrés ou que ceux-ci ne s'inventent pas. Et c'est peut-être le caractère vain d'une telle invention qui l'a détourné de Wagner — ce qui voudrait dire aussi qu'avec Wagner l'art avait cessé de recueillir la force vive des passions religieuses comme naguère selon Nietzsche Palestrina avait pu le faire.

Et le même Nietzsche, s'il avait connu les arts premiers qui furent découverts par l'Occident vers le temps de sa mort, n'aurait pas manqué de jubiler devant la force indistinctement religieuse et artistique de ces formes dont l'enthousiasme se communiqua pour un temps aux artistes européens.

Cet enthousiasme ne reconduit pas vers des dieux disparus : il emporte la ferveur sacrée loin de toute sainte consolation, dans une émotion pour laquelle les termes « art » ou « esthétique » sont eux-mêmes trop étroits, déjà captés qu'ils sont dans un filet de catégories. L'excès sur toutes les formes de catégorie, de saisie, d'arrondissement est une nécessité irrépressible de ce que Marx nommait « l'esprit », Freud « le désir » et Nietzsche « la vie ».

La césure détient le ressort de l'excès. Le contre-rythme de la césure dérouté l'assurance du rythme établi et le détourne vers des cadences inouïes, peut-être pas plus « artistiques » que « religieuses » — si du moins une époque et ses conditions d'existence font signe vers l'esprit, le désir ou la vie.

TOMÁS MAIA

## Mística material

0.

Tudo se passa como se a arte e a religião fossem duas irmãs *gêmeas*. Mais exactamente, como se, provindo da mesma gestação, fossem gêmeas *não idênticas*. E, partilhando a mesma origem, logo se distinguíssem uma da outra — mesmo se a diferença decisiva entre arte e religião só se tivesse tornado perceptível muito recentemente, quando o Ocidente atingiu a sua «idade moderna»: a idade em que foi assumida integralmente a morte de Deus. Foi com efeito esta morte — a morte do Deus greco-cristão — que abriu um vazio irreparável na espiritualidade do Ocidente, destinando a obra a três possibilidades inconciliáveis: *ou* ao «fim da arte», *ou* à religião da arte, *ou* — enfim — à autonomia da arte. Do destino moderno da obra, excludo pois, à partida, qualquer regresso a uma «arte religiosa» — se é que alguma vez esta tenha existido enquanto unidade indissolúvel (e, se existiu, a sua derrocada é «irreversível» como notará Adorno nas suas *Teses sobre Religião e Arte*, I). Seja como for, naquelas três possibilidades condensa-se a questão da «persistência da obra» (de arte) — *que é a questão mesma da modernidade*. E no entanto há algo, na história da religião e na história da arte — nas suas memórias distintas —, que evoca indelevelmente uma gestação comum. Talvez permaneça em todos os gêmeos uma memória do que imemorialmente os uniu — e os separou *à nascença*.

## I. (abertura)

### 1.

A descoberta de que *se* existe — a descoberta do *factum* da existência — é a gestação comum à arte e à religião. Pode chamar-se a este facto o arquiavencimento da espécie humana, o *acontecimento inaugural que está sempre a acontecer e que abrange todos os acontecimentos*. Foi, aliás, a partir dele que a humanidade *passou a existir*: uma passagem que dura há pelo menos cerca de 3 milhões de anos sem que alguma vez possamos fixá-la ou considerá-la concluída. O arquiavencimento da humanidade ou da hominização não está situado atrás de nós, num passado mais ou menos remoto da espécie; «arqui» não designa o antigo nem, ainda menos, o inacessível: é, antes, o que inaugura cada presente, é o que faz da humanidade essa espécie que *não cessa de começar*, abrindo ou cindindo o presente em si mesmo. (De resto, o verbo *arkhein* não significa apenas «começar», mas também «comandar», «governar», «intimar»... «Arqui» é o que intima o humano, obrigando a que este se mantenha em aberto.) Por isso, os humanos não *estão* abertos a esse acontecimento (como se fosse uma sua possibilidade, entre outras, ou como se dependesse da sua vontade ou do seu livre-arbítrio); em rigor, conviria antes dizer que os humanos *são* essa abertura, não tendo portanto escolha enquanto humanos: o seu *ser* (humano) radica-se integralmente no *ser* essa abertura, e em sê-la de cada vez singularmente — a mesma e sempre outra abertura. A *mesma* abertura porque faz de *todos* eles seres humanos, sempre *outra* porque faz de *cada um* (e de *cada vez*) o começo ou o recomeço da humanidade.

### 2.

O pensamento da existência enquanto *abertura* foi aclarado por Heidegger, no contexto de uma «desconstrução» da metafísica, com o

termo *Ek-sistenz*; praticamente ao mesmo tempo, Bataille aprofunda de outra forma o ser- aberto, no âmbito de uma onto-antropologia, com a noção de «êxtase». A experiência de um «fora de si» originário (que não é outra coisa, para Heidegger, senão a provação da temporalidade) e a experiência de um fora-do-saber ou de um não-saber (que reconduzirá Bataille à definição do «místico ateu») — eis dois elementos iniciais para pensarmos a origem comum à arte e à religião. *Existência e êxtase*, aliás, têm o mesmo étimo (a raiz indo-europeia *\*sta-*), e, sem querer conciliar dois modos de pensamento tão diversos, proponho um enunciado prévio que, por um lado, fá-los convergir e, por outro, nos introduz a um certo tom que procurarei dar a ouvir na palavra «mística»: o êxtase não é um acontecimento que se acrescenta à existência (ou que nos projecte para fora da existência); é a experiência pura — sem conteúdos particulares — da existência (ou do tempo) *como tal*. É a experiência do que nos *excede*, interiormente.

### 3.

Esta mesma experiência foi também descrita por Wittgenstein. Mesmo se a imortalidade da alma estivesse garantida, isso nada resolveria acerca do enigma da vida humana, pois — pergunta Wittgenstein: «É algum enigma resolvido pelo facto de eu sobreviver eternamente?» E acrescenta: «Não é esta vida eterna tão enigmática como a presente? A solução do enigma da vida no tempo e no espaço está *fora* do tempo e do espaço» (*Tractatus*, proposição 6.4312). Sem dúvida, a partir desta proposição pode detectar-se o desejo por uma realidade transcendente; mas ela também nos conduz a uma certa definição de mística (proposta pouco depois): «O que é místico é *que* o mundo exista, não *como* o mundo é» (*idem*, 6.44). O místico, perante o facto ou — como dirá o Wittgenstein da *Conferência sobre Ética* — perante o «milagre da existência do mundo», é aquele que não atribui

ao fora-do-mundo outra realidade senão a do limite aberto desse mesmo mundo. Neste sentido, não haverá que procurar *solução* para o sentido da vida porque a experiência mística é a aceitação de que a existência não é um problema mas um milagre. Um problema advém de uma parte da existência, enquanto o milagre afecta sempre a totalidade desta. «Místico é sentir o mundo como um todo limitado» (*Tractatus*, 6.45).

4.

Estes três modos de pensar o «fora» (o fora-de-si que é o tempo, o fora-do-saber que abre para o desconhecido humano, e o fora que coincide com o mundo enquanto «todo limitado») encaminham-nos para o pensamento da arte como mística material. Independentemente das diferenças de matiz e mesmo de teor que existem entre estes três modos, pode afirmar-se que o homem é um ser constituído, intimamente, por um «fora». Mais exactamente (uma vez que esse «fora» não reside no exterior do homem ou do universo): que o homem é constituído por um *excesso* que ele jamais poderá interiorizar ou assimilar integralmente. O íntimo humano é uma excedência de si em si mesmo — que se manifesta no êxtase. Eis o mote que dita estas páginas: há uma *incompreensibilidade* irreductível na existência, e esse incompreensível é *anterior a qualquer forma artística e religiosa*.

5.

*Ah, perante esta única realidade, que é o mistério,  
Perante esta única realidade terrível — a de haver uma realidade,  
Perante este horrível ser que é haver ser,  
Perante este abismo de existir um abismo,  
Este abismo de a existência de tudo ser um abismo,  
Ser um abismo por simplesmente ser,  
Por poder ser,*

*Por haver ser!*

— *Perante isto tudo como tudo o que os homens fazem,  
Tudo o que os homens dizem,  
Tudo quanto constroem, desfazem ou se constroem ou desfazem  
através deles.*

*Se empequena!*

*Não, não se empequena... se transforma em outra coisa —  
Numa só coisa tremenda e negra e impossível,  
Uma coisa que está para além dos deuses, de Deus, do Destino —  
Aquilo que faz que haja deuses e Deus e Destino.  
Aquilo que faz que haja ser para que possa haver seres,  
Aquilo que subsiste através de todas as formas  
De todas as vidas, abstractas ou concretas,  
Eternas ou contingentes,  
Verdadeiras ou falsas!  
Aquilo que, quando se abrangeu tudo, ainda ficou fora,  
Porque quando se abrangeu tudo não se abrangeu explicar  
porque é um tudo,  
Porque há qualquer coisa, porque há qualquer coisa, porque há  
qualquer coisa!*

...

(Álvaro de Campos, «Ah, perante esta única realidade, que é o mistério»)

(O mesmo Pessoa — num outro extraordinário texto profundamente irónico («Da Impossibilidade de uma Ciência do Lexicon») — analisa, quanto «à nossa compreensão do mundo exterior», quatro hipóteses: «1.<sup>a</sup> — Não compreendemos nada, nem viremos a compreender. 2.<sup>a</sup> — Compreendemos só parte das coisas; a outra parte ignoraremos sempre. 3.<sup>a</sup> — Não compreendemos tudo actualmente,

mas a ciência nos dará essa compreensão. 4ª — Compreendemos tudo.» E Pessoa conclui, muito kantianamente, que só a segunda asserção pode ser verdadeira: se «o infinito e o eterno» não «são compreendidos nem compreensíveis», então só «conhecemos parte das coisas», e a outra parte «ignoramos e ignoraremos sempre». Só que essa «outra parte», justamente, não é uma *parte*... É aquilo que nos abre à relação com um *tudo* — ao qual Pessoa chama o incognoscível «imamente às coisas», o *noumenon*...)

6.

«Porque quando se abrangeu tudo não se abrangeu explicar porque é um tudo»... Eis porque há um fora para além de tudo ou, dizendo melhor, um fora que está *no interior* de tudo e que tudo *atravessa*. Eis o excesso que, por *dentro* do que existe, e de *tudo* o que existe, fica (de) fora porque é *incompreensível*. «Incompreensível», pois, na dupla acepção da palavra: não é logicamente (ou psiquicamente) apreensível e também não é fisicamente abarcável. Ou seja, não é passível de ser compreendido (envolvido ou circunscrito por uma «definição positiva e completa»: «a ciência pode explicar, mas não fazer compreender», diz lapidarmente Pessoa), e por outro lado é algo onde cabem todos os acontecimentos de todas as existências *sem que isso mesmo caiba em nada ou seja compreendido por alguém*. «Isso» é uma descoberta ou uma revelação, não de alguém nem de alguma coisa (embora haja pessoas e coisas que podem revelar essa revelação sem revelado...); o nome tradicional do incompreensível (que aliás Campos profere, logo no primeiro verso citado, e que perpassa a história de todas as religiões) é o *mysterium*.

7.

Ora, é a experiência do mistério que é originária (e não a arte e a religião que dela procedem). E se a mística é a experiência do mistério ou

da incompreensibilidade da existência, então *mística* pode ser o nome da gestação comum à arte e à religião. Da mística, e não de qualquer misticismo particular (e, ainda menos, da obrigação de qualquer transe), da mística enquanto experiência originária do humano, provém a arte e a religião. Por sua vez, se o mistério se exprime face aos homens *silenciosamente*, se a sua expressão não nos responde, é um tal silêncio que procuramos ouvir de novo — ou repercutir — através da arte e da religião. A arte (e *talvez* a religião — mas deixo a dúvida para a secção III, § 5) não procura obter uma resposta do mistério, antes é ela mesma uma forma de *responder* ao apelo ou ao chamamento silencioso pelo qual se manifesta o mistério. *Mystikos*, estritamente falando (em grego), designa o *silencioso*; mística, mistério, mutismo: tudo isto significa a mesma coisa. (A origem da linguagem não é a comunicação, mas a necessidade de testemunhar pelo milagre que leva o falante até ao bordo interior da linguagem: o mutismo. Daqui se pode compreender que a linguagem minimamente articulada, isto é, o início da *sintaxe*, estrutura o aparecimento conjunto da arte e da religião. No rasto de Le-roi-Gourhan, Emmanuel Anati propõe no livro *La religionne delle origini* novos elementos que procuram demonstrar que a linguagem, a arte e a religião são precisamente os três fenómenos determinantes do aparecimento do *sapiens*.)

8.

A arte e a religião (a filosofia também, ainda que se tenha constituído muito mais tardiamente e expressado de uma forma que não cabe abordar aqui — mas bastaria evocar o assombro que faz pensar ou filosofar, o *thaumazein* a que tanto Platão como Aristóteles se referem, para apreender uma afinidade profunda...); a arte e a religião são duas formas de *interiorizar o excesso incompreensível*. Ou, se se preferir, de interiorizar um nada que *delimita* tudo.

Daqui decorrem três hipóteses sobre a *geminção* e a *não-identidade* entre arte e religião:

— a arte e a religião são gémeas porque *respondem* ao mistério e *só* respondem *por* ele, não sendo todavia idênticas porque *lhe* respondem *diferentemente*;

— a arte responde ao mistério, dizendo (mostrando): *isto tudo é de mais*; para a arte, não há nada *a mais* em tudo, não há nada *para além* de tudo, mas isto — a existência — já é *de mais*: uma excedência *no* que existe e *como* o que existe;

— a religião responde ao mistério, dizendo (ansiando): *tem de haver algo mais (para além de tudo)*; para a religião, tudo o que existe é a figura de algo que excede a existência, porque isto não pode ser tudo (e estou a inspirar-me, com aquela simples frase, «tem de haver algo mais...», num poema profundamente melancólico de Arseni Tarkovsky, *O Verão partiu*, cujo refrão diz: «mas não pode ser só isto»... Um refrão que alguém, um religioso e um artista, José Tolentino Mendonça, elegeu precisamente para condensar a *verdade* da religião...).

9.

Nas duas afirmações — «isto tudo é de mais», «mas não pode ser só isto» —, *isto* designa o mistério partilhado da arte e da religião (noto todavia, sem entrar numa análise linguística das duas frases, que a primeira começa com o deíctico «isto» — com o gesto da (re)apresentação — e a segunda com uma proposição adversativa, «mas», apontando para a irrepresentabilidade de um «além disto»...). Poderia também dizer-se: na arte, é a existência que se excede em si mesma, que se apresenta como um excesso imanente a tudo; por isso, o homem, pela criação, auto-transcende-se; na religião, pressupõe-se que algo excede (transcende) a existência, e, por isso, o homem, pela crença e/ou pelo culto, procura a união — e mesmo a comunhão — com uma transcendência. Mas

«imanência» e «transcendência» são termos insuficientes para falar da geminação e da diferença entre arte e religião; e, sobretudo, são insuficientes para compreendermos que, nesta relação entre arte e religião, se joga todo o destino humano na sua *ambivalência* (um termo introduzido por Bleuler, como lembrará Freud para falar da «ambivalência pulsional», e que desde já estendo a uma aceção colectiva e propriamente histórica). Daí que vá propor uma tonalidade *material*, corporal, física e quase fisiológica para se ouvir de outra maneira a noção de mistério. Na verdade, sem a escuta dessa materialidade não abordaríamos o facto de sermos *tocados* pelo acontecimento inaugural (e o toque, como se sabe, é por excelência um motivo místico, como se todos os sentidos na experiência do mistério tivessem de ser *primeiramente* tocados, afectados por um contacto ou um tacto primordial que lhes devolva o seu ser-sentido, antes de serem sentidos instrumentalizados...). E sobretudo: sem essa dimensão imediata não nos aproximaríamos dos efeitos simultaneamente instauradores e devastadores do *toque* — ou, melhor, do *choque* com o mistério. E, por consequência, não nos aproximaríamos da necessidade de apreender toda a cultura *simultaneamente* como um gigantesco sistema imunitário (que defende o corpo individual e social das ameaças de uma violência exterior sempre iminente) e como uma reabertura infinita ao mistério (pela qual se exprime a nossa inata vulnerabilidade). Pois quando somos tocados pelo mistério, esse toque é uma efracção e um rompimento: não há experiência do mistério que não nos deixe feridos. Feridos de morte porque feridos de um excesso (de vida). A arte e a religião *dão forma* a essa ferida — e tudo dependerá então se procuramos (ou não) *imunizar*mo-nos com as formas. Ou, como escreveu Beckett (no argumento para o seu *Filme*), se procuramos refugiarmo-nos no «ângulo de imunidade» da existência. (O «choque» que a obra instaura: eis o que já Heidegger e Benjamin nos incitavam a pensar, ainda que, no presente contexto, pressuporei mais o pensamento

do primeiro, pois a reflexão do segundo a este respeito atende sobretudo à experiência sensorial do choque na grande cidade moderna, tal como foi primeiramente descrita por Baudelaire. Quanto ao *Stoss* de que fala Heidegger no ensaio «A Origem da Obra de Arte» — o choque que faz sobrevir o «ameaçador» ou a «enormidade» [*das Ungeheure*], arrancando-nos do habitual —, trata-se de conferir, como se adivinhará adiante, um sentido eminentemente *clínico* a essa ideia de obra como acontecimento. Ou seja, como repetição do acontecimento inaugural e ininterrupto *que é a existência.*)

10.

O foco para onde convergem aquelas três hipóteses — o foco da sua unidade e do seu desenlace — enuncia-se assim numa tese. Começo por dizê-la nestes termos: *à inclusão do que está excluído* de ser compreendido (e portanto de ser verdadeiramente interiorizado: incorporado, vivenciado, consciencializado, racionalizado...), *à incompreensão compreendida no homem*, a essa ferida aberta que é o próprio ser humano (ferida que coincide integralmente com o corpo de cada um), não tenho outro nome a dar senão o de *trauma*. É que este nome presta-se a toda a ambivalência do arqui-acontecimento ou do mistério: um sentido positivo e negativo, uma potência criadora e destruidora (ou mesmo autodestruidora), um efeito benéfico e um efeito maléfico. Uma tal ambivalência está desde logo inscrita na caracterização clássica do mistério proposta pelo pensamento religioso (e singularmente por Rudolf Otto), caracterização segundo a qual o mistério tanto atrai — pois ele é *fascinans* — quanto repulsa ou repugna — porque é igualmente *tremendum*. Por ora, direi apenas que a humanidade é a *única espécie traumatizada*, não porque tenha sofrido no passado um acontecimento dito «traumático», mas porque o seu presente se expõe ao que não cessa de acontecer: o seu presente aberto ou cindido resulta

do choque com aquilo mesmo que ela não pode compreender. O homem é um animal místico porque é um ser traumatizado: chocou (não cessa de chocar) com o tempo, chocou (não cessa de chocar) com o limite do saber — e chocou (não cessa de chocar) com o limite do mundo (ou do universo).

## II. (trauma existencial)

1.

O mistério é mais do que tudo e menos do que nada. Não é portanto qualquer *coisa*: não se pode experienciá-lo enquanto sensação positiva ou negativa — como ocorre com a experiência de qualquer *fê-nômeno*. O que nos excede só pode ser acolhido quando é ultrapassado o limiar dito de «tolerância» do nosso psiquismo, constituindo-se como o fora interior da psique. O mistério inclui-se na psique como o excluído de todo o saber ou conhecimento. Inclui-se como o excluído, contém-se como o incontido — e eis porque o “acesso” (se é que se trata de *aceder*) ao incompreensível da existência pode receber o nome geral de *êxtase*. Todavia — e de novo: da mesma maneira que não abordaríamos a ambivalência da hominização se utilizássemos somente as categorias tradicionais da filosofia, também devemos suspender, pelo menos provisoriamente, as noções convencionais da mística para nos aproximarmos da fonte dessa mesma ambivalência. Se proponho o termo «trauma», é, assim, para tentar desfazer a oposição entre imanência e transcendência (ou entre corpo e alma, entre matéria e espírito...), e, ao mesmo tempo, aclarar a nossa relação necessária com o que nos excede intimamente.

2.

Ora, o trauma pode ser descrito, inicialmente, em três traços: desequilíbrio energético, descompensação económica e compulsão para a repetição. Vou extrair estes traços, sucessivamente, do pensamento de Freud (ainda que este não os tenha articulado de forma sistemática) para, depois, extrapolar a teoria freudiana do trauma — e mesmo, num certo sentido, também excedê-la. (Freud talvez não o estranhasse: a sua noção de traumatismo é uma extrapolação, para o plano psíquico, do sentido inicialmente médico e cirúrgico de *trauma* — o qual, em grego, significa simplesmente «ferida»... E Laplanche e Pontalis notam, no seu *Vocabulaire de la psychanalyse*, que a psicanálise reteve as três significações originariamente implicadas no mesmo termo: choque violento, efracção e consequências sobre o conjunto do organismo.) Trata-se assim de pensar a necessidade de libertação do trauma, sob pena de este anular ou afundar o traumatizado. E, dizendo «arte» e «religião», estarei a nomear *duas formas* de uma tal libertação — que é provavelmente o nascimento (interminável) do humano.

3.

Eis uma das definições de acontecimento traumático na qual Freud faz sobressair um sentido energético (que ele muitas vezes não distingue do sentido económico): «Chamamos assim [traumático] um acontecimento vivido que, num curto espaço de tempo, traz um tal acréscimo de excitação que a sua supressão ou assimilação pelas vias normais e habituais falha, o que não pode deixar de implicar perturbações duradouras no funcionamento energético [do paciente]» (*Introdução à Psicanálise*, III, 18). Estamos perante um excesso energético que não é possível assimilar ou, melhor, *totalmente* assimilar, uma vez que ele se deixa até certo ponto interiorizar *como excesso*. Neste sentido (energético), o «trauma» assinala a impossibilidade de restabelecer o

«princípio de constância» que rege o psiquismo (ou que o regia antes do acontecimento traumático): o princípio segundo o qual a quantidade de excitação deve ser a mais baixa possível ou, pelo menos, manter-se constante. Independentemente, pois, dos conteúdos traumáticos (que aliás foram variando, na sua primazia, à medida que o pensamento freudiano evoluiu), retenho esta primeira aceção do trauma: um excesso de energia (psíquica) que ultrapassa o limite de integração da psique. Daí que esse excesso, por mais libertado ou descarregado, por mais que seja formalizado, permaneça como um corpo estranho na psique. Permaneça como se fosse o corpo de outrem na psique do próprio. Energeticamente, o trauma é um excesso inexcedível.

4.

O trauma evidencia assim o funcionamento energético da psique no seu limiar: o excesso tem de ser expulso, caso contrário torna-se em si mesmo um mal. O que é de mais para cada um de nós tem de ser libertado ou esconjurado. Por outras palavras ainda, o trauma não é passível de ser descarregado inteiramente da psique traumatizada; porém, se ele não é minimamente libertado, o excesso que o constitui torna-se patológico para a própria psique. Para dar o exemplo inaugural da psicanálise: o excesso libidinal não libertado é a causa do sintoma (e, singularmente, do sintoma histérico). Ora, um tal desequilíbrio energético tem, por sua vez, uma tradução *económica* no sentido em que implica uma perda que nenhum ganho (de prazer) poderá restabelecer. No trauma, há algo de irreparavelmente perdido que a psique, por muito que formalize ou interiorize essa perda, jamais conseguirá compensar. É o segundo traço a reter: a perda (que o trauma revela) excede o ganho que se obtém com uma forma (reagindo e reelaborando a perda). Em contrapartida, sempre que um ganho suplanta uma perda podemos estar certos de que não estamos a viver um acontecimento traumático. Na verdade, Freud constata

a existência de um acontecimento traumático *liminarmente* in-compreensível: o caso-limite da perda de um ser amado. Pode dizer-se então que a aceção económica do trauma se evidencia exemplarmente na nossa relação com a morte e, sobretudo, na perda de um ente querido. Freud dirá precisamente que o *luto* configura um trauma psíquico que jamais será inteiramente libertado («ab-reagido», segundo a sua terminologia). E o que tal caso mostra é que nenhum «trabalho de luto», no sentido freudiano da expressão, suprimirá o trauma da perda restabelecendo o «princípio de prazer» ou a constância do «aparelho psíquico». Esse caso indicia, por outras palavras, que uma certa experiência da morte ou do desaparecimento revela a existência *como tal*. Por outro lado, não deixa de ser significativo que Freud tenha esboçado uma estética de orientação económica a partir da observação dos jogos infantis que encenam a perda e infligem o desprazer num dos companheiros de brincadeira (que desempenha então o papel de substituto). O ganho de prazer resulta do facto de a criança «transitar da passividade da experiência para um papel activo no jogo» (*Para Além do Princípio do Prazer*, II). Todavia, Freud antevê justamente que, numa tal estética económica, o «espectador» não estaria sob o domínio do princípio de prazer, antes face a uma experiência em que a dor é inseparável do júbilo (ou seja, de um prazer para além do prazer). Sem o menor acaso, é a experiência trágica que ele evoca então de passagem: «Acrescente-se ainda que a imitação e representação artísticas, que à diferença das brincadeiras das crianças visa a pessoa do espectador, não poupa o adulto a impressões dolorosas, por exemplo na tragédia, que no entanto podem ser sentidas como uma forma mais elevada de prazer» (*ibid.*).

5.

A tudo isto associo um terceiro traço que é indissociável da teoria freudiana do trauma: a compulsão para a repetição. É que esta repõe,

involuntariamente, o paciente na situação traumática *como se* fosse possível dominá-la *a posteriori*. (Escrevi «como se» não no sentido kantiano da expressão — aquele que esclarece uma regra de acção ou «máxima» —, mas antecipando a diferença entre a arte e a religião, diferença que acentuarei mais adiante.) Ou *como se* o paciente se preparasse, sempre posteriormente, para o que permanece impreparável. É no âmbito da análise das consequências de um acontecimento traumático que Freud descobre a *função primitiva dos sonhos*, uma função anterior à da realização dos desejos recalcados. A este respeito, em vez de condensar o seu pensamento, limito-me a transcrever uma passagem elucidativa que praticamente dispensa qualquer comentário: «Em grande parte dos casos traumáticos, a preparação dos sistemas [de protecção da psique] através do sobreinvestimento ou a sua não preparação é provavelmente a diferença que decidirá o resultado final. Este factor, no entanto, não entra em linha de conta quando o trauma excede um limiar de intensidade determinado. Se os sonhos característicos da neurose traumática levam o paciente com grande regularidade de volta à situação do acidente, então não cumprem aqui a sua função de satisfação de desejos, uma função alucinatória que decorre do domínio do princípio do prazer. Mas podemos supor que se encarregam deste modo de uma outra tarefa, que terá de ser resolvida antes que o princípio do prazer possa instaurar o seu domínio. Estes sonhos tentam recuperar a capacidade de controlar estímulos exteriores desenvolvendo o estado de angústia cuja ausência esteve na origem da neurose traumática. Permitem-nos assim observar uma função do aparelho mental que, sem o contradizer, é independente do princípio do prazer e que parece ser mais primitiva do que a intenção de obter prazer e evitar o desprazer» (*ibid.*, IV). Função primitiva do sonho: não a realização alucinatória do desejo, mas a preparação retroactiva para o trauma.

6.

Excesso inassimilável, perda irrecuperável, preparação para o impreparável: eis os traços estruturais do «trauma» freudiano. Mas importa agora introduzir duas distinções imprescindíveis para o pensamento da arte enquanto mística material. Tais distinções são indissociáveis entre si; porém, por razões de clareza, enuncio-as separadamente. A primeira distinção a estabelecer é que Freud reenvia sempre o trauma para um «acontecimento vivido» (mesmo se transmitido inconsciente ou hereditariamente), enquanto o trauma de que falo é *invivível*. Mas «invivível», esclareça-se já, não é o contrário de vivido: é *o vivido que extravasa a vida pessoal* ou, dizendo melhor, é a impossibilidade de uma vida assimilar um acontecimento em simplesmente (mais) uma vivência apropriável. É o vivido que não é (parcial ou totalmente) recuperado pelo «si» — que no entanto o viveu (como que fora de si). É *o vivo sin vivir en mí* que, tendo servido outrora de mote tanto a Santa Teresa de Ávila como a São João da Cruz, aqui designa um «viver» que não é compreendido ou recolhido numa vida maior (na verdade, foi a uma tal *compreensão* que a experiência mística, no interior das religiões instituídas, chamou «êxtase»: fusão da alma com deus). «Invivível» assinala então a incomensurabilidade entre uma vivência e a existência. Assinala o que é *de mais* para uma vida, o que faz com que um «eu» não caiba em si — destinando a vida humana à autotranscendência ou, se se preferir, à libertação de si (e do si). Ora, uma das formas de perceber melhor o sentido deste «invivível», separando-nos radicalmente do «inconsciente freudiano» (do inconsciente reprimido), reside na teoria das «agonias primitivas» tal como a formulou Winnicott: refiro-me à teoria segundo a qual o bebé, durante a primeira infância (ou seja, quando a criança é desprovida de qualquer noção de si como *indivíduo*, se não mesmo *do si*), experienciou medos ou pavores que, todavia, não puderam ser vividos pelo próprio ou integra-

dos como vivências pessoais e apropriáveis. Winnicott, enunciando a verdade dessas «agonias» — a saber: «que aquilo que ainda não foi experienciado todavia já aconteceu no passado» —, esboça então uma outra ideia de inconsciente: «Neste contexto particular, o inconsciente significa que a integração do ego não é capaz de abarcar algo» («*Fear of breakdown*»). Eis aquilo a que se poderia chamar *inconsciente do invivível* ou *do incompreensível*. Sem dúvida, um tal «invivível» ainda pertence à história do sujeito individual ou, mais rigorosamente, à sua pré-história, uma vez que o dito sujeito, privado de qualquer memória individual, não poderá recordá-lo, mesmo se essa impossibilidade é pressentida como um perigo iminente que provém do futuro. Esta teoria, com aplicações terapêuticas convincentes, constitui todavia a melhor transição para percebermos a diferença entre o trauma como acontecimento vivido e o trauma como arqui acontecimento invivível. Para concluir essa transição, é preciso pois recuar mais na história ou na pré-história do dito sujeito, para cá da sua primeira infância — saindo do terreno estrito da psicologia ou da psicanálise.

7.

Recuar mais — até a existência confinar com a não-existência. É a segunda distinção a fazer relativamente à teoria freudiana do «trauma»: se este termo acolhe em Freud uma acepção simplesmente psicológica (à semelhança do termo «colapso», *breakdown*, em Winnicott, ainda que este já aponte para a falência do domínio retroactivo do sujeito sobre si mesmo), aqui procuro atribuir àquele mesmo termo um sentido exclusivamente *ontológico*. Extrapolar a teoria de Freud não consiste assim em passar do psiquismo individual (ou familiar) para o plano da espécie ou da psique colectiva; extrapolá-la significa, mais profundamente, ontologizar uma categoria psicanalítica abdicando de qualquer domínio sobre o trauma de existir (e implicando, portanto, uma desfa-

miliarização geral da própria psicanálise). A existência revela-se, o choque de existir *dá-se*, quando somos tocados — e como que percutidos — pela não-existência ou pela morte. A possibilidade da morte dispõe cada existência à sua abertura íntima. Mas o choque advém, não só ou não tanto pelo facto de se *poder* deixar de existir a cada instante, mas, sobretudo, pelo facto de que se *poderia não* ter existido de todo. Ele advém assim, não tanto pela *possibilidade* da morte futura, mas pela *impossibilidade* da vida que é a condição de todo o possível: por aquilo a que Blanchot chamou, definitivamente, a «morte anterior». O nunca-ter-existido revela-nos, sem recursos, a existência. *É o nunca que nos liberta de querer o sempre*. Pois sobre a morte futura podem fazer-se todo o tipo de projecções ilusórias de dominação (uma vez que são concebidas a partir do presente de uma consciência, ou a partir de uma consciência presente a si mesma); já sobre a «morte sempre já passada», como também a chama Blanchot, o nosso poder de dominação capitula (porque nenhuma vida a pôde experienciar e nenhuma consciência interiorizar). O trauma de existir advém da revelação, não somente da *vida anterior à minha individuação* (tal como a pensa Winnicott), mas sobretudo daquilo que possibilita a vida impessoal: *da morte anterior a toda a existência* (tal como a pensa Blanchot, de resto explicitamente a partir de Winnicott). Morte da qual padecemos imemorialmente, sem que possamos torná-la presente ou apresentarmos-nos diante dela: «Essa morte incerta, sempre anterior, atestação de um passado sem presente, nunca é individual, da mesma maneira que transborda o todo (o que supõe o acontecimento do todo, a sua conclusão, o fim sem fim da dialéctica): fora de tudo, fora de tempo, ela não poderá ser explicada, tal como o pensa Winnicott, unicamente pelas vicissitudes próprias da primeira infância, quando a criança, ainda privada de eu, sofre estados perturbantes (as agonias primitivas) que ela não pode conhecer porque não existia ainda, que se produzi-

riam portanto sem ter lugar, o que conduz mais tarde o adulto, numa lembrança sem lembrança, através do seu eu fissurado, a esperá-los (ora para desejá-los, ora para receá-los) da sua vida que termina ou que desaba. Ou antes, não é mais do que uma explicação, de resto impressionante, uma aplicação fictícia destinada a individualizar o que não poderá sê-lo, ou então a fornecer uma representação do irrepresentável» (*L'écriture du désastre*). O trauma que *comanda* o destino humano é, assim, a própria existência que se nos atravessa como um vazio abissal fora de qualquer poder humano, para lá do pensável ou de qualquer conceptualização (mesmo que o «trauma» seja aqui proposto como uma espécie de conceito-limite do inconceptualizável). Existir é um acontecimento anterior *a toda e qualquer memória e individuação*, confinando com a anterioridade absoluta à vida. Existir é um facto originariamente traumático — um abalo impossível de ser assimilado integralmente por uma consciência e, portanto, também, impossível de ser eliminado (descarregado) inteiramente por esta mesma consciência. É aliás a partir da experiência desta pura impossibilidade (a morte anterior) que *há* humanidade, e não o inverso. É a partir da paradoxal relação com o *impossível* que a humanidade *se possibilita* ou *se cria* a ela mesma — sem transformar o dito impossível num dos seus possíveis (mais ou menos previsíveis). Não basta pois afirmar que a morte é «a ideia traumática por excelência» (como o fez Edgar Morin em *O Homem e a Morte*, Introdução Geral, I — embora ele tenha escrito palavras importantes acerca da irrupção do traumatismo da morte na pré-história); é preciso sustentar que o trauma, no sentido forte ou ontológico, não vem quebrar uma suposta e primitiva «plenitude individual» (como escreve ainda Morin), se «indivíduo» significa antes de mais o desejo de ser *indivisível*. O trauma é, antes, a ferida que nos abre *originariamente* à morte anterior e, por conseguinte, à vida anterior à consciência-de-si.

8.

Invivível (em vez de vivido) e sentido ontológico (em vez de psicanalítico): eis aquilo a que proponho chamar *trauma existencial*. Não tal ou tal acontecimento *dentro* da existência, mas a própria existência enquanto incessante acontecimento traumático. Tal é a ferida de existir que continua sempre em aberto: a ferida que *somos* porque *desde sempre exposta ao tempo* («a ferida aberta que é a minha vida», como escreveu Bataille numa carta a Kojève, a 6 de Dezembro de 1937). «Trauma existencial» é o nome clínico do *mysterium*, e os humanos definem-se enquanto seres que padecem desse trauma. Os humanos são os pacientes do tempo. O mesmo é dizer que *o trauma existencial é incurável*, ainda que não seja uma doença (mas possa tornar-se, em contrapartida, uma patologia — e uma patologia colectiva e mortífera — à força de querermos curá-lo). As formas da arte e da religião são *formas clínicas do mistério* (formas de tratar o trauma): duas formas da paciência do tempo em nós. Só pensando clinicamente no mistério poderemos com mais acuidade abordar o humano enquanto ser propenso ao bem e ao mal. Se o trauma não é, em si mesmo, patogénico ou saudável, se ele nos coloca *para quem* do bem e do mal, já o modo como o abordarmos determinará a ambivalência (maléfica ou benéfica) de um destino individual ou colectivo. Mas antes de serem doentes ou saudáveis na sua relação com o mistério, os humanos são *pacientes*: nós pacientamos o que excede a nossa capacidade de viver, nós somos trespassados por um choque irreparável. Por existirmos, estamos originariamente abertos — e isto implica que nem a arte nem a religião podem ser encaradas, na sua responsabilidade primordial perante o mistério, enquanto terapias pessoais. Responder ao trauma existencial é pacientar aquilo que transcende qualquer vida individualizada. A verdade de uma obra de arte ou de um culto determinado é totalmente independente da sua eventual eficácia terapêutica. Ser humano é ser paciente de uma aber-

tura milenar: é expor-se a essa espécie de lume brando do tempo. O «êxtase» é apenas o instante em que esse lume nos *fulmina*. (E tal é um dos modos como leio o *nascimento* de Dioniso, ele mesmo proveniente de um raio fulminante...)

9.

O «trauma existencial» empresta assim à palavra *trauma* um sentido inteiramente positivo ou afirmativo: o de choque originário e originante da humanidade. As suas consequências não podem portanto ser apenas de longo alcance: são perpétuas. Existirão enquanto perdurar a humanidade. Tudo depende da natureza da resposta dada a esse choque — à pura inexistência que revela o facto de se existir. Para poder ser tudo, com efeito, o humano é primeiramente percutido pelo nada (que ele “é”). Eis porque, independentemente da resposta dada ao trauma, se pode definir toda a cultura humana como um fenómeno pós-traumático. É isso que importa verificar na secção seguinte, testando os três traços extraídos da teoria freudiana do trauma nas formas da arte e da religião, entretanto repensadas sob uma outra acepção de trauma. Para já, retenho que a existência sentida e pensada como um trauma (ontológico) revoluciona inteiramente a ideia de *desejo* — e sobretudo de desejo de *criar* —, o qual não pode mais ser determinado pelo sentimento ou pela sensação de uma carência insaciável. Aos humanos enquanto seres pacientes do tempo, aos humanos que *existem* (e não se limitam a viver ou a sobreviver), *não lhes falta nada*. Pelo contrário, eles estão desde sempre abertos a... — e uma tal abertura originária já define a sua incompletude ou a sua im-perfeição. Aquilo a que chamo trauma existencial (o vazio do incompreensível em nós) permite-nos pelo menos *compreender* isto: que o desejo é movido estranhamente por um excesso (como o pensou, no fundo, Bataille) e não por uma falta ou uma falha originária (como aliás o tem pensado, tra-

dicionalmente, a psicanálise). E permite ainda dizer que aquele excesso tem de ser libertado — num movimento que tanto destina o homem à criação de si mesmo quanto à sua autodestruição. Qual é a forma de libertação (de tratamento) do trauma? — Eis a questão que comanda o destino humano.

10.

Chamo *repercussão* à resposta dada ao trauma existencial. Em sentido estrito: repetição do choque (re-percussão), resposta que não responde a uma pergunta nem soluciona um problema — mas que repercute

*aquilo que, quando se abrangeu tudo, ainda ficou fora*

(para repetir — para repercutir — os versos de Campos). A repercussão não explica a existência: repercute o seu mistério. Cada repercussão, em vez de eliminar o trauma existencial, só reabre ou amplia a sua expressão. Isto significa, por um lado, que a re-percussão traduz até certo ponto aquilo a que Freud chamou, na sua forma substantivada, *Nachträglichkeit* (habitualmente vertido no termo «posterioridade»). Tal é a elaboração psíquica de uma experiência vivida cujo sentido não foi integrado pelo sujeito quando a viveu (e eis a razão pela qual o modelo desse vivido inapreensível pela consciência é justamente o acontecimento traumatizante). Para Freud, com efeito, a ausência de sentido é colmatada pelo trabalho da memória ou pela introdução de um novo sentido; um saber retroactivo, em todo o caso, elimina ou reorganiza o não-saber. Em contrapartida, é doravante claro que as repercussões de que falo têm um outro sentido: são repetições de uma percussão que transcende a vida pessoal, o presente vivido ou vivível. São ondas de um choque que não cabe numa memória individual ou colectiva (sem

que possa igualmente situar-se fora destas). E se o choque não se situa nem dentro nem fora da história, é porque ele mesmo, o trauma, é indício de um *limite* histórico. E isto significa, por outro lado, que a repercussão retoma então o sentido inaugural que Heidegger atribuiu à obra de arte: «Sempre que a arte acontece, i. e., quando há um início, um abalo atinge a história, a história tem início ou volta a iniciar-se» («A Origem da Obra de Arte»). Seria necessário demonstrar, entretanto, que este início não legitima qualquer fundação histórica (como Heidegger acaba por sustentar, associando a essência da obra à «saga» de um povo histórico), pois é da própria natureza do trauma a exposição contínua ao sem-fundo da existência. O trauma existencial, a este respeito, é «pré-histórico» no *duplo* sentido em que ele começou na pré-história, certamente, mas também no sentido activo em que ele faz começar de cada vez a história ou, simplesmente, no sentido em que ele *faz história*. Se o mistério é um choque em nós, então o que dele resulta — as formas do trauma — são *repercussões sempre inaugurais* (e não «históricas»). São formas puras do tempo; formas ainda sem história, formas que abrem a história a si mesma. Todas as grandes obras são traumatizantes no sentido preciso em que abrem uma fenda na história: não se encadeiam no curso histórico, mas *desencadeiam* uma *outra* história. As obras que nos ferem são as provenientes da ferida de existir (e essas obras, por sua vez, nos levam a fazer outra obra). (Jean Genet sobre a beleza — um elemento comum à arte e à religião: «Na origem da beleza está unicamente a ferida, singular, diferente para cada qual, escondida ou visível, que todos os humanos guardam dentro de si, preservada [...]. A arte de Giacometti parece querer revelar essa ferida secreta dos seres e das coisas, para que ela os ilumine»; *O Estúdio de Alberto Giacometti*.)

### III. (religião e arte)

#### 1.

A religião e a arte são repercussões gêmeas: ondas de uma mesma percussão imemorial em nós. Mede-se a intensidade do trauma pelo alcance das suas repercussões; e discerne-se o modo de abordar o trauma pelo tipo de repercussões que ele gera. Julgo que há apenas — ou só tem havido — duas maneiras de abordar o trauma: o *cuidado* e a *cura*. Não me precipitarei, porém, a dizer que toda a arte é cuidar e toda a religião curar (ou vontade de curar). Tanto mais que abundam os artistas que, na ruína da religião positiva (ou da positividade dos dogmas, como dizia Adorno depois de Hegel), procuram a salvação pela arte, assim como, e em contrapartida, muitos são os *homines religiosi* que, na observância estrita a um culto, não confundem a fé (ou a crença) com a certeza acerca da revelação do mistério. Inúmeros os artistas que procuram na obra a cura (não individual), e inúmeros os religiosos que só pretendem cuidar do trauma que os transcende. Mas insistirei na diferença irreduzível entre as minhas duas afirmações iniciais: «isto tudo é de mais», «tem de haver algo mais». Ora, a arte, com a primeira afirmação, não identifica a incompreensibilidade da existência com um ente presente; enquanto a religião, com a segunda afirmação, atribui a proveniência da mesma incompreensibilidade a uma presença — quer seja transcendente ou imanente, e quer se apresente mesmo sob a forma negativa de uma ausência... As formas da arte e da religião respeitam um mecanismo de descarga (ou de libertação) do incompreensível que é, essencialmente, o mesmo; mas *postular uma presença como destinatária para o excesso* faz toda a diferença: a diferença, justamente, que permite aclarar a geminação e a não-identidade entre arte e religião. (Um esclarecimento, todavia, que não implica da minha parte qualquer hierarquização dos modos de abordar o mistério.)

#### 2.

Esse destinatário do incompreensível é, logicamente, também ele *incompreensível*. A religião chama-lhe «Deus» ou «deuses». Ora, incompreensível, para a religião, quer dizer infinito, pois «deus» designa uma entidade que não apenas abrange tudo como pretende ser a explicação *porque existe um tudo*. Deus é o por-que de tudo, o «que» que sustenta tudo, o *quod* da existência. É, assim, a ideia de que há uma compreensibilidade final (ou originária) do incompreensível. O simples facto de se conceber que o incompreensível possa estar contido numa entidade — mesmo que esta se mantenha para nós incompreensível —, tal facto constitui um *princípio de compreensibilidade* do incompreensível. Por muito que Deus seja para nós incompreensível (e não pode deixar de sê-lo, sendo «Deus»), ele é o princípio (incompreensível) da compreensibilidade da existência. A *entificação* do incompreensível é, provavelmente, o gesto originário da religião. Mais exactamente: a entificação *substancial* do mistério — a conversão do mistério numa *substantia* — é o gesto religioso (e metafísico) por excelência. Ora, a *substantia* (termo que traduz o grego *ousia*, a «essência»...) designa, primeiramente, um corpo puro e próprio: uma presença imune. Ou tende a designar, pelo menos no Ocidente, desde o século IV (com os tratados latinos da teologia trinitária), a essência corporizada e imunizada: o corpo de Deus. Eis por que nunca bastará afirmar que a religião faz coincidir o arquicontecimento com Deus (ou seja, com uma arquiausalidade; de resto, nem todos os deuses são definidos como causa suprema da existência: muitos deuses gregos, por exemplo, nasceram no mundo e nele se perpetuam...). Nos termos que o trauma existencial requer, direi antes que a religião, ao postular um corpo puro e imune dentro ou fora da existência, outorga-se a possibilidade daquilo a que devemos chamar, correlativamente, *cura existencial*. A saber, a conversão ou pelo menos a participação de cada

corpo aberto e impuro no corpo puro de Deus. A «cura existencial» é assim — e com todas as ressonâncias históricas que o termo contém — uma *purificação*. Salvar-se significa, religiosamente falando, purificar-se. E se procuro falar nestes termos é porque, da mesma maneira que ontologizo a noção de trauma, também é necessário, e reciprocamente, psicanalisar o fundamento da religião (e da metafísica). Pois qual é, na verdade, a necessidade psíquica de postular a existência de um corpo são e salvo, de um corpo inteiramente intacto, desprovido de trauma, se não a de introduzir um apaziguamento, um abaixamento da tensão, uma resolução que forneça uma constante para o funcionamento económico e energético da psique? Se não, em suma, a de fazer prevalecer espiritual e colectivamente o «princípio de prazer»? Pessoa também apontou nessa direcção (psicanalisando a religião) quando escreveu num dos seus *Aforismos*: «o homem religioso é um hedonista» — precisando: «O instinto religioso geral é um instinto de prazer, de ter tudo *resolvido* na vida. Deter-se só perante a Verdade é doloroso para o homem. A Realidade é muda e fria.» (Mas se a «Realidade é muda e fria», então a mística faz jus ao mistério: é uma resposta *muda* que não exige resposta do mistério.)

3.

Se, psicanaliticamente, toda a cura de um traumatismo implica uma objectivação integral do excesso, religiosamente a cura do trauma (existencial) implica uma descarga total do excesso (do corpo impuro). É isso, em suma, a cura existencial: a fé (ou a crença) numa *transferência total* — a qual só pode ser assim concebida quando se postula ou se acredita na existência de um *destinatário que não necessita, ele mesmo, de ser curado* (porque não é traumatizado). A descarga energética só pode ser total se for suportada por um ente que compreenda a totalidade das aberturas (ou dos traumas), e um tal ente ou *nunca nasceu* ou *nunca*

*morrerá*: só pode ser um corpo puro, desde sempre morto ou para sempre vivo. (Ou então, se nasceu, terá de morrer *para* renascer e salvar a humanidade inteira: e tal é a verdade do cristianismo que, como veremos, o dispõe ao limiar da saída das religiões...) Só há imunidade (total) sem nascimento e sem morte. O que nos permite aceder à verdade antropológica de os primeiros deuses terem sido, essencialmente, mortos venerados: grandes antepassados. O corpo de um homem apenas pode exemplificar a eternidade do jamais-nascido e do para-sempre-vivo se *estiver morto*. A ferida que é um corpo mortal apenas se fecha — ou se abre infinitamente — com a morte. E eis a razão pela qual o *sacrifício* — o assassinato cultural — assumiu uma enorme preponderância na génese da religião. O sacrifício, quando leva à morte, não consiste numa libertação parcial do trauma da existência, antes pretende ser a descarga integral deste: num morto (sagrado ou santificado) purifica-se a própria *mortalidade*, quer dizer, a ferida de *ser humano*. O sacrifício é o modelo primitivo da purificação total do que nos excede, seja através da expulsão do que é considerado impuro, seja pela ingestão de um corpo puro e purificador. De toda a maneira, é com a repetição do sacrifício que se continua a alimentar, regularmente, a ideia de cura, isto é, a ideia de uma comunidade de corpos mortais que promete a si mesma a purificação. Ignoro, todavia, se podemos dizer que o mecanismo do bode expiatório é o nosso «antepassado» *cultural* comum, instituindo-se como modo de a comunidade evitar a autodestruição generalizada (e tal é a tese central de Girard, para quem a origem da religião é a origem de toda a cultura); direi todavia que a *morte sacrificial* é o nosso antepassado *religioso* comum (o que significa que o sacrifício é um acto *posterior* à experiência do mistério ou da mística, e portanto uma das suas repercussões mais cruéis). Esta hipótese, aliás, poderia ser corroborada com exemplos comentados por Morin: «Os bodes expiatórios sacrificados em Israel ou em

Atenas, tal como os actuais massacres de bodes expiatórios humanos, infieis e judeus, têm efectivamente por finalidade purificar a cidade, atrair para a vítima a mácula mortal. Aliás, [...] quanto mais se exacerba no homem a angústia da morte, tanto mais tendência ele terá a descarregar a sua morte sobre outrem por meio de um *assassinato* que será verdadeiro sacrifício inconsciente» (*O Homem e a Morte*, 1, I). O cristianismo a um tempo extrema e subverte a lógica do sacrifício; no cristianismo, já é o próprio Deus que se entrega *a si mesmo* como ofrenda. Deus dá-se a morte — e a vida eterna. Cristo é o bode expiatório da humanidade, e portanto, ainda segundo Girard, ele é a figura divina que *conclui* a religião oferecendo-se como *o fim do sacrifício* — em todos os sentidos da expressão. Mas é evidente que o cristianismo só sairia da religião se cessasse o sacrifício que, no entanto, o fundamenta... Se o sacramento do baptismo visa anular o pecado original, a ressurreição — que sucede ao sacrifício de Cristo — pretende anular a mortalidade humana. No extremo da lógica sacrificial, Cristo faculta assim uma poderosa identificação com a sua figura: o corpo do filho de Deus não é intacto, imune ou imunizado; pelo contrário, apresenta-se ostensivamente ferido — e ferido de morte. Mais exactamente, o cristianismo é a religião que assume que o próprio corpo de Deus não é *imune* mas torna-se *imunizado* através da morte do seu filho. E é por isso que é um corpo sofredor com cinco chagas aquele que se oferece em adoração aos crentes. Tais feridas demonstram que até mesmo Deus, para ser *identificado* como tal, precisa de ter um corpo *traumatizado*. E é sobretudo da sua quinta chaga (daquela que foi aberta por uma lança romana) que irrompe esta verdade histórico-religiosa fundamental: *hoc est corpus meum* quer dizer, afinal, «esta é a minha ferida». Eis a verdade do novo Deus: o seu corpo é o nosso trauma... Ou ainda, e para resumir, *a humanidade é a ferida de Deus* (enquanto, para sair verdadeiramente da religião, seria necessário que o cristianismo

pensasse exactamente o inverso: pois é com efeito Deus — o nome de «Deus» — que é a ferida dos homens).

## 4.

Mas o trauma existencial, repito, é incurável. Literalmente: irremediável. E os sacrifícios históricos (com o seu flagelo de purificações) não cessam. A cura nunca passa de uma promessa ou de uma ideia (de transferência total). Se «curar» significa *fechar a ferida*, esta, na realidade, nunca fecha: quando muito, na transferência, procura-se expulsar integralmente o trauma; e, à força da *repetição* dessa descarga, há, decerto, um abaixamento momentâneo da tensão (*energética*) e um reequilíbrio provisório da descompensação (*económica*). Mas nunca há fecho: apenas promessa ou ideia de que o trauma desapareceu de um corpo; apenas promessa ou ideia de que uma abertura *cabe* (ou *é compreendida*) numa abertura maior (e, em bom rigor, infinita). Só que a simples *promessa de cura* determina a natureza das *formas de repercussão religiosa*. Ora, que formas são essas afinal? Se é verdade que o gesto original da religião é a entificação substancial do mistério, as formas religiosas só podem ser de dois tipos: ou são presenças reais dessa substância, ou são suas representações (no sentido corrente deste termo — e todo o debate, propriamente bizantino, sobre o estatuto ontológico da imagem decorre dessa dupla possibilidade). Mas, se fizermos convergir esses dois tipos, podemos caracterizar a forma religiosa, em geral, primeiramente como sendo uma forma *substancial* (isto é, da mesma substância do mistério entificado, ou figurando essa substância). É uma tal homo ou hetero-substancialidade da forma religiosa que permite prometer a cura (ou a salvação): nada está perdido porque haverá um ganho final (por identificação ou fusão com a substância primeira). Enquanto forma substancial, a religião obedece à vontade de descarga e de assimilação total do excesso (e, portanto, ao princípio de

prazer). Em segundo lugar, também podemos caracterizar a religião como sendo uma forma *cultural*, isto é, votada a uma repetição periódica e partilhada por uma comunidade. Neste caso, como forma cultural, a religião obedece a uma repetição compulsiva, isto é, à necessidade permanente de dominar no futuro o que não foi possível determinar nem experienciar no passado, indiciando desse modo que a ferida jamais cicatriza. Não se trata portanto de repetir necessariamente conteúdos dolorosos (como seria o caso de um traumatismo vivido, esquecido e recalçado); trata-se antes de repetir num presente — no presente do ritual — o começo do que nunca teve início, pondo um termo à possibilidade de regredir infinitamente. Substancial e cultural: a forma da religião, assim caracterizada, permite-nos dizer que «Deus» é essencialmente um triplo conceito: um *conceito energético* (uma forma imunitária que suporta todas as descargas individuais), um *conceito económico* (uma forma compensadora que nos indemniza de todas as perdas individuais) e um *conceito temporal* (uma forma estável que fixa num presente eterno o passado imemorial). (Seria necessário agora matizar todas estas afirmações e começar por esclarecer que «religião» significa aqui, sobretudo, «monoteísmo», pois o poder conferido aos deuses dos politeísmos nunca é verdadeiramente *absoluto* — o que influi sobremaneira na sua capacidade de salvar o crente. Por exemplo, os deuses helénicos, como mostrou Jean-Pierre Vernant, são «Potências» e não «pessoas», quer dizer, cada deus constitui-se *em si mesmo* como uma «pluralidade indefinida» e uma «multiplicidade numerosa» que não chega a ter «existência por si» [«*La personne dans la religion. Aspects de la personne dans la religion grecque*»]. Todavia, apesar desta e de outras diferenças relevantes entre monoteísmo e politeísmo, nada nos impede de constatar que o mesmo mecanismo energético de descarga e económico de compensação (ou indemnização) actua em ambos os teísmos, continuando bem presente, para dar outro exemplo, no poli-

teísmo bahiano: «Aquele que opera o gesto ritual desfaz-se da carga da onipotência que o esmagaria se ele não a depositasse, se ele não se desfizesse dela a favor de quem ignora. A favor de quem ele nomeia sem saber quem é. [...] Há deuses para nos convencerem que não somos onipotentes» [Frédérique Ildefonse, *Il y a des dieux*]. No quadro do politeísmo grego, a convicção de onipotência chama-se *hybris*: transgressão, desmedida ou insolência — e foi em torno desta noção que se escreveu a lição inteira da tragédia.)

## 5.

A promessa ou a ideia de cura: não sendo possível erradicar o incompreensível, restar-nos-ia o consolo de sermos compreendidos por ele; restar-nos-ia o reconforto de poder *transferir* a incompreensibilidade do facto de *haver ser* para um *ente*. O que significa que Deus, sendo um ente substancial, altera decisivamente a ideia que se pode ter do incompreensível. O incompreensível já não é *aquilo que fica de fora depois de se abranger tudo*, mas *o limite a partir do qual se explica porque há um tudo*. Deus, para a religião, é (o) incompreensível *porque pode compreender tudo, não sendo, ele mesmo, compreendido por nada*. Como elemento simultaneamente interior e exterior a tudo, Deus é o que permite que haja um *tudo* (uma completude compreendida num incompreensível). Num certo sentido, de cada vez que procura assegurar a salvação ao corpo individual ou colectivo, a religião *requer uma resposta* do mistério. (O caso-limite deste enunciado é a oração que, por definição, não pressupõe nenhuma resposta de Deus.) A religião não é apenas, então, uma repercussão muda: ela deixa de ser mística e julga-se detentora da Palavra (ou do Verbo) instituindo-se como *discurso de verdade* sobre o mistério («verdade» que deve ser entendida aqui metafisicamente, enquanto *adaequatio* a um ente ou a uma realidade substancial). Ora, esse discurso, por natureza, é *inquestionável* porque se

apresenta na posse de uma resposta — da resposta verdadeira e adequada que se institui, *ipso facto*, como um poder (todo o fanatismo religioso, toda a guerra religiosa, se sustenta num discurso de verdade). A religião que cessa de ser mística deixa, do mesmo passo, de reverberar o apelo silencioso: e fala — fala sentenciosamente — no lugar do mistério, acabando por apossar-se dele. O mistério converte-se em dogma e passa a ser mediado por um ministério (ou um sacerdócio). O problema não está em *traduzir o silêncio* (do mistério) — se essa tradução é a própria origem da linguagem; o problema está em elevar *uma* forma de traduzir (o mistério) ao estatuto de interpretação verdadeira, com toda a ordem (propriamente *hierárquica*) de hermeneutas que isso implica, e com a sempre possível exclusão (ou *purgação*) de outras mediações do mistério. Só há fanatismo religioso — *mas o que é a história do mundo senão a história das guerras religiosas?* — quando se erige a ideia de um ente substancial e, conseqüentemente, a ideia de que a este só pode corresponder uma forma (palavra, discurso, figura...) verdadeira. Num outro sentido, todavia, de cada vez que a religião renuncia a assegurar a salvação (se isso é possível sem deixar de ser uma religião), ela é apenas uma forma de cuidar do trauma. (Esta mesma tensão anima igualmente a filosofia no seu momento inaugural; limito-me a evocar o *Fédon* de Platão, o qual tanto propõe a cura ou o exorcismo completo da morte no corpo da criança (77e) quanto define a própria filosofia como um cuidar da morte ou um exercitar-se em morrer: *meletê thanatou* (81a).) E, então, a religião não se auto-institui como discurso de verdade, ou, pelo menos, se continuar a manter a ideia de que existe uma verdade independente dos discursos que a produzem, ela passa a tolerar o facto de haver múltiplas interpretações verdadeiras. Essa multiplicidade (que não é necessariamente expressão de um politeísmo) abre o espaço não apenas para a dita «tolerância religiosa», mas, mais radicalmente, para a suspeita, no interior de uma determinada reli-

gião, de que a interpretação mística que veicula é, antes de mais, uma forma *literária*: quer dizer, uma tradução que não aspira a ser *a* verdade (a tradução adequada). A religião que se desnuda até ser (somente) mística assume-se enquanto literatura. Dizendo melhor: a mística sempre foi, no interior da religião, o saber (inconsciente?) de que a própria religião é literatura. Mas, se assim for, no extremo do seu desnudamento, a religião terá de abandonar a própria ideia metafísica de verdade (muito para além de acolher a multiplicidade de interpretações verdadeiras). Ora, abandonar essa ideia de verdade significa, em última instância, renunciar à entificação substancial do incompreensível, e mormente à sua entificação absoluta, única e unificada. E se Deus é a transcendência, para a mística — para a mística que resiste surdamente (ou mudamente) no interior da religião — haverá sempre algo como um «ultratranscendente»; se Deus é o Ser, então o mistério será o «ultra-ser» — e deste excesso do (ou no) ser ninguém poderá *fugir*. O mesmo poema de Campos prossegue assim:

*Minha inteligência tornou-se um coração cheio de pavor,  
E é com minhas ideias que tremo, com a minha consciência de mim,  
Com a substância essencial do meu ser abstracto  
Que sufoco de incompreensível,  
Que me esmago de ultratranscendente,  
E deste medo, desta angústia, deste perigo do ultra-ser,  
Não se pode fugir, não se pode fugir, não se pode fugir!*  
...

6.

A necessidade de passar o excesso invivível chama-se *amor*. Não há religião nem arte sem amor, mas há amor sem arte e sem religião. A mística é o amor pelo incompreensível sem necessidade de objectivar

este. Com a mística sucede o maior desafio à economia e à energética da psique na medida em que ela, a mística, é um transporte informal do mistério. O místico atém-se ao silêncio da existência: ele é contemplação muda do mistério, ferida que se cuida a si mesma. O místico esvazia o vazio sem passar por qualquer formalização. Ele não dá forma ao vazio: vê (ouve) o vazio das formas a formar-se. O místico passa-se; vive a vida como a própria vida *se vive*, em puro fluxo e refluxo da *physis*. Pura passagem da morte anterior, desse limite da vida impessoal que o transborda — e para a qual ele não consegue fixar qualquer rebordo (senão, repito, o bordo interior da linguagem: o mutismo).

7.

À semelhança da religião, a arte também objectiva. Não há obra, apesar de tudo, sem o mínimo de objectivação ou entificação do mistério. O artista sabe-o: se o excesso que o atravessa não é, de alguma forma, exteriorizado, ele mesmo, *como artista* (e por vezes também como pessoa), anular-se-ia. Afundar-se-ia: ficaria, como diz Campos, sufocado de incompreensível ou esmagado de ultra-ser (e eis porque é que o seu poema *também* é o texto da possível libertação humana do «cárcere do Ser» e do «cárcere de pensar»). Este saber do artista acerca da sua possibilidade criadora está depositado na tradição melancólica do Ocidente (que foi tomando, aliás, diferentes nomes ao longo da história da arte). Com efeito, se os artistas (ou os génios: os homens «excessivos» ou «excepcionais»: *perittoi*, escreve Aristóteles no *Problema XXX*) não são nada ou ninguém senão um excesso ou um excedente (*perittoma*) que tanto afecta o pensamento com a loucura (*ekstasis*) quanto afecta o corpo com a eclosão de vida (*ekphysis*), esse mesmo excesso, todavia, tem de *tomar forma* antes de o artista ser arrastado para uma identificação mortífera com o nada (ou com o ser-ninguém). Poderia agora mostrar-se como a bílis negra, na teoria hipocrática dos hu-

mores, terá uma das suas correspondentes modernas no excesso de energia libidinal. Porém, aqui deverá bastar dizer-se que dar forma ao trauma constitui, para o artista, um gesto *vital*; e que essa forma se distingue essencialmente da forma religiosa (substancial e cultural) pelo facto de que jamais pretende assegurar a cura. A forma artística é um dos melhores exemplos de que apenas podemos (e, num certo sentido, devemos) *cuidar* do trauma existencial. Mas se a arte nunca pressupôs a entificação substancial do mistério, em que consistem afinal as *formas de repercussão artística*? Em vez de substanciais, as formas de arte são essencialmente *miméticas*; e, em vez de culturais, são sobretudo *rítmicas*. A mimese, no sentido forte — e tal é o princípio director do pensamento de Lacoue-Labarthe —, não é a *imitatio* de um qualquer modelo ou ente (originário): é o gesto de tornar presente o que nunca esteve presente ou nunca foi uma presença (e, ainda menos, uma presença substancial). Mas essa forma não deixa de ser um modo de compreender o incompreensível: enquanto forma mimética (forma do «como se»), a arte responde à necessidade de descarga energética sem pretender que esta seja total e recompensadora. A forma da arte não é um ganho económico que anula a perda, ainda que transforme a negatividade (a não-presença) numa qualquer positividade (chamada obra de arte). Porém, a obra não realiza a dialéctica sacrificial da perda e do ganho através da qual há sempre um sobre-ganho. O que me permitirá precisar, noutro lugar, a diferença entre a forma artística e a forma religiosa nestes novos termos: a primeira forma radica-se num *jogo do luto* (se nos lembrarmos do esboço freudiano de uma «estética económica»), ao passo que a segunda visa efectuar um *trabalho do luto* (no sentido freudiano da expressão, de novo, mas a ser repensada como uma das variantes, se não mesmo como a verdade profunda, do «trabalho do negativo» hegeliano...). Enquanto forma rítmica, por outro lado, a arte não é uma repetição codificada com a qual uma comunidade se identifica: o ritmo

é a repetição na diferença (ou a diferença que se repete) remetendo-nos para uma solidão irreduzível. Sem dúvida, pelo ritmo, a arte também responde a uma certa repetição compulsiva, mas esta é entrelaçada pela diferença que constitui o próprio tempo. Cuidar o trauma é isso: dar-lhe uma forma, aceitando que ele é inexcedível; repercuti-lo, sabendo que ele voltará sempre. O artista trata do trauma para que este não se converta num vazio autodestrutivo. Se o trauma não for cuidado, o artista implode melancolicamente no seu abismo interior. Todo o melancólico (melhor: o momento melancólico de todo o criador) sabe que o trauma ou nos liberta ou nos mata.

8.

Quando a arte começa, explicitamente, articuladamente, a pensar a sua própria possibilidade (no período clássico grego), surge um conceito que tanto a aproxima como a distingue decisivamente da religião. Esse conceito chama-se *katharsis* — um termo que, sem o menor acaso, também pertence inicialmente ao vocabulário clínico, mas que é depois reelaborado por Aristóteles (na *Poética*) para designar a função dessa forma de representação *mimética* que é o teatro trágico. Ora, o teatro (e sobretudo a tragédia) é exemplar da forma mimética em geral (na qual se constitui a forma artística). Pensar a mística enquanto choque com o mistério implica levar às últimas consequências o pensamento da catarse. E se *katharsis* significa «purgação», «descarga» e, portanto, também até certo ponto (aceitemo-lo), «purificação», eis a pergunta que nos resta: de que modo purificar em arte se distingue de salvar religiosamente? De que modo a catarse mimética se distingue do culto sacrificial? *Distinguir a catarse do sacrifício*: eis o modo efectivo e histórico para definir, rigorosamente, a geminalidade e a não-identidade entre arte e religião. Decerto, a forma artística *quase* se confundiu com a forma religiosa; por exemplo, em Micenas (e portanto *antes* de a

arte se pensar a si mesma como *katharsis*), quando a obra era enterrada num túmulo e subtraída ao olhar dos vivos. Mas, mesmo então, a arte jamais assumiu um destino plenamente sacrificial (a morte efectiva): quando muito, a obra assemelhou-se aí a uma oferenda, na qual se depositava a esperança de esconjurar parcialmente o poder dos mortos ou dos deuses. Mas é justamente uma tal distinção que Aristóteles, escrevendo depois dos tragediógrafos, pôde entretanto conceptualizar, discernindo as duas «paixões» (*pathemata*) que a tragédia teria por função «purificar» ou «purgar» (*kathairein*). Ora, julgo que é possível sustentar que essas «paixões» originárias — a piedade e o terror — não constituem apenas os dois afectos primitivos da política ou da vida em comunidade (designando a atracção ou a repulsa entre os humanos). A piedade é também o modo de *personificar o fascínio* que o mistério nos inspira, assim como o terror por sua vez *personifica o tremor* despertado pelo mesmo mistério. As *pathemata* que a mimese (a arte) deve purgar são, em suma, os *dois aspectos (extremos) de manifestação do mistério: fascinans e tremendum*. E afirmar que a mimese *personifica* (o fascínio e o tremor) é indicar em que consiste a catarse mimética: em *personas* que nos libertam. Como a arte nunca pressupõe uma identificação substancial com o mistério, a *persona* também nunca é uma forma substancial. E isto significa duas coisas: a *persona* corporiza sempre uma *catarse benéfica* (contrariamente aos protagonistas de um sacrifício, a *persona* não morre efectivamente); por outro lado, uma *persona* jamais pode ser o veículo de um discurso de verdade, porque ela não se adequa a nada que lhe precede. A forma da arte, como entreviu Nietzsche, testemunha por si mesma do facto de não haver um *ens summum* da existência, mas apenas máscaras que, não escondendo nada, revelam o vazio traumático da existência humana. A *persona* é isso: representação do mistério, mimese de tudo e de nada, de todos e de ninguém — jamais pretendendo ser (ou figurar) uma entificação substancial. A arte não

converte o mistério num corpo imune, numa *substantia*, mas, antes, numa *persona* — e é por isso que o artista, sempre no limiar do teatro, é a *primeira persona*. Para o artista, tudo remete para tudo — mas nunca para um ente primeiro ou final. «Tudo é o mesmo mistério», como diz ainda o mesmo poema de Campos. Sim,

*A pena em que pego, a letra que escrevo, o papel em que escrevo,  
São mistérios menores que a Morte? Como se tudo é o mesmo mistério?*

9.

«Tudo é o mesmo mistério» numa mimese e numa rítmica generalizadas que é a pulsação da própria existência. Todo o artista, para poder criar, para se deixar atravessar pela vida impessoal que o excede, torna-se ele próprio uma personagem, quer esta seja (ou não) formalizada literária ou teatralmente. A diferença que há entre a entificação substancial do mistério e a personificação deste é rigorosamente a mesma que vai, por exemplo, de um ídolo para a personagem de Antígona. Ou é a diferença entre a morte efectiva e a morte representada. Porém, na exacta medida em que nenhuma religião dispensa, na sua prática cultural, um certo grau de representação ou de teatralização (e o sacrifício é, eminentemente, um teatro), *não pode haver religião sem arte*. Mas a afirmação recíproca não é verdadeira: *pode haver — e há — arte sem religião* (e tal é precisamente a questão moderna da obra). Só a noção de *substantia* (ou de *ousia*, de «essência», etc.) possibilita a ideia ou a promessa de um corpo inteiramente purificado e salvo. A obra, em contrapartida, é a aceitação de que só há corpos impuros, não como contrários da pureza, mas como originariamente abertos. Todavia, se a obra também objectiva, então é falso definir a arte como pura abertura ao *fascinans* e relegar a religião para um fechamento (ou uma protecção face) ao *tremendum*. Não há nem exposição total nem imunização to-

tal do trauma. A ambivalência do mistério como *fascinans* e *tremendum* é constitutiva de todas as formas de repercussão, porque não existe de um lado a total exposição de um corpo (sem a mínima forma protectora: isso seria a morte) e do outro uma imunização integral (sem qualquer hiato ou fenda — pois isso seria a não-vida). Nos diferentes modos de abordar o mistério, há *tendências*: a arte *tende a cuidar* do trauma, pois a forma artística é desprovida da vontade de saturá-lo (e de suturá-lo); a religião, no seu impulso salvífico e redentor, *tende a querer curar* o trauma. O reverso da abertura ao trauma existencial, por outras palavras, não é o seu fecho ou a sua cura: é a tentativa de *imunização do ser*. E se o trauma existencial tanto possibilita o bem (como abertura ao mistério) quanto possibilita o mal (como sistema de ultra-protecção), então o que explica propriamente a origem do mal é o conceito de *imunidade ontológica*. Isto é, não a religião em si, mas uma certa forma de cultivá-la: tentando eliminar ou exterminar o excesso que é a própria vida (impessoal). A religião *tanto* pode levar a praticar o bem, conduzindo ao sacrifício (ou ao dom) de si, *como* a praticar o mal: sacrificando (matando) o outro. Mas — de uma maneira ou de outra — a religião formaliza-se *sempre* através do sacrifício. E o mal está em querer curar o trauma; o mal está na tendência para a descarga absoluta (que se exprime exemplarmente na pulsão de morte). O mal é a vontade de um *princípio de prazer absoluto* (como se o prazer pudesse ser, precisamente, absoluto...). Ou ainda, e para retomar uma das mais profundas tentativas de definição do mal: se «se projecta o que é mau no exterior para evitar que isso vos mate interiormente», então o mal seria «o efeito de um desejo de não morrer. Uma conjuração contra o suicídio» (André Green, «*Pourquoi le mal?*»). Ora, se o suicídio é a vontade extrema de ser *próprio*, esconjurá-lo significa descarregar (*kathairein*, ainda) a morte própria sobre outrem. A civilização (ocidental) é suicidária porque faz erguer o mesmo (o próprio, o puro, o são-e-salvo)

sobre o cadáver do outro (impróprio). Do outro que é *o reflexo* (esconjurado) *do mesmo*.

10.

Se a arte resistir à «arte do fim da arte», sem se transformar também ela numa religião, então continuará a ser uma *mística*. E se a mística é o emudecimento informe face ao mistério, a arte dá forma a esse mesmo emudecimento através de uma matéria qualquer. *Qualquer matéria*, porque, para o artista, repito, «tudo é o mesmo mistério». E, embora o mistério seja menos do que nada e mais do que tudo, embora não seja qualquer coisa, aquela forma requer ainda assim *uma matéria*: o mistério só se manifesta através de um choque. E não há choque que não seja material: não há mistério imaterial. O mistério, decerto, não se entifica (nem, mais geralmente, se substancializa), mas é necessariamente uma efracção material. Uma abertura infinda na matéria e como matéria. A arte é uma *mística material* — o que não significa, de todo, que a religião seja, inversamente, uma mística espiritual. Não há mística que não seja material. A palavra «mística» aponta aliás, doravante, para a impossibilidade de distinguir entre uma matéria e um espírito, entre um corpo e uma *psyche*... E se ainda digo «material», é para assinalar simplesmente que a arte formaliza sempre qualquer coisa (toda a forma artística, por mais efémera ou provisória que seja, apoia-se numa matéria sensível). Todavia, mesmo o místico não artista também só pode experienciar materialmente o mistério: o seu corpo, como ser aberto a..., se não chega a dar forma ao trauma, faz a experiência do mistério radicada nos seus sentidos extáticos. Por isso, o artista, enquanto místico, está sempre na iminência de abandonar a arte ou de recomeçá-la. De abandonar — e de abandonar de vez — a sua obra ou de inventar formas inteiramente desconhecidas. Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*: «A insistência é o nosso esforço, a desistência é

o prémio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano.» Entre a insistência e a desistência, a arte persiste — tem persistido.

*Ah, perante esta única realidade, que é o mistério,  
Perante esta única realidade terrível — a de haver uma  
realidade,  
Perante este horrível ser que é haver ser,  
Perante este abismo de existir um abismo,  
Este abismo de a existência de tudo ser um abismo,  
Ser um abismo por simplesmente ser,  
Por poder ser,  
Por haver ser!  
— Perante isto tudo como tudo o que os homens fazem,  
Tudo o que os homens dizem,  
Tudo quanto constroem, desfazem ou se constroi ou desfaz  
através deles.  
Se empequena!  
Não, não se empequena... se transforma em outra coisa —  
Numa só coisa tremenda e negra e impossível,  
Uma coisa que está para além dos deuses, de Deus, do Destino —  
Aquilo que faz que haja deuses e Deus e Destino.  
Aquilo que faz que haja ser para que possa haver seres,  
Aquilo que subsiste através de todas as formas  
De todas as vidas, abstractas ou concretas,  
Eternas ou contingentes,  
Verdadeiras ou falsas!  
Aquilo que, quando se abrangeu tudo, ainda ficou fora,*

*Porque quando se abrangeu tudo não se abrangeu explicar porque  
é um tudo,  
Porque há qualquer coisa, porque há qualquer coisa, porque há  
qualquer coisa!*

*Minha inteligência tornou-se um coração cheio de pavor,  
E é com minhas ideias que tremo, com a minha consciência de  
mim,  
Com a substância essencial do meu ser abstracto  
Que sufoco de incompreensível,  
Que me esmago de ultratranscendente,  
E deste medo, desta angústia, deste perigo do ultra-ser,  
Não se pode fugir, não se pode fugir, não se pode fugir!*

*Cárcere do Ser, não há libertação de ti?  
Cárcere de pensar, não há libertação de ti?  
Ah, não, nenhuma — nem morte, nem vida, nem Deus!  
Nós, irmãos gémeos do Destino em ambos existirmos,  
Nós, irmãos gémeos dos Deuses todos, de toda a espécie,  
Em sermos o mesmo abismo, em sermos a mesma sombra,  
Sombra sejamos, ou sejamos luz, sempre a mesma noite.  
Ah, se afronto confiado a vida, a incerteza da sorte,  
Sorridente, impensando, a possibilidade quotidiana de todos os  
males,  
Inconsciente o mistério de todas as coisas e de todos os gestos,  
Porque não afrontarei sorridente, inconsciente, a Morte?  
Ignoro-a? Mas que é que eu não ignoro?  
A pena em que pego, a letra que escrevo, o papel em que escrevo,  
São mistérios menores que a Morte? Como se tudo é o mesmo  
mistério?*

*E eu escrevo, estou escrevendo, por uma necessidade sem nada.  
Ah, afronte eu como um bicho a morte que ele não sabe que existe!  
Tenho eu a inconsciência profunda de todas as coisas naturais,  
Pois, por mais consciência que tenha, tudo é inconsciência,  
Salvo o ter criado tudo, e o ter criado tudo ainda é inconsciência,  
Porque é preciso existir para se criar tudo,  
E existir é ser inconsciente, porque existir é ser possível haver ser,  
E ser possível haver ser é maior que todos os Deuses.*

Álvaro de Campos

## Mystique matérielle

0.

Tout se passe comme si l'art et la religion étaient jumeaux. Plus exactement, comme si, provenant d'une même gestation, ils étaient *jumeaux non identiques*. Et que, partageant la même origine, ils s'étaient rapidement distingués l'un de l'autre — même si la différence décisive entre art et religion n'est devenue perceptible que très récemment — lorsque l'Occident a atteint son « âge moderne » : l'âge où la mort de Dieu a été totalement assumée. C'est en effet cette mort — la mort du Dieu gréco-chrétien — qui a ouvert un vide irrémédiable dans la spiritualité de l'Occident, orientant l'œuvre vers trois possibilités inconciliables : *soit* la « fin de l'art », *soit* la religion de l'art, *soit* — enfin — l'autonomie de l'art. Du destin moderne de l'œuvre, j'exclus donc, dès l'abord, un quelconque retour à un « art religieux » — si tant est qu'il ait existé un jour en tant qu'unité indissoluble (et, s'il a existé, son effondrement est « irréversible » comme le notera Adorno dans ses *Thèses sur Religion et Art*, I). Quoi qu'il en soit, la question de la « persistance de l'œuvre » (d'art) — *qui est la question même de la modernité* — réside dans ces trois possibilités. Pourtant, quelque chose, dans l'histoire de la religion et dans l'histoire de l'art — dans leurs mémoires distinctes — évoque de manière constante une gestation commune. Peut-être persiste-t-il chez tous les jumeaux un souvenir de ce qui les a unis de façon immémoriale — et les a séparés *à la naissance*.

## I. (ouverture)

### 1.

La découverte du fait que l'on existe — la découverte du *factum* de l'existence — est la gestation commune à l'art et à la religion. L'on pourrait nommer ce fait l'archi-événement de l'espèce humaine, l'*événement inaugural qui est toujours à advenir et qui embrasse tous les événements*. Ce fut, d'ailleurs, à partir de lui que l'humanité est *passée à l'existence*, un passage qui dure depuis près de trois millions d'années sans que nous ayons jamais pu le dater ou le considérer comme achevé. L'archi-événement de l'humanité ou de l'hominisation ne se situe pas derrière nous, dans un passé plus ou moins reculé de l'espèce ; « archi » ne désigne pas l'ancien et encore moins, l'inaccessible : il s'agit plutôt de ce qui inaugure chaque présent, de ce qui fait de l'humanité cette espèce qui *ne cesse de commencer*, ouvrant ou scindant le présent en lui-même. (Du reste, le verbe *arkhein* ne signifie pas seulement « commencer », mais aussi « commander », « diriger », « intimer »... : « archi », ce qui somme l'humain, obligeant celui-ci à se maintenir ouvert.) Par conséquent, les humains ne *sont* pas ouverts à cet événement (comme s'il s'agissait de l'une de leurs possibilités parmi d'autres, ou comme si cela dépendait de leur volonté ou de leur libre-arbitre). Au sens strict, il faudrait plutôt dire que les humains *sont* cette ouverture et n'ont donc pas le choix en tant qu'humains : leur *être* (humain) est pleinement enraciné dans le fait d'*être* cette ouverture et de l'être à chaque fois de façon singulière — la même et toujours autre ouverture. La *même* ouverture parce qu'elle fait de *tous* des êtres humains, toujours *autre* parce qu'elle fait de *chacun* (et à *chaque fois*) le commencement ou le recommencement de l'humanité.

### 2.

La pensée de l'existence en tant qu'*ouverture* a été approfondie par Heidegger, dans le contexte d'une « déconstruction » de la métaphysique par le terme *Ek-sistenz*. Pratiquement à la même période, Bataille explore différemment l'être-ouvert, dans le cadre d'une onto-anthropologie, avec la notion d'« extase ». L'expérience d'un « hors de soi » originaire (qui n'est, pour Heidegger, pas autre chose que l'expérience de la temporalité) et celle d'un hors-du-savoir ou d'un non-savoir (qui ramènera Bataille à la définition du « mystique athée ») — voilà deux éléments initiaux pour penser l'origine commune à l'art et à la religion. *Existence* et *extase*, d'ailleurs, ont la même étymologie (la racine indo-européenne *\*sta-*) et, sans vouloir concilier deux modes de pensée aussi différents, je propose un énoncé préalable qui, d'un côté, les fait converger et, de l'autre, nous introduit à une certaine tonalité que j'essaierai de donner (de faire entendre) au mot « mystique » : l'extase n'est pas un événement qui s'ajoute à l'existence (ou qui nous projette hors de l'existence) ; elle est l'expérience pure — sans contenus particuliers — de l'existence (ou du temps) *comme telle*. Elle est l'expérience de ce qui nous *excède*, intérieurement.

### 3.

Cette même expérience a été également décrite par Wittgenstein. Même si l'immortalité de l'âme était garantie, cela ne résoudrait en rien l'énigme de la vie humaine, car — demande Wittgenstein : « Est-ce qu'une énigme se trouve résolue du fait que je survive éternellement ? » Et il ajoute : « Est-ce que cette vie éternelle n'est pas alors aussi énigmatique que la vie présente ? La solution de l'énigme de la vie dans l'espace et le temps se trouve *hors* de l'espace et du temps » (*Tractatus*, proposition 6.4312). Sans doute, cette proposition permet-elle de déceler le désir d'une réalité transcendante ; mais elle nous conduit aussi à une certaine définition de la mystique (proposée peu après) : « Ce qui

est mystique ce n'est pas *comment* est le monde, mais le *fait* qu'il est » (*idem*, 6.44). Le mystique, devant le fait, ou — comme le dira le Wittgenstein de la *Conférence sur l'éthique* — devant le « miracle de l'existence du monde », est la personne qui n'attribue pas au hors-monde une autre réalité que celle de la limite ouverte de ce même monde. En ce sens, il n'y aura pas à chercher une *solution* à la question du sens de la vie car l'expérience mystique est l'acceptation du fait que l'existence n'est pas un problème mais un miracle. Un problème provient d'une partie de l'existence, alors que le miracle affecte toujours la totalité de celle-ci. « Le sentiment du monde en tant que totalité limitée constitue l'élément mystique » (*Tractatus*, 6.45).

4.

Ces trois façons de penser le « hors » (le hors-de-soi qui est le temps, le hors-du-savoir qui ouvre sur l'inconnu humain et le hors qui correspond au monde en tant que « tout limité ») nous conduisent vers la pensée de l'art comme mystique matérielle. Indépendamment des différences de nuances et même de teneur qui existent entre ces trois modes, on peut affirmer que l'humain est un être constitué, intimement, par un « hors ». Plus exactement (puisque ce « hors » ne réside pas à l'extérieur de l'humain ou de l'univers) : que l'humain est constitué par un *excès* qu'il ne pourra jamais intérioriser ou assimiler totalement. L'intime humain est un excédent de lui en lui-même — qui se manifeste dans l'extase. Voici la conviction qui dicte ces pages : il y a une *incompréhensibilité* irréductible dans l'existence, et cet incompréhensible est *antérieur* à toute forme artistique et religieuse.

5.

*Ah devant cette unique réalité, qui est le mystère  
Devant cette unique réalité terrible — celle qu'il y a une réalité,*

*Devant cet être horrible qui est qu'il y a de l'être,  
Devant cet abîme qu'ouvre le fait qu'il existe un abîme,  
Ce abîme qu'ouvre le fait que l'existence de tout est un abîme,  
Est un abîme rien que d'être tout simplement,  
De pouvoir être,  
D'avoir de l'être !  
— Devant tout cela comme devant tout ce que les hommes font,  
Tout ce que les hommes disent,  
Tout ce qu'ils construisent, défont, ou qui se construit ou se défait  
à travers eux,  
Se réduit !  
Non, ne se réduit pas, se transforme en autre chose —  
En une seule chose terrifiante et noire et impossible,  
Une chose qui se tient au-delà des dieux, de Dieu, du Destin —  
Ce je-ne-sais-quoi qui fait qu'il y a des dieux et Dieu et le Destin,  
Ce je-ne-sais-qui fait qu'il y a de l'être pour qu'il puisse y avoir des  
êtres,  
Ce je-ne-sais-quoi qui subsiste à travers toutes les formes  
De toutes les vies, abstraites ou concrètes,  
Éternelles ou contingentes,  
Véritables ou fausses !  
Ce je ne-sais-quoi qui, lorsque tout a été rassemblé, est bien resté  
en dehors,  
Parce que, lorsque tout a été rassemblé, n'a pas été incluse  
l'explication de l'existence d'un tout,  
Ni pourquoi il y a quelque chose, pourquoi il y a quelque chose,  
pourquoi il y a quelque chose !*

...

(Álvaro de Campos, « Ah, devant cette unique réalité, qui est le mystère »).

(Pessoa lui-même — dans un autre texte extraordinaire et profondément ironique (« De l'impossibilité d'une science du lexicon ») — analyse, quant « à notre compréhension du monde extérieur », quatre hypothèses : « 1<sup>ère</sup> — Nous ne comprenons rien, ni ne comprendrons jamais. 2<sup>ème</sup> — Nous ne comprenons qu'une partie des choses ; l'autre partie, nous l'ignorons toujours. 3<sup>ème</sup> — Nous ne comprenons pas tout actuellement, mais la science nous fournira cette compréhension. 4<sup>ème</sup> — Nous comprenons tout. » Et Pessoa conclut, très kantienement, que seule la deuxième assertion peut être vraie : si « l'infini et l'éternel » ne sont « ni compris ni compréhensibles », alors « nous ne connaissons qu'une partie des choses » et l'autre partie, « nous l'ignorons et l'ignorons toujours ». Sauf que cette « autre partie », justement, n'est pas une *partie*... C'est ce qui nous ouvre à la relation avec un tout — à ce que Pessoa nomme l'inconnaissable « immanent aux choses », le *noumenon*...)

6.

« Parce que, lorsque tout a été rassemblé, n'a pas été incluse l'explication de l'existence d'un tout »... Voilà pourquoi il y a un hors au-delà de tout ou, pour mieux dire, un hors qui est à l'intérieur de tout et que tout *traverse*. Voilà l'excès qui, *dans* ce qui existe et de *tout* ce qui existe, reste (de) hors parce que c'est *incompréhensible*. « Incompréhensible », donc, dans la double acception du terme : il n'est pas logiquement (ou psychiquement) appréhensible ni non plus physiquement embrassable. C'est-à-dire qu'il n'est pas susceptible d'être compris (contenu ou circonscrit par une « définition positive et complète » : « La science peut expliquer mais pas faire comprendre », dit Pessoa de façon lapidaire) et, d'autre part, c'est quelque chose où tous les événements de toutes les existences tiennent, *sans que cela même tienne en quoi que ce soit ou soit compris par qui que ce soit*. « Cela » est une dé-

couverte ou une révélation, ni de quelqu'un ni de quelque chose (bien qu'il y ait des personnes et des choses qui puissent révéler cette révélation sans révéler...); le nom traditionnel de l'incompréhensible (que profère d'ailleurs Campos, dès le premier vers, et qui parcourt l'histoire de toutes les religions), c'est le *mysterium*.

7.

Or, *c'est l'expérience du mystère qui est originaire* (et non l'art et la religion qui en procèdent). Et si la mystique est l'expérience du mystère ou de l'incompréhensibilité de l'existence, alors *mystique* peut être le nom de la gestation commune à l'art et à la religion. De la mystique et non d'un quelconque mysticisme particulier (et, encore moins, de l'obligation d'une quelconque transe), de la mystique en tant qu'expérience originaire de l'humain proviennent l'art et la religion. De son côté, si le mystère s'exprime face aux humains *silencieusement*, si son expression ne nous répond pas, c'est un silence tel que nous cherchons à entendre de nouveau — ou à répercuter — à travers l'art et la religion. L'art (et *peut-être* la religion — mais je reporte le doute à la section III, § 5) — ne cherche pas à obtenir une réponse du mystère, il est plutôt lui-même une façon de *répondre* à l'invocation ou à l'appel silencieux par lequel se manifeste le mystère. *Mystikos*, strictement parlant (en grec), désigne le *silencieux*; mystique, mystère, mutisme : tout cela signifie la même chose. (L'origine du langage n'est pas la communication mais la nécessité de témoigner du miracle qui mène le parlant jusqu'au bord intérieur du langage : le mutisme. On peut en déduire que le langage à peine articulé, c'est-à-dire le début de la *syntaxe*, structure l'apparition conjointe de l'art et de la religion. Dans le sillage de Leroi-Gourhan, Emmanuel Anati propose dans l'ouvrage *La religion des origines* de nouveaux éléments qui cherchent à démontrer que le langage, l'art et la religion sont précisément les trois phénomènes qui déterminent l'avènement du *sapiens*.)

8.

L'art et la religion (la philosophie aussi, bien qu'elle se soit constituée beaucoup plus tardivement et exprimée d'une façon que nous n'aborderons pas ici — mais il suffirait d'évoquer l'étonnement qui fait penser ou philosopher, le *thaumazein* auquel se réfèrent aussi bien Platon qu'Aristote, pour appréhender une affinité profonde...) — l'art et la religion sont deux façons *d'intérioriser l'excès incompréhensible*. Ou, si l'on préfère, d'intérioriser un rien qui *délimite* tout.

De là découlent trois hypothèses sur la *gémellité* et la *non-identité* entre l'art et la religion :

— L'art et la religion sont jumeaux parce qu'ils *répondent* au mystère et *n'y* répondent *que par* lui, sans être cependant identiques car ils lui répondent *différemment* ;

— L'art répond au mystère en disant (en montrant) : *tout cela est de trop*; pour l'art, il n'y a rien *en trop* dans tout cela, il n'y a rien *au-delà* de tout, mais ceci — l'existence — est déjà *de trop* : un excédent *dans* ce qui existe et *comme* ce qui existe ;

— La religion répond au mystère en disant (le désirant ardemment) : *il doit y avoir quelque chose de plus (au-delà de tout)* ; pour la religion, tout ce qui existe est la figure de quelque chose qui excède l'existence, parce que cela ne peut être tout (et je m'inspire, avec cette simple phrase, « il doit y avoir quelque chose de plus... », d'un poème profondément mélancolique d'Arseni Tarkovsky, *Voici l'été fini*, dont le refrain dit : « Pourtant ce n'est pas assez »... Un refrain que quelqu'un, un religieux et un artiste, José Tolentino Mendonça, a précisément choisi pour condenser la *vérité* de la religion...).

9.

Dans les deux affirmations — « tout cela est de trop », « mais ça ne peut pas être que cela » — *cela* désigne le mystère partagé de l'art et de

la religion (je note toutefois, sans entrer dans une analyse linguistique des deux phrases, que la première commence par le déictique « cela » — avec le geste de la (re)présentation— et la seconde par la conjonction adversative « mais » pointant l'irreprésentabilité d'un « au-delà de cela »...). On pourrait également dire : dans l'art, c'est l'existence qui s'excède en elle-même, qui se présente comme un excès immanent à tout. Pour cela, l'humain, par la création, s'auto-transcende ; dans la religion, l'on présuppose que quelque chose excède (transcende) l'existence et, pour cela, l'humain, par la croyance ou/et par le culte, recherche l'union — et même la communion — avec une transcendance. Mais « immanence » et « transcendance » sont des termes insuffisants pour parler de la *gémellité* et de la différence entre art et religion ; et surtout, ils sont insuffisants pour comprendre que dans cette relation entre art et religion se joue tout le destin humain dans son *ambivalence* (un terme introduit par Bleuler, comme le rappellera Freud pour parler de « l'ambivalence pulsionnelle » et que j'étends dès à présent à une acception collective et proprement historique). D'où la proposition d'une tonalité *matérielle*, corporelle, physique et presque physiologique pour que s'entende autrement la notion de mystère. En vérité, sans l'écoute de cette matérialité nous n'accéderions pas au fait d'être *touchés* par l'événement inaugural (et le toucher, comme on le sait, est par excellence un motif mystique, comme si tous les sens dans l'expérience du mystère se devaient d'être *tout d'abord* touchés, affectés par un contact primordial qui leur restitue leur être-sens, avant qu'ils ne soient des sens instrumentalisés...). Et surtout : sans cette dimension immédiate nous ne nous approcherions pas des effets simultanément instaurateurs et dévastateurs du *toucher* — ou mieux, du *choc* avec le mystère. Et, en conséquence, nous ne nous approcherions pas de la nécessité d'appréhender toute la culture *simultanément* comme un gigantesque système immunitaire (qui protège le corps individuel et so-

cial des menaces d'une violence extérieure toujours imminente) et comme une réouverture infinie au mystère (par laquelle s'exprime notre vulnérabilité innée). Car lorsque nous sommes touchés par le mystère, ce toucher est une effraction et une rupture : il n'y a pas d'expérience du mystère qui ne nous laisse blessés. Blessés à mort car blessés d'excès (de vie). L'art et la religion *donnent forme* à cette blessure — et tout dépendra alors si nous chercherons (ou pas) à *nous immuniser* avec les formes. Ou bien, comme l'a écrit Beckett (dans l'argument de son *Film*), si nous chercherons à nous réfugier dans « l'angle d'immunité » de l'existence. (Le « choc » que l'œuvre instaure : voilà ce que déjà Heidegger et Benjamin nous incitaient à penser, bien que, dans le contexte actuel, je privilégierais davantage la pensée du premier, car la réflexion du second à cet égard tient surtout compte de l'expérience sensorielle du choc dans la grande ville moderne, telle qu'elle fut décrite pour la première fois par Baudelaire. Quant au *stoss* dont parle Heidegger dans l'essai « L'origine de l'œuvre d'art » — le choc qui fait surgir le « menaçant » ou « l'é-normité » [*das Ungeheure*] en nous arrachant au familier —, il s'agit là d'attribuer, comme on le devinera plus tard, un sens éminemment *clinique* à cette idée d'œuvre comme événement. C'est-à-dire comme répétition de l'événement inaugural et ininterrompu *qu'est l'existence*.)

10.

L'axe vers lequel convergent ces trois hypothèses — l'axe de leur unité et de leur disjonction — s'énonce ainsi dans une thèse. Je commence par la formuler en ces termes : à *l'inclusion de ce qui est exclus* d'être compris (et donc d'être véritablement intériorisé : incorporé, vécu, conscientisé, rationalisé), à *l'incompréhension comprise dans l'humain*, à cette blessure ouverte qu'est l'être humain lui-même (blessure qui coïncide intégralement avec le corps de chacun), je n'ai pas d'autre

nom à donner que *trauma*. C'est que ce nom se prête à toute l'ambivalence de l'archi-événement ou du mystère : un sens positif *et* négatif, une puissance créatrice *et* destructrice (ou même autodestructrice), un effet bénéfique *et* un effet maléfique. Une telle ambivalence est d'emblée inscrite dans la caractérisation classique du mystère proposée par la pensée religieuse (et singulièrement par Rudolf Otto), caractérisation selon laquelle le mystère attire autant — car il est *fascinans* — qu'il répulse ou répugne — car il est également *tremendum*. Pour l'instant, je me contenterai de dire que l'humanité est *la seule espèce traumatisée*, non pas parce qu'elle aurait subi dans le passé un événement dit « traumatique » mais parce que son présent s'expose à ce qui ne cesse d'advenir : son présent ouvert ou scindé résulte du choc avec cela même qu'elle ne peut comprendre. L'humain est un animal mystique parce que c'est un être traumatisé : Il s'est heurté (ne cesse de se heurter) au temps, il s'est heurté (ne cesse de se heurter) à la limite du savoir — et il s'est heurté (ne cesse de se heurter) à la limite du monde (ou de tout l'univers).

## II. (trauma existentiel)

1.

Le mystère est plus que tout et moins que rien. Ce n'est donc pas quelque *chose* : on ne peut l'expérimenter comme une sensation positive ou négative — comme cela se produit avec l'expérience d'un quelconque *phénomène*. Ce qui nous excède ne peut être accueilli que lorsque notre propre réceptivité est menée à sa limite — mieux : quand est dépassé le seuil dit de « tolérance » de notre psychisme, se constituant comme le hors intérieur de la psyché. Le mystère s'inclut dans la psyché comme l'exclu de tout savoir ou de toute connaissance. Il s'in-

clut comme l'exclu, il se contient comme (l')incontenu — et voici pourquoi « l'accès » (si tant est qu'il s'agisse d'*accéder*) à l'incompréhensible de l'existence peut recevoir le nom général d'*extase*. Encore — et de nouveau : de la même façon que nous n'aborderions pas l'ambivalence de l'humanisation si nous n'utilisions que les catégories traditionnelles de la philosophie, nous devons également suspendre, du moins provisoirement, les notions conventionnelles de la mystique pour nous approcher de la source de cette même ambivalence. Si je propose le terme « trauma », c'est donc pour tenter de défaire l'opposition entre immanence et transcendance (ou entre corps et âme, entre matière et esprit...), et, en même temps, éclairer notre relation nécessaire avec ce qui nous excède intimement.

2.

Or, le trauma peut être décrit, dans un premier temps, par trois particularités : déséquilibre énergétique, décompensation économique et compulsion à la répétition. Je vais extraire ces particularités, successivement, de la pensée de Freud (bien qu'il ne les ait pas articulées de façon systématique) pour, ensuite, extrapoler la théorie freudienne du trauma — et même, en un certain sens, l'excéder. (Freud ne s'en étonnerait peut-être pas : sa notion de traumatisme est une extrapolation, au plan psychique, du sens initialement médical et chirurgical de *trauma* — lequel, en grec, signifie simplement « blessure »... Et Laplanche et Pontalis notent, dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*, que la psychanalyse a repris les trois significations initialement impliquées dans le même terme : choc violent, effraction et conséquences sur l'ensemble de l'organisme.) Il s'agit ainsi de penser la nécessité de la libération du trauma, sous peine que celui-ci annihile ou submerge le traumatisé. Et, en disant art et religion, je nommerai alors *deux formes* d'une telle libération — qui est probablement la naissance (interminable) de l'humain.

3.

Voici l'une des définitions de l'événement traumatique dans laquelle Freud fait émerger un sens énergétique (que souvent il ne distingue pas du sens économique) : « Nous appelons ainsi [traumatique] un événement vécu qui, en l'espace de peu de temps, apporte dans la vie psychique un tel surcroît d'excitation que sa suppression ou son assimilation par les voies normales devient une tâche impossible, ce qui a pour effet des troubles durables dans l'utilisation de l'énergie [du malade] » (*Introduction à la psychanalyse*, III, 18). Nous sommes face à un excès énergétique qu'il n'est pas possible d'assimiler ou, plutôt, d'assimiler *totalemment*, étant donné qu'il se laisse intérioriser jusqu'à un certain point *comme excès*. En ce sens (énergétique), le « trauma » signale l'impossibilité de rétablir le « principe de constance » qui régit le psychisme (ou qui le régissait avant l'événement traumatique) : le principe selon lequel la quantité d'excitation doit être la plus basse possible ou, du moins, se maintenir constante. Indépendamment donc, des contenus traumatiques (qui d'ailleurs ont varié dans leur primauté, au fur et à mesure de l'évolution de la pensée freudienne), je retiens cette première acception du trauma : un excès d'énergie (psychique) qui dépasse la limite d'intégration de la psyché. Ainsi, cet excès, pour autant qu'il soit libéré ou déchargé, pour autant qu'il soit formalisé, reste comme un corps étranger dans la psyché. Il y reste comme s'il était le corps de quelqu'un d'autre dans votre propre psyché. Énergétiquement, le trauma est un excès indépassable.

4.

Le trauma met ainsi en évidence le fonctionnement énergétique de la psyché à sa limite : l'excès doit être expulsé, sinon il devint un mal en soi. Ce qui est trop pour chacun de nous doit être libéré ou conjuré. En d'autres termes, le trauma n'est pas susceptible d'être complètement

déchargé de la psyché traumatisée mais s'il n'est pas un minimum libéré, l'excès qui le constitue devient pathogène pour la psyché elle-même. Pour donner l'exemple inaugural de la psychanalyse : l'excès libidinal non libéré est la cause du symptôme (et particulièrement du symptôme hystérique). Or, un tel déséquilibre énergétique a, à son tour, une traduction *économique* dans le sens qu'il implique une perte qu'aucun gain (de plaisir) ne pourra rétablir. Dans le trauma, il y a quelque chose d'irréparablement perdu que la psyché, pour autant qu'elle formalise ou intériorise cette perte, ne pourra jamais compenser. C'est la deuxième caractéristique à retenir : la perte (que le trauma expose) excède le gain qui s'obtient avec une forme (en réagissant et réélaborant la perte). En contrepartie, à chaque fois qu'un gain l'emporte sur une perte nous pouvons être sûrs que nous ne sommes pas en train de vivre un événement traumatique. En vérité, Freud constate l'existence d'un événement traumatique *d'emblée* in-compréhensible : le cas-limite de la perte d'un être cher. On peut dire alors que l'acceptation économique du trauma est mise en évidence de façon exemplaire dans notre relation à la mort et notamment dans la perte d'un être cher. Freud dira précisément que le *deuil* configure un trauma qui ne sera jamais entièrement libéré (« ab-réagi », selon sa terminologie). Et ce qu'un tel cas montre, c'est qu'aucun « travail de deuil », au sens freudien de l'expression, ne supprimera le trauma de la perte en rétablissant le « principe de plaisir » ou la constance de « l'appareil psychique ». Ce cas indique, en d'autres termes, qu'une certaine expérience de la mort ou de la disparition révèle l'existence *comme telle*. D'autre part, il reste significatif que Freud a élaboré une esthétique d'orientation économique à partir de l'observation des jeux d'enfants qui mettent en scène la perte et infligent le déplaisir à l'un de leurs camarades de jeu (qui joue alors le rôle de substitut). Le gain de plaisir résulte du fait que l'enfant « passe de la passivité de l'expérience à l'activité du jeu » (*Au-delà du*

*principe de plaisir*, II). Toutefois, Freud estime, à juste titre, que, dans une telle esthétique économique, le « spectateur » ne serait pas sous la domination du principe de plaisir mais face à une expérience où la douleur est inséparable de la jouissance (c'est-à-dire d'un plaisir au-delà du plaisir). Sans le moindre hasard, c'est l'expérience tragique qu'il évoque alors au passage : « Enfin il faut encore rappeler que chez l'adulte le jeu et l'imitation artistiques qui visent, à la différence de ce qui se passe chez l'enfant, la personne du spectateur, n'épargnent pas à celui-ci, par exemple dans la tragédie, les impressions les plus douloureuses et pourtant peuvent le mener à un haut degré de jouissance » (*ibid.*).

5.

À tout cela, j'associe un troisième terme qui est indissociable de la théorie freudienne du trauma : la compulsion à la répétition. C'est que celle-ci replace, involontairement, le patient dans une situation traumatique *comme s'il* lui était possible de la dominer *a posteriori*. (J'ai écrit « comme si », non pas dans le sens kantien de l'expression — celui qui clarifie une règle d'action ou une « maxime » —, mais en anticipant la différence entre l'art et la religion, différence que je soulignerai plus avant.) Ou *comme si* le patient se préparait, toujours postérieurement, à ce à quoi il est impossible de se préparer. C'est dans le cadre des analyses des conséquences d'un événement traumatique que Freud découvre la *fonction primitive des rêves*, une fonction antérieure à celle de la réalisation des désirs refoulés. À cet égard, au lieu de condenser sa pensée, je me contente de transcrire un passage instructif qui se passe d'ailleurs de commentaire : « Pour l'issue d'un grand nombre de traumatismes, le facteur décisif serait la différence entre systèmes [de protection] non-préparés et systèmes préparés par surinvestissement ; à partir d'une certaine force du traumatisme, ce facteur cesse, il est vrai, de compter. Si les rêves de la névrose d'accident ramènent si régulière-

ment les malades à la situation de l'accident, ils ne sont assurément pas par là au service de l'accomplissement du désir, même si la production hallucinatoire de celui-ci est devenue leur fonction sous la domination du principe de plaisir. Nous pouvons admettre que par leur caractère répétitif ils se mettent à la disposition d'une autre tâche qui doit être accomplie avant que la domination du principe de plaisir puisse commencer. Ces rêves ont pour but la maîtrise rétroactive de l'excitation sous développement d'angoisse, cette angoisse dont l'omission a été la cause de la névrose traumatique. Ils nous ouvrent ainsi une perspective sur une fonction de l'appareil psychique qui, sans contredire le principe de plaisir, est pourtant indépendante de lui et semble plus originaire que la recherche du gain de plaisir et l'évitement du déplaisir » (*ibid.*, IV). Fonction primitive du rêve : non pas la réalisation hallucinatoire du désir, mais la préparation rétroactive au trauma.

6.

Excès inassimilable, perte irrécupérable, préparation à « l'impréparable » : tels sont les traits structurels du « trauma » freudien. Mais il importe à présent d'introduire deux distinctions indispensables à la pensée de l'art en tant que mystique matérielle. Ces distinctions sont indissociables les unes des autres ; toutefois, pour des raisons de clarté, je les énumère séparément. La première distinction à établir est que Freud renvoie toujours le trauma à un « événement vécu » (même s'il est transmis inconsciemment ou héréditairement), tandis que le trauma dont je parle est *invivable*. Mais « invivable », précisons-le dès maintenant, n'est pas le contraire de vécu : c'est *le vécu qui déborde la vie personnelle* ou, pour mieux dire, c'est l'impossibilité pour une vie d'assimiler un événement en simplement un vécu de plus appropriable. C'est le vécu qui n'est pas (partiellement ou en totalité) récupéré par le « soi » — qui pourtant l'a vécu (comme à l'extérieur de lui). C'est le

*vivo sin vivir en mí, je vis sans vivre en moi* qui, ayant servi autrefois d'inspiration à Sainte Thérèse d'Ávila comme à Saint Jean de la Croix, désigne ici un « vivre » qui n'est ni compris ni recueilli dans une vie plus grande (et ce fut une telle *compréhension* que l'expérience mystique, à l'intérieur des religions instituées, a nommé « extase » : fusion de l'âme et de Dieu). « Invivable » souligne alors l'incommensurabilité entre le vécu et l'existence. Il indique ce qui est *en trop* pour une vie, ce qui fait qu'un « je » ne tient pas en lui-même — destinant la vie humaine à l'autotranscendance ou, si l'on préfère, à la libération de soi (et du soi). Or, l'une des façons de mieux comprendre le sens de cet « invivable » nous séparant radicalement de « l'inconscient freudien » (de l'inconscient refoulé), réside dans la théorie des « agonies primitives » telle que formulée par Winnicott : je me réfère à la théorie selon laquelle le bébé, pendant la petite enfance (c'est-à-dire quand l'enfant est dépourvu de toute notion de lui-même en tant qu'*individu*, sinon *du soi*), a éprouvé des peurs ou des craintes qui, cependant, n'ont pu être vécues par son être même ou intégrées comme expériences personnelles et appropriables. Winnicott, énonçant la vérité de ces « agonies » — à savoir : « Que ce qui n'a pas encore été éprouvé est pourtant déjà arrivé dans le passé » —, élabore ensuite une autre idée de l'inconscient : « Dans le contexte particulier dont je parle, l'inconscient signifie que l'intégration du moi n'est pas en mesure d'englober quelque chose » (« *Fear of breakdown* »). Voilà ce qui pourrait s'appeler *inconscient de l'invivable* ou *de l'incompréhensible*. Sans doute, un tel « invivable » appartient-il encore à l'histoire du sujet individuel ou, plus rigoureusement, à sa préhistoire, puisque ledit sujet, privé de toute mémoire individuelle, ne pourra pas s'en souvenir même si cette impossibilité est perçue comme un danger imminent venant du futur. Cette théorie, aux applications thérapeutiques convaincantes, constitue néanmoins la meilleure transition pour comprendre la différence entre le trauma

comme événement vécu et le trauma comme archi-événement invivable. Pour conclure cette transition, il est donc nécessaire de remonter plus loin dans l'histoire ou la préhistoire dudit sujet en direction de sa petite enfance — en quittant le strict terrain de la psychologie ou de la psychanalyse.

7.

Remonter plus loin — jusqu'à l'existence qui confine à la non-existence. C'est la seconde distinction à faire concernant la théorie freudienne du « trauma » : si ce terme prend chez Freud une acception purement psychologique (comme le terme « effondrement », *break-down*, chez Winnicott, même s'il indique déjà l'échec de la maîtrise du sujet sur lui-même), j'essaie ici d'attribuer à ce même terme un sens exclusivement *ontologique*. Extrapoler la théorie de Freud ne consiste donc pas à passer du psychisme individuel (ou familial) au plan de l'espèce ou de la psyché collective, l'extrapoler signifie, plus profondément, ontologiser une catégorie psychanalytique en renonçant à toute maîtrise sur le trauma d'exister (et impliquant, par conséquent, une défamiliarisation générale de la psychanalyse elle-même). L'existence se révèle, le choc d'exister *se donne* lorsque nous sommes touchés — et comme percutés — par la non-existence ou par la mort. La possibilité de la mort dispose chaque existence à son ouverture intime. Mais le choc se produit, non seulement ou pas tant par le fait de *pouvoir* cesser d'exister à tout instant mais, surtout, par le fait que l'on *pourrait ne pas* avoir existé du tout. Il se produit ainsi, non tant par la *possibilité* d'une mort future que par l'*impossibilité* de la vie qui est la condition de tout possible : de ce que Blanchot a nommé, définitivement, « la mort antérieure ». Le jamais-n'avoir-existé nous révèle, sans recours, l'existence. *C'est le jamais qui nous libère de vouloir le toujours*. Car sur la mort future on peut se faire toutes sortes de projections illusoire de maîtrise (puisqu'elles sont

conçues à partir du présent d'une conscience ou à partir d'une conscience présente à elle-même) ; alors que sur la « mort toujours déjà passée », comme l'appelle aussi Blanchot, notre pouvoir de maîtrise capitule (car aucune vie ne peut l'expérimenter ni aucune conscience l'intérioriser). Le trauma d'exister provient de la révélation, non seulement de la *vie antérieure à mon individuation* (comme le pense Winnicott), mais surtout de ce qui rend possible la vie impersonnelle : de la *mort antérieure à toute existence* (comme le pense Blanchot, explicitement d'ailleurs, à partir de Winnicott). Mort que nous subissons de façon immémoriale, sans pouvoir la rendre présente ou nous présenter devant elle : « Cette mort incertaine, toujours antérieure, attestation d'un passé sans présent, n'est jamais individuelle, de même qu'elle déborde le tout (ce qui suppose l'avènement du tout, son accomplissement, la fin sans fin de la dialectique) : hors tout, hors temps, elle ne saurait être expliquée, ainsi que le pense Winnicott, seulement par les vicissitudes propres à la première enfance, lorsque l'enfant, encore privé de moi, subit des états bouleversants (les agonies primitives) qu'il ne peut connaître puisqu'il n'existe pas encore, qui se produiraient donc sans avoir lieu, ce qui conduit plus tard l'adulte, dans un souvenir sans souvenir, par son moi fissuré, à les attendre (soit pour les désirer, soit pour les redouter) de sa vie qui s'achève ou s'effondre. Où plutôt ce n'est qu'une explication, du reste impressionnante, une application fictive destinée à individualiser ce qui ne saurait l'être ou encore à fournir une représentation de l'irreprésentable » (*L'écriture du désastre*). Le trauma qui *commande* la destinée humaine est donc l'existence même qui nous traverse comme un vide abyssal hors de tout pouvoir humain, au-delà du pensable ou de toute conceptualisation (même si le « trauma » est proposé ici comme une espèce de concept-limite de l'inconceptualisable). Exister est un événement antérieur à *toute mémoire et à toute individuation*, confinant à l'antériorité absolue de la vie. Exister est un fait originairement trauma-

tique — un ébranlement impossible à assimiler pleinement par une conscience et donc également impossible à éliminer (décharger) entièrement par cette même conscience. C'est d'ailleurs à partir de l'expérience de cette pure impossibilité (la mort antérieure) qu'*il y a* de l'humanité, et non l'inverse. C'est à partir de la relation paradoxale avec « l'impossible » que l'humanité *se rend possible* ou *se crée* elle-même — sans transformer le dit impossible en l'un de ses possibles (plus ou moins prévisibles). Il ne suffit donc pas d'affirmer que la mort est « l'idée traumatique par excellence » (comme le fait Edgar Morin dans *L'homme et la mort*, introduction générale, I — même s'il a écrit des mots forts au sujet de l'irruption du traumatisme de la mort dans la préhistoire) ; il faut soutenir que le trauma, au sens fort ou ontologique, ne vient pas briser une primitive « plénitude individuelle » supposée (comme l'écrit encore Morin), si « individu » signifie tout d'abord le désir d'être *indivisible*. Le trauma est plutôt la blessure qui nous ouvre *originellement* à la mort antérieure et, par conséquent, à la vie antérieure à la conscience de soi.

8.

Invivable (au lieu de vécu) et sens ontologique (au lieu de psychanalytique) : voilà ce que je propose de nommer *trauma existentiel*. Non pas tel ou tel événement *dans* l'existence, mais l'existence même en tant qu'événement traumatique incessant. Telle est la blessure d'exister qui toujours reste ouverte : la blessure que *nous sommes* car *depuis toujours exposée au temps* (« la blessure ouverte qu'est ma vie », comme l'a écrit Bataille dans une lettre à Kojève, le 6 décembre 1937). « Trauma existentiel » est le nom clinique du *mysterium* et les humains se définissent comme des êtres qui souffrent de ce trauma. Les humains sont les patients du temps. C'est la même chose de dire que *le trauma existentiel est incurable*, bien qu'il ne s'agisse pas d'une maladie (mais qu'il puisse, en revanche, devenir une pathologie — et une pathologie collective et

mortifère — à force de vouloir le guérir). Les formes de l'art et de la religion sont des *formes cliniques du mystère* (des façons de traiter le trauma) : deux formes de la patience du temps en nous. Ce n'est qu'en pensant cliniquement le mystère que nous pourrions approcher avec le plus d'acuité l'humain en tant qu'être enclin au bien et au mal. Si le trauma n'est pas en soi pathogène ou sain, s'il nous place *en deçà* du bien et du mal, la façon dont nous l'aborderons déterminera l'ambivalence (maléfique ou bénéfique) d'un destin individuel ou collectif. Mais avant d'être malades ou sains dans leur rapport au mystère, les humains sont des *patients* : nous endurons ce qui excède notre capacité à vivre, nous sommes traversés par un choc irréparable. Parce que nous existons, nous sommes originellement ouverts — et cela implique que ni l'art ni la religion ne peuvent être envisagées, dans leur responsabilité primordiale envers le mystère, comme des thérapies personnelles. Répondre au trauma existentiel c'est endurer ce qui transcende toute vie individualisée. La vérité d'une œuvre d'art ou d'un culte particulier est totalement indépendante de son efficacité thérapeutique éventuelle. Être humain c'est être endurant d'une ouverture millénaire ; c'est s'exposer à cette espèce de feu doux du temps. « L'extase » n'est que l'instant où ce feu nous *foudroie*. (Et telle est l'une des façons dont je lis la *naissance* de Dionysos, lui-même issu d'un rayon foudroyant...)

9.

Le « trauma existentiel » confère ainsi au mot *trauma* un sens entièrement positif ou affirmatif : celui du choc originaire et générateur de l'humanité. Ses conséquences n'ont pas seulement une immense portée : elles sont perpétuelles. Elles existeront tant que l'humanité perdurera. Tout dépend de la réponse donnée à ce choc — à la pure inexistence qui révèle le fait que l'on existe. Pour pouvoir être tout, en effet, l'humain est d'abord percuté par le rien (qu'il « est »). C'est pour-

quoi, indépendamment de la réponse donnée au trauma, toute culture humaine peut être définie comme un phénomène post-traumatique. C'est ce qu'il importe de vérifier dans la partie suivante, en examinant les trois caractéristiques extraites de la théorie freudienne du trauma dans les formes de l'art et de la religion, entre-temps repensées sous une autre acception du trauma. Pour l'instant, je retiens que l'existence sentie et pensée comme un trauma (ontologique) révolutionne totalement l'idée du *désir* — et principalement du désir de *créer* —, qui ne peut plus être déterminé par le sentiment ou par la sensation d'un besoin insatiable. Aux humains en tant qu'êtres endurants du temps, aux humains qui *existent* (et ne se limitent pas à vivre ou à survivre), *il ne leur manque rien*. Au contraire, ils sont depuis toujours ouverts à... — et une telle ouverture originaire définit déjà leur im-complétude ou leur im-perfection. Ce que j'appelle trauma existentiel (le vide de l'incompréhensible en nous) nous permet du moins de *comprendre* ceci : que le désir est étrangement mû par un excès (comme le pensait, au fond, Bataille) et non par un manque ou une faille originelle (comme l'a pensé d'ailleurs traditionnellement la psychanalyse). Et cela nous permet encore de dire que cet excès doit être libéré — dans un mouvement qui destine l'humain à la création de lui-même aussi bien qu'à son autodestruction. Quelle est la forme de libération (de traitement) du trauma ? — Voilà la question qui détermine le destin humain.

10.

J'appelle *répercussion* la réponse donnée au trauma existentiel. Au sens strict : répétition du choc (re-percussion), réponse qui ne répond pas à une question ni ne résout un problème — mais qui répercute

*Ce je-ne-sais-quoi qui, lorsque tout a été rassemblé, est bien resté en-dehors*

(pour répéter — pour répercuter — les vers de Campos). La répercussion n'explique pas l'existence ; elle répercute son mystère. Chaque répercussion, au lieu d'éliminer le trauma existentiel, ne fait que rouvrir ou amplifier son expression. Cela signifie, d'une part, que la répercussion traduit dans une certaine mesure ce que Freud a nommé, dans sa forme substantivée, *Nachträglichkeit* (« l'après-coup »). Telle est l'élaboration psychique d'une expérience vécue dont le sens n'a pas été intégré par le sujet (et c'est la raison pour laquelle le modèle de ce vécu non appréhensible par la conscience est justement l'événement traumatisant). Pour Freud, en effet, l'absence de sens est colmatée par le travail de la mémoire ou par l'introduction d'un nouveau sens ; un savoir rétroactif, en tout cas, élimine ou réorganise le non-savoir. En revanche, il est maintenant clair que les répercussions dont je parle ont un autre sens : ce sont les répétitions d'une percussio qui transcende la vie personnelle, le présent vécu ou vivable. Ce sont les ondes d'un choc qui ne tient pas dans une mémoire individuelle ou collective (sans qu'il ne puisse non plus se situer en dehors d'elles). Et si le choc ne se situe ni dans l'histoire ni hors de l'histoire c'est parce que lui-même, le trauma, est le signe d'une *limite* historique. Et cela signifie, par ailleurs, que la répercussion reprend alors le sens inaugural que Heidegger attribuait à l'œuvre d'art : « Chaque fois qu'un art advient, c'est-à-dire qu'initial il y a, alors a lieu dans l'Histoire un choc : l'Histoire commence ou reprend à nouveau » (*L'Origine de l'œuvre d'art*). Il faudrait cependant démontrer que cet « initial » ne légitime aucun fondement historique (comme Heidegger a fini par le soutenir en associant l'essence de l'œuvre à la « fable » d'un peuple historique), car l'exposition continue au sans-fondement de l'existence est la nature même du trauma. Le trauma existentiel, à cet égard, est « pré-historique » dans le *double* sens où il a commencé dans la préhistoire, certes, mais aussi au sens actif où il fait commencer l'histoire à chaque fois ou, simplement,

dans le sens où il *fait histoire*. Si le mystère est un choc en nous, alors ce qui en résulte — les formes du trauma — sont des *répercussions toujours inaugurales* (et non pas « historiques »). Ce sont des formes pures du temps ; des formes encore sans histoire, des formes qui ouvrent l'histoire à elle-même. Toutes les grandes œuvres sont traumatisantes dans le sens précis où elles ouvrent une brèche dans l'histoire : elles ne sont pas assujetties au cours historique, mais *déclenchent* une *autre* histoire. Les œuvres qui nous blessent sont celles qui proviennent de la blessure d'exister (et qui à leur tour nous amènent à faire œuvre). (Jean Genet sur la beauté — un élément commun à l'art et à la religion : « Il n'est pas à la beauté d'autre origine que la blessure, singulière, différente pour chacun, cachée ou visible, que tout homme garde en soi, qu'il préserve [...]. L'art de Giacometti me semble vouloir découvrir cette blessure secrète de tout être et même de toute chose, afin qu'elle les illumine » ; *L'atelier d'Alberto Giacometti*.)

### III. (religion et art)

1.

La religion et l'art sont des répercussions jumelles : des ondes d'une même percussion immémoriale en nous. On mesure l'intensité du trauma à l'ampleur de ses répercussions ; et l'on discerne la façon d'aborder le trauma par le genre de répercussions qu'il génère. J'estime qu'il n'y a — ou n'y a eu — que deux façons d'aborder le trauma : le *soin* et la *guérison*. Cependant, je ne me précipiterais pas à dire que tout art est soin et toute religion guérison (ou volonté de guérir). D'autant plus qu'abondent les artistes qui, dans l'effondrement de la religion positive (ou de la positivité des dogmes, comme disait Adorno après Hegel), cherchent le salut par l'art, tout comme et en contrepartie

nombreux sont les religieux qui, dans l'obéissance à un culte, ne confondent pas la foi (ou la croyance) avec une certitude sur la révélation du mystère. Innombrables sont les artistes qui recherchent la guérison (non individuelle) dans l'œuvre et innombrables les *homines religiosi* qui n'ont d'autre ambition que de prendre soin du trauma qui les transcende. Mais j'insisterai sur la différence irréductible entre mes deux affirmations initiales : « Tout cela est de trop » et « il doit y avoir quelque chose de plus ». Or, l'art, avec la première affirmation, n'identifie pas l'incompréhensibilité de l'existence à un être présent ; la religion, quant à elle, attribue avec la seconde affirmation la provenance de cette même incompréhensibilité à une présence — que celle-ci soit transcendante ou immanente, voire qu'elle se présente sous les espèces négatives d'une absence... Les formes de l'art et de la religion observent un mécanisme de décharge (ou de libération) de l'incompréhensible qui est essentiellement le même ; mais *postuler une présence comme destinataire pour l'excès* fait toute la différence : la différence, précisément, qui permet d'éclairer la gémellité et la non-identité entre art et religion. (Un éclaircissement, encore une fois, qui n'implique de ma part aucune hiérarchie dans les façons d'aborder le mystère.)

2.

Ce destinataire de l'incompréhensible est, logiquement, *incompréhensible* lui aussi. La religion l'appelle « Dieu » ou « dieux ». Or, incompréhensible, pour la religion, veut dire infini, car « dieu » désigne une entité qui, non seulement englobe tout mais prétend être l'explication *du fait qu'il existe un tout*. Dieu est le pour-quoi de tout, le « que » qui sous-tend tout, le *quod* de l'existence. Ainsi, il est l'idée selon laquelle il y a une compréhensibilité finale (ou originaire) de l'incompréhensible. Le simple fait de concevoir que l'incompréhensible puisse être contenu dans une entité — même si celle-ci nous reste incompré-

hensible — un tel fait constitue un *principe de compréhensibilité* de l'incompréhensible. Même si Dieu nous est incompréhensible (et il ne peut que l'être, étant « Dieu »), il est le principe (incompréhensible) de la compréhensibilité de l'existence. L'*étantification* de l'incompréhensible est, probablement, le geste originaire de la religion. Plus exactement : l'étantification *substantielle* du mystère — la conversion du mystère en une *substance* — est l'acte religieux (et métaphysique) par excellence. Or, la *substance* (terme que traduit le grec *ousia*, « l'essence ») désigne, tout d'abord, le corps pur et en propre : une présence immune. Ou tend à désigner, du moins en Occident, depuis le IV<sup>ème</sup> siècle (avec les traités latins de la théologie trinitaire), l'essence incarnée incorporée et immunisée: le corps de Dieu. C'est pourquoi il ne suffira jamais d'affirmer que la religion fait coïncider l'archi-événement avec Dieu (autrement dit avec une archi-causalité ; du reste, tous les dieux ne sont pas considérés comme cause suprême de l'existence : de nombreux dieux grecs, par exemple, sont nés dans le monde et s'y perpétuent...). Dans les termes que le trauma existentiel requiert, je dirais tout d'abord que la religion, en postulant un corps pur et immun dans ou hors de l'existence, s'arrogue la possibilité de ce que nous devons appeler, corrélativement, *guérison existentielle*. À savoir, la conversion ou du moins la participation de chaque corps ouvert et impur au corps pur de Dieu. La « guérison existentielle » est ainsi — et avec toutes les résonnances historiques que le terme contient — une *purification*. Se sauver signifie, religieusement parlant, se purifier. Et si je cherche à parler en ces termes c'est parce que, de la même façon que j'ontologise la notion de trauma, il est aussi nécessaire, et réciproquement, de psychanalyser le fondement de la religion (et de la métaphysique). Car quelle est, en vérité, la nécessité psychique de postuler l'existence d'un corps sain et sauf, d'un corps entièrement intact, dépourvu de trauma, sinon celle d'introduire un apaisement, une diminution de la tension, une

résolution qui fournit une constante au fonctionnement économique et énergétique de la psyché ? Sinon, en somme, celle de faire prévaloir spirituellement et collectivement le « principe de plaisir » ? Pessoa est lui aussi allé dans cette direction (en psychanalysant la religion) quand il a écrit dans l'un de ses *Aphorismes* : « L'homme religieux est un hédoniste » — et en précisant : « L'instinct religieux général est un instinct de plaisir, de tout avoir *résolu* dans la vie. Se tenir seul devant la Vérité est douloureux pour l'homme. La Réalité est muette et froide. » (Mais si la « Réalité est muette et froide », alors la mystique rend justice au mystère : c'est une réponse *muette* qui n'exige pas de réponse du mystère.)

### 3.

Si, psychanalytiquement, toute guérison d'un traumatisme implique une objectivation intégrale de l'excès, religieusement, la guérison du trauma (existentiel) implique une décharge totale de l'excès (du corps impur). C'est cela, en somme, la guérison existentielle : la foi (ou la croyance) en un *transfert total* — lequel ne peut être ainsi conçu que lorsqu'on postule ou que l'on croit en l'existence d'un *destinataire qui n'a pas besoin, lui-même, d'être guéri (parce qu'il n'est pas traumatisé)*. La décharge énergétique ne peut être totale que si elle est prise en charge par un étant qui contient la totalité des ouvertures (ou des traumas), et un tel étant ou bien *n'est jamais né* ou bien *ne mourra jamais* : ce ne peut être qu'un corps pur, mort depuis toujours ou pour toujours vivant. (Ou bien, s'il est né, il lui faudra mourir *pour* renaître et sauver l'humanité entière : et telle est la vérité du christianisme qui, comme nous le verrons, place cette religion à la limite de la sortie des religions...) Il n'y a immunité (totale) que sans naissance et sans mort. Ce qui nous permet d'accéder à cette vérité anthropologique qui fait que les premiers dieux ont été, essentiellement, des morts vénérés : de grands

ancêtres. Le corps d'un homme ne peut représenter l'éternité du jamais-né et du pour-toujours-vivant que si lui-même *est mort*. La blessure qu'est un corps mortel ne se ferme — ou s'ouvre infiniment — qu'avec la mort. Et c'est la raison pour laquelle le *sacrifice* — le meurtre culturel — a pris une énorme prépondérance dans la genèse de la religion. Le sacrifice, quand il conduit à la mort, ne consiste pas en une libération partielle du trauma de l'existence, il se veut au contraire une décharge intégrale de celui-ci : par un mort (sacré ou sanctifié) on purifie sa propre *mortalité*, c'est-à-dire la blessure d'*être humain*. Le sacrifice est le modèle primitif de la purification totale de ce qui nous excède, soit à travers l'expulsion de ce qui est considéré impur, soit par l'ingestion d'un corps pur et purificateur. Dans tous les cas, c'est avec la répétition du sacrifice que continue de s'alimenter, régulièrement, l'idée de la guérison, c'est-à-dire l'idée d'une communauté de corps mortels qui se promet à elle-même la purification. J'ignore cependant si nous pouvons dire que le mécanisme du bouc émissaire est notre « ancêtre » *culturel* commun, s'étant institué comme façon pour la communauté d'éviter l'auto-destruction généralisée (et telle est la thèse centrale de Girard, pour qui l'origine de la religion est l'origine de toute culture) ; mais je dirais que la *mort sacrificielle* est notre ancêtre *religieux* commun (ce qui signifie que le sacrifice est un acte *postérieur* à l'expérience du mystère ou de la mystique et donc l'une de ses répercussions les plus cruelles). Cette hypothèse, d'ailleurs, pourrait être corroborée par des exemples commentés par Morin : « Les boucs émissaires sacrifiés en Israël ou à Athènes, durant les Thargelies, comme les massacres actuels de boucs émissaires humains, infidèles et juifs, ont effectivement pour but de purifier la cité, d'attirer sur la victime la souillure mortelle. Nous verrons par ailleurs que plus l'angoisse de la mort s'affolera chez l'homme, plus il aura tendance à se décharger sa mort sur autrui par un *meurtre* qui sera un véritable sacrifice inconscient » (*L'homme et la mort*, 1, I). Le christia-

nisme à la fois porte à limite et subvertit la logique du sacrifice : dans le christianisme, c'est dès lors le Dieu lui-même qui se livre à *lui-même* comme offrande. Dieu *se* donne la mort — et la vie éternelle. Le Christ est le bouc émissaire de l'humanité (et, donc, encore selon Girard, il est la figure divine qui *a clos* la religion en s'offrant comme *la fin du sacrifice* — dans tous les sens de l'expression). Mais il est clair que le christianisme ne sortirait de la religion que s'il abolissait le sacrifice qui pourtant le fonde... Si le sacrement du baptême vise à annuler le péché originel, la résurrection — qui succède au sacrifice du Christ — vise à annuler la mortalité humaine. À l'extrême de la logique sacrificielle, Le Christ permet ainsi une puissante identification à sa figure : le corps du fils de Dieu n'est pas intact, immun ou immunisé ; tout au contraire, il se présente ostensiblement blessé — et blessé à mort. Plus exactement, le christianisme est la religion qui assume que le corps de Dieu n'est pas *immun* mais devient *immunisé* à travers la mort de son fils. Et voilà pourquoi c'est un corps souffrant aux cinq plaies qui s'offre à l'adoration des croyants. De telles blessures montrent que même Dieu, pour être *identifié* comme tel, doit avoir un corps *traumatisé*. Et c'est surtout de sa cinquième plaie (celle causée par une lance romaine) que surgit cette vérité historico-religieuse fondamentale : *hoc est corpus meum* signifie, finalement, « ceci est ma blessure ». Voici la vérité du nouveau Dieu : son corps est notre trauma... Ou encore, et pour le résumer, *l'humanité est la blessure de Dieu* (alors que, pour sortir véritablement de la religion, il faudrait que le christianisme pense exactement l'inverse : car c'est en effet Dieu — le nom de « Dieu » — qui est la blessure des hommes).

4.

Mais le trauma existentiel, je le répète, est incurable. Littéralement : irrémédiable. Et les sacrifices historiques (avec leur fléau de purifications) ne cessent pas. La guérison ne dépasse jamais le stade d'une pro-

messe ou d'une idée (de transfert total). Si « guérir » signifie *refermer la blessure*, celle-ci, en réalité, ne se referme jamais : tout au plus, dans le transfert, cherche-t-on à expulser intégralement le trauma ; et, à force de *répétition* de cette décharge il y a certainement une baisse momentanée de la tension (*énergétique*) et un rééquilibre provisoire de la décompensation (*économique*). Mais il n'y a jamais fermeture : seulement la promesse ou l'idée que le trauma a disparu d'un corps ; seulement la promesse ou l'idée qu'une ouverture *tient* (ou *est comprise*) dans une ouverture plus grande (et, au sens strict, infinie). Sauf que la simple *promesse de guérison* détermine la nature des *formes de répercussion religieuse*. Or, quelles sont ces formes, finalement ? S'il est vrai que le geste originel de la religion est de l'étantification substantielle du mystère, les formes religieuses ne peuvent être que de deux types : soit elles sont des présences réelles de cette substance, soit elles en sont les représentations (au sens courant de ce terme — et tout le débat, proprement byzantin, sur le statut ontologique de l'image découle de cette double possibilité). Mais, si l'on fait converger ces deux types, l'on peut caractériser la forme religieuse en général, d'abord comme une forme *substantielle* (c'est-à-dire de même substance que le mystère étantifié, ou bien figurant cette substance). C'est une telle homo ou hétéro-substantialité de la forme religieuse qui permet la promesse de la guérison (ou du salut) : rien ne se perd car il y aura un gain final (par identification ou fusion avec la substance première). En tant que forme substantielle, la religion obéit à une volonté de décharge et d'assimilation totale de l'excès (et donc au principe de plaisir). En second lieu, nous pouvons aussi caractériser la religion comme forme *cultuelle*, c'est-à-dire vouée à une répétition périodique et partagée par une communauté. En ce cas, en tant que forme cultuelle, la religion obéit à une répétition compulsive, c'est-à-dire au besoin permanent de dominer dans le futur ce qu'il n'a pas été possible de déterminer ou d'expérimenter dans le passé, indiquant

ainsi que la blessure ne cicatrise jamais. Il ne s'agit donc pas de répéter nécessairement des contenus douloureux (comme ce serait le cas pour un traumatisme vécu, oublié et refoulé) ; il s'agit plutôt de répéter dans un présent — dans le présent du rituel — le début de ce qui n'a jamais commencé, mettant fin à la possibilité de régresser à l'infini. Substantielle et cultuelle : la forme de la religion, ainsi caractérisée, nous permet de dire que « Dieu » est essentiellement un triple concept : un *concept énergétique* (une forme immunitaire qui prend en charge toutes les décharges individuelles), un *concept économique* (une forme compensatrice qui nous dédommage de toutes les pertes individuelles) et un *concept temporel* (une forme stable qui fixe le passé immémorial dans un présent éternel). (Il faudrait maintenant nuancer toutes ces affirmations et commencer par préciser que « religion » signifie ici, surtout, « monothéisme », car le pouvoir conféré aux dieux des polythéismes n'est jamais véritablement *absolu* — ce qui influe grandement sur leur capacité à sauver définitivement le croyant. Les dieux helléniques, par exemple, comme l'a montré Jean-Pierre Vernant, sont des « Puissances » et non des « personnes », c'est-à-dire que chaque dieu est constitué *en lui-même* comme une « pluralité indéfinie » et une « vaste multiplicité » qui ne parvient pas à avoir « d'existence en soi » [« *La personne dans la religion. Aspects de la personne dans la religion grecque* »]. Cependant, malgré cette différence et d'autres, pertinentes elles aussi, entre monothéisme et polythéisme, rien ne nous empêche de constater que le même mécanisme énergétique de décharge et le même mécanisme économique de compensation (ou indemnisation) opèrent chez les deux théismes et restent bien présents, comme le montre cet autre exemple, pris dans le polythéisme bahianais : « Celui qui opère le geste rituel se défait de la charge de la toute-puissance qui l'écraserait s'il ne la déposait pas, s'il ne s'en défaisait au profit de qui il ne sait pas. Au profit de qui il nomme sans savoir qui il est. [...] Il y a des dieux pour nous convaincre que nous ne

sommes pas tout-puissants » [Frédérique Ildefonse, *Il y a des dieux*]. Dans le cadre du polythéisme grec, la conviction de toute-puissance s'appelle *hybris* : transgression, démesure ou insolence — et ce fut autour de cette notion que s'est écrite toute la leçon de la tragédie.)

5.

La promesse ou l'idée de guérison : l'incompréhensible n'étant pas possible à éradiquer, il nous resterait la consolation d'être compris par lui ; il nous resterait le réconfort de pouvoir *transférer* l'incompréhensibilité du fait d'*avoir de l'être* pour un *étant*. Ce qui signifie que Dieu, étant un être substantiel, modifie de manière décisive l'idée que l'on peut avoir de l'incompréhensible. L'incompréhensible n'est plus *ce qui reste en dehors lorsque tout a été rassemblé* mais *la limite à partir de laquelle le fait qu'il y ait un tout devient compréhensible*. Dieu, pour la religion, est (l')incompréhensible *parce qu'il peut tout comprendre, n'étant lui-même compris par rien*. Comme élément simultanément intérieur et extérieur à tout, Dieu est ce qui permet qu'il y ait un *tout* (une plétude comprise dans un incompréhensible). En un sens, à chaque fois qu'elle cherche à assurer le salut du corps individuel ou collectif, la religion *exige une réponse* du mystère. (Le cas-limite de cet énoncé est la prière qui, par définition, ne présuppose aucune réponse de Dieu.) La religion n'est pas alors seulement une répercussion muette : elle cesse d'être mystique et s'estime détentrice de la Parole (ou du Verbe) en s'instituant en *discours de vérité* sur le mystère (« vérité » qui doit être entendue ici, métaphysiquement, en tant qu'*adaequatio* à un être ou à une réalité substantielle). Or, ce discours est par nature *inquestionnable* car il se présente comme étant en possession d'une réponse — de la réponse vraie et adéquate qui s'institue, *ipso facto*, comme un pouvoir (tout fanatisme religieux et toute guerre religieuse s'étayant sur un discours de vérité). La religion qui cesse d'être mystique cesse, du même

pas, de réverbérer l'appel silencieux : et elle parle — elle parle sentencieusement — à la place du mystère, et finit par se l'approprier. Le mystère devient dogme et se retrouve relayé par un ministère (ou un sacerdoce). Le problème n'est pas de *traduire le silence* (du mystère) — si cette traduction est l'origine même du langage ; le problème est d'élever *une* façon de traduire (le mystère) au statut d'interprétation vraie, avec tout l'ordre (proprement *hiérarchique*) d'herméneutes que cela implique, et avec la toujours possible exclusion (ou *purgation*) des autres médiations du mystère. Il n'y a que fanatisme religieux — *mais qu'est l'histoire du monde si ce n'est l'histoire des guerres de religion ?* — quand s'érige l'idée d'un être substantiel et, par conséquent, l'idée qu'à celui-ci ne peut correspondre qu'une forme (parole, discours, figure...) vraie. Dans un autre sens, néanmoins, à chaque fois que la religion renonce à assurer le salut (si cela est possible sans qu'elle cesse d'être une religion), elle n'est qu'une façon de prendre soin du trauma. (Cette même tension anime également la philosophie à son moment inaugural ; je me contente d'évoquer le *Phédon*, de Platon, qui propose la guérison ou l'exorcisme complet de la mort dans le corps de l'enfant (77e) en même temps qu'il définit la philosophie elle-même comme une prise en charge de la mort ou une façon de s'exercer à mourir : *meletê thanatou* (81a).) Alors, la religion ne s'auto-institue pas comme discours de vérité ou, du moins, si elle continue à maintenir l'idée qu'il existe une vérité indépendante des discours qui la produisent, elle tolérera le fait qu'il existe de multiples interprétations authentiques de la vérité. Cette multiplicité (qui n'est pas nécessairement l'expression d'un polythéisme) ouvre un espace non seulement pour ladite « tolérance religieuse », mais, plus radicalement, pour l'idée, à l'intérieur d'une religion donnée, que l'interprétation mystérique qu'elle véhicule est, avant tout, une forme *littéraire* : c'est-à-dire, une traduction qui n'aspire pas à être *la* vérité (la traduction exacte). La religion qui se dé-

pouille jusqu'à être (seulement) mystique, s'assume en tant que littérature. Pour mieux dire : la mystique a toujours été, au sein de la religion, le savoir (inconscient ?) de ce que la religion elle-même est littérature. Mais, si tel est le cas, à l'extrême de son dépouillement, la religion devra abandonner l'idée métaphysique même de vérité (bien au-delà de la tolérance à la multiplicité d'interprétations authentiques). Or, abandonner cette idée de vérité signifie, en dernière instance, renoncer à étantification substantielle de l'incompréhensible, et principalement à son étantification absolue, unique et unifiée. Et si Dieu est la transcendance, pour la mystique — la mystique qui résiste sourdement (ou muettement) à l'intérieur de la religion — il y aura toujours quelque chose comme un « ultra-transcendant » ; si Dieu est l'Être, alors le mystère sera l'« ultra-être » — et de cet excès de (ou dans) l'être, personne ne pourra fuir. Le même poème de Campos se poursuit ainsi :

*Mon intelligence est devenue un cœur rempli d'effroi,  
Et c'est avec mes idées que je tremble, avec ma conscience de moi-même,  
Avec la substance essentielle de mon être abstrait  
Que je suffoque d'incompréhensible,  
Que je me broie d'ultra-transcendant,  
Et de cette terreur, de cette angoisse, de ce péril de l'ultra-être,  
On ne peut fuir, on ne peut fuir, on ne peut fuir !*

6.

La nécessité de dépasser l'excès invivable s'appelle *amour*. Il n'y a pas de religion ni d'art sans amour, mais il y a de l'amour sans art et sans religion. La mystique est l'amour pour l'incompréhensible sans nécessité de l'objectiver. Avec la mystique advient le plus grand défi à l'économie et à l'énergétique de la psyché dans la mesure où elle — la mystique — est un transport informel du mystère. Le mystique s'en

tient au silence de l'existence : il est contemplation muette, blessure qui se soigne elle-même. Le mystique évide le vide sans passer par une quelconque formalisation. Il ne donne pas forme au vide : il voit (entend) le vide des formes se former. Le mystique *se* (dé) passe ; il vit la vie comme la vie même *se* vit, en pur flux et reflux de la *physis*. Pur passage de la mort antérieure, de cette limite de la vie impersonnelle qui le déborde — et pour laquelle il ne parvient pas à fixer un quelconque rebord (sinon, je le répète, le bord intérieur du langage : le mutisme).

7.

Tout comme la religion, l'art aussi objective. Il n'y a pas d'œuvre, malgré tout, sans un minimum d'objectivation ou de étantification du mystère. L'artiste le sait : si l'excès qui le traverse n'est pas, de quelque façon, extériorisé, lui-même *comme artiste* (et parfois aussi, comme personne), s'annulerait. Il coulerait : il serait, comme dit Campos, suffoqué d'incompréhensible ou broyé d'ultra-être (et voici pourquoi son poème est *aussi* le texte de la possible libération humaine, de la « prison de l'Être » et de la « prison de la pensée »). Ce savoir de l'artiste sur sa possibilité créatrice est attesté dans la tradition mélancolique de l'Occident (qui a d'ailleurs pris différents noms tout au long de l'histoire de l'art). En effet, si les artistes (ou les génies : les hommes « excessifs » ou « exceptionnels » : *perittoï*, écrit Aristote dans *Problème XXX*) ne sont rien ni personne sinon un excès ou un excédent (*perittoma*) qui affecte aussi bien la pensée avec la folie (*ekstasis*) que le corps avec l'éclosion de la vie (*ekphysis*), cet excès même doit cependant *prendre forme* avant que l'artiste ne soit entraîné dans une identification mortifère avec le néant (ou avec l'être-personne). On pourrait alors montrer comment la bile noire, dans la théorie hypocratique des humeurs, aura une de ses correspondances modernes dans l'excès d'énergie libidinale. Cependant, il suffira de dire ici que donner forme au trauma constitue, pour l'artiste,

un geste *vital* ; et que cette forme se distingue essentiellement de la forme religieuse (substantielle et cultuelle) par le fait qu'elle n'a jamais pour but d'assurer la guérison. La forme artistique est l'un des meilleurs exemples de ce que nous ne pouvons (et, en un sens, ne devrions) que *prendre soin* du trauma existentiel. Mais si l'art ne présuppose jamais étantification substantielle du mystère, en quoi consistent finalement les *formes de répercussion artistique* ? Au lieu d'être substantielles, les formes de l'art sont essentiellement *mimétiques* ; et, plutôt que cultuelles, elles sont surtout *rythmiques*. La mimésis, au sens fort — et tel est le principe directeur de la pensée de Lacoue-Labarthe — n'est pas l'*imitatio* d'un quelconque modèle ou être (originaire) : c'est le geste de rendre présent ce qui n'a jamais été présent ou n'a jamais été une présence (et, encore moins, une présence substantielle). Mais cette forme ne cesse d'être une façon de comprendre l'incompréhensible : en tant que forme mimétique (forme du « comme si »), l'art répond à la nécessité de décharge énergétique sans la vouloir totale ou récompensatrice. La forme de l'art n'est pas un gain économique qui annule la perte, même si elle transforme la négativité (la non-présence) en une certaine positivité (appelée œuvre d'art). Cependant, l'œuvre ne procède pas par la dialectique sacrificielle de la perte et du gain à travers laquelle il y a toujours un « sur-gain ». Ce qui va me permettre de préciser, ailleurs, la différence entre la forme artistique et la forme religieuse en ces nouveaux termes : la première s'enracine dans un *jeu de deuil* (si l'on se rappelle l'élaboration freudienne d'une « esthétique économique »), tandis que la seconde vise à effectuer un *travail de deuil* (au sens freudien de l'expression, encore une fois, mais à repenser comme une des variantes, sinon la vérité profonde, du « travail du négatif » hégélien...). D'autre part, en tant que forme rythmique, l'art n'est pas une répétition codifiée à laquelle une communauté s'identifie : le rythme est la répétition dans la différence (ou la différence qui se répète) qui

nous renvoie à une solitude irréductible. Sans doute, par le rythme, l'art répond-t-il aussi à une certaine répétition compulsive, mais celle-ci est étroitement mêlée à la différence qui constitue le temps lui-même. Prendre soin du trauma c'est ceci : lui donner forme, en acceptant qu'il soit indépassable ; le répercuter, en sachant qu'il reviendra toujours. L'artiste traite le trauma pour que celui-ci ne se transforme pas en un vide autodestructeur. Si le trauma n'est pas traité, l'artiste implose mélancoliquement dans son abîme intérieur. Tout mélancolique (plutôt : le moment mélancolique de tout créateur) sait que le trauma ou nous libère ou bien nous tue.

## 8.

Lorsque l'art commence, explicitement, de manière articulée, à penser sa propre possibilité (dans la période classique grecque), un concept apparaît qui à la fois le rapproche et le distingue de manière décisive de la religion. Ce concept s'appelle *katharsis* — un terme qui, sans nul hasard, appartient aussi initialement au vocabulaire clinique mais qui est ensuite réélaboré par Aristote (dans *La Poétique*) pour désigner la fonction de cette forme de représentation *mimétique* qu'est le théâtre tragique. Or le théâtre (et particulièrement la tragédie) est exemplaire de la forme mimétique en général (dans laquelle se constitue la forme artistique). Penser la mystique en tant que choc avec le mystère implique de mener la pensée de la catharsis jusqu'à ses dernières conséquences. Et si *katharsis* signifie « purgation », « décharge » et donc, également jusqu'à un certain point (acceptons-le), « purification », voici la question qui nous reste : de quelle façon la purification en art se distingue-t-elle du salut religieux ? En quoi la catharsis mimétique se distingue-t-elle du culte sacrificiel ? *Distinguer la catharsis du sacrifice* : voilà la façon effective et historique la plus concise pour définir, rigoureusement, la gémellité et la non identité entre art et religion. Il est cer-

tain que la forme artistique s'est *presque* confondue avec la forme religieuse ; par exemple, à Mycènes (et donc *avant* que l'art se pense lui-même comme *katharsis*), quand l'œuvre était enterrée dans une tombe et soustraite au regard des vivants. Mais, même alors, l'art n'a jamais assumé un destin pleinement sacrificiel (la mort effective) : tout au plus l'œuvre s'apparentait-elle là à une offrande, dans laquelle se déposait l'espérance de conjurer partiellement le pouvoir des morts ou des dieux. Mais c'est justement une telle distinction qu'Aristote, écrivant après les tragédiographes, a pu entretemps conceptualiser, en distinguant les deux « passions » (*pathemata*) que la tragédie aurait pour fonction de « purifier » ou de « purger » (*kathairein*). Or, j'estime qu'il est possible de soutenir que ces « passions » originaires — la piété et la terreur — ne constituent pas seulement les deux affects primitifs de la politique ou de la vie en communauté (désignant l'attraction ou la répulsion chez les humains). La piété est aussi le moyen de *personnifier la fascination* que le mystère nous provoque, tout comme la terreur à son tour *personnifie le tremblement* suscité par le même mystère. Les *pathemata* que la mimésis (l'art) doit purger sont, en somme, les *deux aspects (extrêmes) de la manifestation du mystère : fascinans et tremendum*. Et affirmer que la mimésis *personnifie* (la fascination et le tremblement) c'est indiquer en quoi consiste la catharsis mimétique : en des *personas* qui nous libèrent. Comme l'art ne présuppose jamais une identification substantielle au mystère, la *persona* n'est jamais non plus une forme substantielle. Et cela signifie deux choses : la *persona* incarne toujours une *catharsis bénéfique* (contrairement aux protagonistes d'un sacrifice, la *persona* ne meurt pas réellement) ; d'autre part, une *persona* ne peut jamais être le véhicule d'un discours de vérité, parce qu'elle ne se conforme à rien qui la précède. La forme de l'art, comme l'a vu Nietzsche, témoigne par elle-même du fait qu'il n'y a pas d'*ens summum* de l'existence, mais seulement des masques qui, ne cachant rien,

révèlent le vide traumatique de l'existence humaine. La *persona* est ceci : une représentation du mystère, une mimésis de tout et de rien, de tous et de personne — sans jamais prétendre être (ou figurer) une étantification substantielle. L'art ne convertit pas le mystère en un corps immunisé, en une *substantia* mais plutôt en une *persona* — et c'est pour cela que l'artiste, qui est toujours à la limite du théâtre, est *la première persona*. Pour l'artiste, tout renvoie à tout — mais jamais à un être premier ou ultime. « Tout est le même mystère », comme dit encore le même poème de Campos. Oui,

*La plume que je prends, la lettre que j'écris, le papier sur lequel j'écris,  
Ce sont des mystères moindres que la Mort ? Comme si tout est le  
même mystère ?*

9.

« Tout est le même mystère », dans une mimésis et une rythmique généralisées qui est la pulsation de l'existence elle-même. Tout artiste, pour pouvoir créer, pour se laisser traverser par la vie impersonnelle qui l'excède, devient lui-même un personnage, que celui-ci soit (ou non) formalisé littérairement ou théâtralement. La différence qu'il y a entre étantification substantielle du mystère et la personnification de celui-ci est strictement la même qui va, par exemple, d'une idole au personnage d'Antigone. Ou encore la différence entre la mort effective et la mort représentée. Cependant, dans l'exacte mesure où aucune religion n'est exempte, dans sa pratique culturelle, d'un certain degré de représentation ou de théâtralité (et le sacrifice est, éminemment, un théâtre), *il ne peut y avoir de religion sans art*. Mais l'affirmation réciproque n'est pas vraie : *il peut y avoir — et il y a — de l'art sans religion* (et telle est précisément la question moderne de l'œuvre). Seule la notion de *substantia* (ou d'*ousia*, « d'essence », etc.) autorise l'idée ou la promesse

d'un corps entièrement purifié et sauf. L'œuvre, en revanche, est l'acceptation qu'il n'y a que des corps impurs, non comme contraires à la pureté, mais comme originairement ouverts. Cependant, si l'œuvre objective également, alors il est faux de définir l'art comme une pure ouverture au *fascinans* et de reléguer la religion à une fermeture (ou à une protection) face au *tremendum*. Il n'y a ni exposition totale au trauma ni immunisation totale. L'ambivalence du mystère comme *fascinans* et *tremendum* est *constitutive de toutes les formes de répercussion* car il n'existe pas, d'un côté, la totale exposition d'un corps (sans la moindre forme de protection : ce serait la mort) et de l'autre une immunisation intégrale (sans un quelconque hiatus ou fissure — car ce serait la non-vie). Dans la façon d'aborder le mystère, il y a des *tendances* — et l'art *tend à prendre soin* du trauma, car la forme artistique est dépourvue de volonté de le saturer (ou de le suturer) ; la religion, dans son élan salvateur et rédempteur, *tend à vouloir guérir* le trauma. Le contraire de l'ouverture au trauma existentiel, en d'autres termes, n'est pas sa fermeture ou sa guérison : c'est la tentative d'immunisation de l'être. Et si le trauma existentiel permet le bien (comme ouverture au mystère) tout autant que le mal (comme système d'ultra-protection), alors ce qu'explique l'origine même du mal est le concept d'*immunité ontologique*. C'est-à-dire, non pas la religion en soi, mais une certaine façon de la cultiver : en essayant d'éliminer ou d'exterminer l'excès qu'est la vie elle-même (impersonnelle). La religion peut *aussi bien* conduire à la pratique du bien, menant au sacrifice (ou au don) de soi, *comme* conduire à la pratique du mal : en sacrifiant (en tuant) l'autre. Mais — d'une manière ou d'une autre — la religion prend *toujours* forme à travers le sacrifice. Et le mal gît dans la volonté de guérir le trauma ; le mal est dans la tendance à la décharge absolue (qui s'exprime de façon exemplaire dans la pulsion de mort). Le mal est la volonté d'un *principe de plaisir absolu* (comme si le plaisir pouvait, précisément, être

absolu...). Ou, encore, et pour reprendre l'une des plus profondes tentatives de définition du mal : si « on projette le mauvais à l'extérieur pour ne pas qu'il vous tue à l'intérieur », alors le mal serait « l'effet d'un désir de ne pas mourir. Une conjuration contre le suicide » (André Green, « *Pourquoi le mal ?* »). Or, si le suicide est la volonté extrême d'être *soi-même*, le conjurer signifie décharger (*kathairein*, encore) sa propre mort sur autrui. La civilisation (occidentale) est suicidaire parce qu'elle élève le même (le propre, le pur, le sain-et-sauf) sur le cadavre de l'autre (impur). De l'autre qui est *le reflet* (conjuré) *même*.

## 10.

Si l'art résiste à « l'art de la fin de l'art », sans devenir lui aussi une religion, alors il continuera à être une *mystique*. Et si la mystique est le mutisme informe face au mystère, l'art donne forme à ce même mutisme à travers quelque matière. *Quelque matière*, parce que, pour l'artiste, je le répète, « tout est le même mystère ». Et, même si le mystère est moins que rien et plus que tout, même s'il n'est aucune chose, cette forme requiert malgré tout *une matière* : le mystère ne se manifeste qu'à travers un choc. Et il n'y a pas de choc qui ne soit matériel : il n'y a pas de mystère immatériel. Le mystère, certes, ne s'étantifie (ni, plus généralement, ne se substantialise) mais il est, nécessairement, une effraction matérielle. Une ouverture sans fin dans la matière et comme matière. L'art est une *mystique matérielle* — ce qui ne signifie pas du tout que la religion soit, à l'inverse, une mystique spirituelle. Il n'y a pas de mystique qui ne soit matérielle. Le mot « mystique » indique d'ailleurs, désormais, l'impossibilité de distinguer entre une matière et un esprit, entre un corps et une *psyché*... Et si je dis encore « matérielle », c'est pour préciser simplement que l'art formalise toujours quelque chose (toute forme artistique, aussi éphémère ou provisoire soit-elle, s'appuie sur une matière sensible). Cependant, même le mystique non

artiste ne peut lui aussi expérimenter que matériellement le mystère : son corps, comme être ouvert à... , s'il ne parvient pas à donner forme au trauma, fait l'expérience du mystère enraciné dans ses sens extatiques. C'est pourquoi, l'artiste, en tant que mystique, est toujours sur le point d'abandonner l'art ou de le recommencer. D'abandonner — et d'abandonner pour de bon — son œuvre ou d'inventer des formes totalement inconnues. Clarice Lispector, *La passion selon G.H.* : « L'insistance est notre effort, l'abandon est son prix. On n'arrive à cela que quand on a expérimenté le pouvoir de construire et que, malgré le goût de ce pouvoir, on préfère l'abandon. L'abandon doit être un choix. Abandonner est le choix le plus sacré d'une vie. Abandonner est le vrai instant humain. » Entre l'insistance et l'abandon, l'art persiste — et persiste encore.

*Ah devant cette unique réalité, qui est le mystère,  
Devant cette unique réalité terrible — celle qu'il y a une réalité,  
Devant cet être horrible qui est qu'il y a de l'être,  
Devant cet abîme qu'ouvre le fait qu'il existe un abîme,  
Cet abîme qu'ouvre le fait que l'existence de tout est un abîme,  
Est un abîme rien que d'être tout simplement,  
De pouvoir être,  
D'avoir de l'être !  
— Devant tout cela comme devant tout ce que les hommes font,  
Tout ce que les hommes disent,  
Tout ce qu'ils construisent, défont, ou qui se construit ou se défait  
à travers eux,  
Se réduit !  
Non, ne se réduit pas, se transforme en autre chose —  
En une seule chose terrifiante et noire et impossible,  
Une chose qui se tient au-delà des dieux, de Dieu, du Destin —  
Ce je-ne-sais-quoi qui fait qu'il y a des dieux et Dieu et le Destin,  
Ce je-ne-sais-quoi qui fait qu'il y a de l'être pour qu'il puisse y  
avoir des êtres,  
Ce je-ne-sais-quoi qui subsiste à travers toutes les formes  
De toutes les vies, abstraites ou concrètes,  
Éternelles ou contingentes,  
Véritables ou fausses !  
Ce je ne-sais-quoi qui, lorsque tout a été rassemblé, est bien resté  
en dehors,*

*Parce que, lorsque tout a été rassemblé, n'a pas été incluse  
l'explication de l'existence d'un tout,  
Ni pourquoi il y a quelque chose, pourquoi il y a quelque chose,  
pourquoi il y a quelque chose !*

*Mon intelligence est devenue un cœur empli d'effroi,  
Et c'est avec mes idées que je tremble, avec ma conscience de  
moi-même,  
Avec la substance essentielle de mon être abstrait  
Que je suffoque d'incompréhensible,  
Que je me broie d'ultra-transcendant,  
Et de cette terreur, de cette angoisse, de ce péril de l'ultra-être,  
On ne peut fuir, on ne peut fuir, on ne peut fuir !*

*Prison de l'Être, n'y a-t-il aucune évasion de toi ?  
Prison de la pensée, n'y a-t-il aucune évasion de toi ?  
Hélas, non, aucune — ni mort, ni vie, ni Dieu !  
Nous, frères jumeaux du Destin en ce que lui et nous existons,  
Nous, frères jumeaux des Dieux sans exception, de toute espèce,  
En ce que nous sommes le même abîme, la même ombre,  
Que nous soyons ombre, ou même lumière, c'est toujours la  
même nuit.  
Ah, si j'affronte confiant la vie et l'incertitude du sort,  
Souriant et impensant la possibilité quotidienne de tous les maux,  
Inconscient le mystère de toutes les choses et de tous les gestes,  
Pourquoi n'affronterais-je pas souriant, inconscient, la Mort ?  
Je l'ignore ? Mais qu'est-ce que je n'ignore pas ?  
La plume que je prends, la lettre que j'écris, le papier sur lequel  
j'écris,*

*Ce sont des mystères moindres que la Mort ? Comme si tout est le  
même mystère ?  
Et moi j'écris, je ne fais que écrire, d'après une nécessité sans rien.  
Ah, puissé-je affronter la mort comme un animal, puisque lui ne  
sait pas qu'elle existe !  
Puissé-je avoir l'inconscience profonde de toutes les choses naturelles,  
Car, aussi grande soit ma conscience, tout est inconscience  
Sauf le fait d'avoir tout créé, et le fait d'avoir tout créé est encore  
une inconscience,  
Parce qu'il est nécessaire d'exister pour que tout soit créé,  
Et exister c'est être inconscient, parce que exister c'est le fait qu'il a  
été possible qu'il y eût de l'être,  
Et le fait qu'il a été possible qu'il y eût de l'être est bien plus grand  
que tous les Dieux.*

Álvaro de Campos

PAULO PIRES DO VALE

Da saída.  
Religião da saída da religião,  
arte da saída da arte

Roguemos a Deus que nos esvazie de Deus.  
Mestre Eckhart

Introdução

O museu como o novo templo da *religião da arte*; a experiência estética como um *resto* da religião num período pós-religioso; a proximidade entre a linguagem mística e o discurso artístico: a aura, o vazio, a ausência, o sublime, a epifania, o invisível, a força... Estes enunciados, recorrentes na filosofia e crítica da arte desde o Romantismo Alemão, não aproximam apenas arte e religião, mas apontam para um fenómeno de substituição, tornando-se a arte um suplemento espiritual num mundo secularizado. O museu (lugar do separado), a estética (como disciplina) e a arte (como categoria autónoma) surgem precisamente no momento histórico de perda da importância da religião no espaço público.

Neste ensaio, procurarei compreender a recusa da sacralização da arte — e a negação do museu como lugar de culto dessa nova religião —, partindo de uma análise de um movimento religioso que se caracteriza por ter recusado o antigo sagrado e negado as formas elementares da religião arcaica: o cristianismo. No cristianismo, a subversão da economia religiosa tradicional acontece no interior do próprio fenómeno religioso — deste modo, compreenderemos, ao fim deste per-

curso, as propostas anti-museu enquanto movimento artístico interior ao sistema: proposta de uma *relação pós-religiosa (pós-artística) com a obra*.

Serão os movimentos anti-museu uma espécie de cristianismo em arte? Poderá a teologia cristã ajudar a dessacralizar e profanar a arte — a religião da arte? Começaremos, então, pela análise da originalidade cristã e o seu esforço profanatório anti-religioso — *religião da saída da religião*; passaremos, depois, pela compreensão do ateísmo como consequência e purificação desta religião; para chegarmos às consequências destas estruturas teológicas no campo artístico: *a arte da saída da arte*.

## 1. Saída de que Religião?

*Religião da saída da religião*: para compreendermos esta fórmula, que Marcel Gauchet usou para identificar o cristianismo (Gauchet, 1985), temos que perceber, antes de mais, o conceito de *religião*<sup>1</sup> de que o cristianismo fez sair (a segunda ocorrência da palavra na frase) — que não é, como poderia parecer, apenas o judaísmo, de onde Cristo e os seus discípulos são originários.

1 A etimologia da palavra «Religio» é disputada: virá de «relegere», como afirma Cícero ou de «religare», como indicou Lactâncio e Agostinho? «Relegere» remeteria para releitura, um regresso e repetição cuidadosa. Outras interpretações apontam que a palavra é uma transformação de «re-colegere», o oposto de «negligere», uma recolha e cuidado escrupuloso — o que terá dado origem à utilização do adjectivo «religiosamente» como substituto de «escrupolosamente»: uma forma de cumprimento obsessivo da lei, das fórmulas e dos rituais (que devem ser conhecidos, lidos e relidos, repetidamente). Lactâncio — e depois Agostinho, que conhecia as duas versões etimológicas — propunha que a palavra religião tinha origem em «religare» — no sentido de religar Deus e os homens, religar os homens entre si, ou mesmo os homens e o mundo. Benveniste considerou esta versão já uma cristianização da religião, precisamente por apontar para uma dimensão de interioridade, de relação com o monoteísmo que coloca deus num outro mundo — e por isso é preciso religar o separado. No início, a religião não precisa de ser uma questão pessoal-individual-interior, nem relação com um ausente: pode ser uma mera manifestação exterior e social, um ritual cumprido como manda a Lei sagrada, porque inviolável e imposta pelos deuses aos antepassados.

A religião primitiva é, nas palavras de Gauchet, «o reino do passado puro» (Gauchet, 1985, p. 45): foi no passado que os deuses entregaram aos heróis ou antepassados a Lei que se deve cumprir. É, então, do passado que chega o fundamento da vida pessoal e social: o que determina a existência humana não é o próprio humano, mas uma ordem que o ultrapassa e vem desde uma origem mítica, de seres de outra natureza — uma Lei que não pode ser questionada. Isso que foi recebido anteriormente é a fonte do sentido e o fundamento do presente na sua totalidade. O presente fica em dependência absoluta do passado.

Esse deslocamento em direção ao passado, implica, então, uma *desapossessão* do próprio homem em relação à sua existência: nada deve ser mudado, a não ser que os deuses queiram. A *história* deixa de ser importante, determinante é o *passado-origem*: a religião e a totalidade da vida por ela regulada surgem como imediatez *a-histórica* e não como uma construção. A religião é, assim, uma defesa contra a incerteza e a angústia da mudança (que a história é). A estabilidade da sociedade depende da Lei ser respeitada de forma incondicional. A religião é o império do imutável.

(Recusar o museu é recusar este império do passado?)

Contra este conservadorismo radical assente no passado sacralizado, o cristianismo é a compreensão da história organizada pelo futuro (ou mesmo pelo presente). O caminho, das religiões primitivas até ao cristianismo, será o da reapropriação progressiva da fonte do sentido e da lei — que não está já num além ou num passado, mas deve ser assumida pelos actores humanos num presente histórico. A mensagem de Jesus Cristo surge como destruidora do *sagrado* que desapropria o homem da sua vida, que torna o homem dependente retirando-lhe o poder de investimento, alteração e mudança da sua realidade actual.

Neste sentido, uma das estruturas do cristianismo revelar-se-ia na fórmula teológica «já e ainda não» — *tensão* que Joseph Ratzinger tradu-

ziu, de algum modo, por «irreversibilidade e esperança» (Ratzinger, 2006, p. 191): a revelação e salvação, para um cristão, já estão realizadas historicamente em Jesus Cristo (na sua encarnação, morte e ressurreição), mas requerem que cada crente colabore nelas, a cada instante da história, sempre de forma diferente, atento aos «sinais dos tempos» (GS 4), à situação nova da humanidade presente. Segundo a mensagem cristã, o *Reino de Deus* — tropo central dessa mensagem — não é uma questão de revelação passada, nem espera alheada de um futuro por vir: *o Reino está já no meio de nós* (Lc 17, 22). O futuro (mesmo o escatológico, da última vinda ou o do fim dos tempos) é para ser preparado aqui e agora, no presente. Isso faz *sair* da religião do passado e da sua temporalidade legitimadora do conservadorismo. Com o cristianismo dá-se uma conversão temporal: um voltar os olhos do pretérito para o presente, da religião dos antepassados e da Lei imutável, da fórmula segura e repetível para a surpresa do reino estar já aí e sempre a revelar-se. Do mesmo modo, rompe com a temporalidade circular grega ou reincarnacionista. O cristianismo propõe uma valorização do *presente* — «os mortos que enterrem os seus mortos...», ou ainda, «quem deita a mão ao arado e olha para trás não é digno do Reino de Deus» (Lc 9, 58-62).

A relação com o *instante* fica bem retratada na forma como o cristianismo sublinha a importância da escolha e a responsabilidade pessoal — que é também a recusa do determinismo, do passado controlador do indivíduo e do grupo. Como ensinou Chesterton, o *suspense* é um género literário cristão (Chesterton, 2008, p. 193). O cristianismo coloca o homem numa vida em aberto, numa história de final incerto, na encruzilhada: e mostra-o como *capaz* de escolher e decidir a sua vida. Pensar a eternidade é fácil, o presente é que é terrível e carregado de perigos (*ibidem*, p. 194). Decorrente daqui, compreendemos a importância da *atenção* para o cristianismo — a «oração natural», segundo Malebranche (Malebranche, 1977, p. 453).

Se o Deus apresentado por Jesus Cristo não se pode prender ao passado, também não se pode fixar a uma Lei. São vários os episódios narrados nos evangelhos em que a Lei — a Torah — é posta em causa: por exemplo, ao não cumprir o rigor do Sabbath e afirmar: «não é o homem feito para o Sabbath, mas o Sabbath para o homem» (Mc 2, 27); ou quando os responsáveis judeus lhe trazem uma mulher apanhada em adultério e lhe perguntam, para o testar, o que lhe devem, segundo a Lei, fazer — sendo que a Lei a mandava apedrejar —, diz-lhes: «Aquele que não tiver pecados, que atire a primeira pedra» (Jo 8, 1-11).

Se a Lei é sagrada, Jesus vê o sagrado como o inimigo de Deus — porque inimigo do homem. Como percebeu o cioso judeu Paulo, a Lei é a criadora do pecado.<sup>2</sup> «A letra mata, o espírito vivifica» (2 Cor 3, 6). O cristianismo liberta Deus da identificação com a Lei, prescrições legais ou morais: «restitui-lhe transcendência» (Valadier, 1994, p. 38). O culto cristão não pode ser reduzido a uma lei prescritiva e segura, a ser respeitada escrupulosamente para se poder alcançar a salvação certa. A exigência é maior e tem como consequência um empenhamento e investimento na história impura (desfazendo este conceito): Deus não está num qualquer lugar dito sagrado, puro, mas em todo e qualquer homem ferido, necessitado, abandonado.

Jesus vai à Sinagoga e ao Templo, mas prega e realiza as suas acções, habitualmente, fora: os evangelhos colocam-no recorrentemente em movimento, a caminho, na estrada, hóspede em casa de alguém... Parte importante dos seus gestos e da sua mensagem foram revelados à

<sup>2</sup> «Assim, meus irmãos, também vós estais mortos para a lei pelo corpo de Cristo, para que sejais de outro, daquele que ressuscitou dentre os mortos, a fim de que demos fruto para Deus. Porque, quando estávamos na carne, as paixões dos pecados, que são pela lei, operavam em nossos membros para darmos fruto para a morte. Mas agora fomos libertados da lei, tendo morrido para aquilo em que estávamos retidos; para que sirvamos em novidade de espírito, e não na velhice da letra. Que diremos pois? É a lei pecado? De modo nenhum. Mas eu não conheci o pecado senão pela lei; porque eu não conheceria a concupiscência, se a lei não dissesse: Não cobiçarás» (Rom 7, 4-7).

mesa: em estalagens, em casa de amigos, de pessoas que o convidaram para entrar — muitas vezes tidas como pecadoras, impuras e impróprias segundo as normas sociais e religiosas farisaicas. Numa passagem do evangelho de João, junto a um poço, Jesus pede água a uma samaritana (membro de um grupo étnico-religioso desconsiderado pelos judeus): «Disse-lhe a mulher: Senhor, vejo que és um profeta... Nossos pais adoraram sobre esta montanha, mas vós (judeus) dizeis que é em Jerusalém que está o lugar onde é preciso adorar». Jesus disse-lhe: «Crê, mulher, vem a hora em que, nem sobre esta montanha nem em Jerusalém adorareis o Pai. [...] [O]s verdadeiros adoradores adorarão o Pai em espírito e verdade (...)» (Jo 4, 19-23).

Deus não se fixa a uma Lei ou a um lugar.<sup>3</sup> O próprio Templo, morada sagrada de Deus e símbolo da monarquia judaica, não fica intocável pela mensagem cristã: «Destruí este templo e eu o reconstruirei em 3 dias» (Jo 2, 19) — afirmação que foi retomada como uma das acusações na condenação à morte de Jesus. Essa destruição do Templo fica, também, expressa metaforicamente ao se afirmar, na narrativa da Paixão, que, antes de Cristo dar o último suspiro na Cruz, *rasgou-se o véu do Templo* — a cortina que separava os crentes do Santo dos Santos, o mais sagrado dos lugares (Lc 23, 45).

3 No centro do cristianismo está uma ausência — porque devedor do monoteísmo, mas também porque afirma a encarnação e morte de Deus, como a narrativa do *tímulo vazio* revela. Por isso, diante desse vazio, o cristianismo é uma religião *hermenêutica*. Em vez da lei impositiva, da verdade como lei já revelada, o cristianismo exige uma leitura-interpretação da realidade, dos sinais dos tempos, das situações - da própria presença-ausência de Deus no mundo — à luz dos textos bíblicos, também eles a necessitarem de interpretação. O cristianismo não reconhece uma *Torah* ou *Sharia* dada uma vez por todas por Deus ou por um dos seus profetas (o que leva alguns a afirmar que o cristianismo não é uma das religiões do Livro). A verdade já não é a Lei, total e absoluta: a verdade é uma Pessoa, o próprio Cristo que se apresenta como «Eu sou o caminho, a verdade e a vida» (Jo 14, 6). A Verdade descobre-se em relação, num processo progressivo, num caminho. O cristianismo, como escreveu Valadier, propõe uma noção de Verdade nova: «A verdade cristã é relacional». Essa propensão hermenêutica permite a afirmação do cristianismo como *heterodoxia*: sem propor um caminho único (ortodoxia), mas sem negar a existência de caminho (nihilismo), como escreveu Eduardo Lourenço.

Se, como pensava Durkheim, «a religião é um sistema unificado de crenças e práticas relativas a coisas sagradas, isto é, separadas, proibidas»; se a religião é a identificação e administração do sagrado e do profano, então, o cristianismo *não é uma religião* porque, de algum modo, destrói esses conceitos e a *separação* que caracteriza o sagrado. A fronteira estável deixa de existir. O que é mais sagrado, o culto no templo ou o homem que sofre no chão? O *Sabbath* ou o cego que pede ajuda? O cumprimento da lei ou o perdão? Ir ao templo rezar para que todos o vejam ou fazê-lo no segredo do coração? Como bem explicou Teresa de Ávila: «Deus também está entre as panelas».<sup>4</sup> A parábola do Bom Samaritano (Lc 10, 30-37) é o melhor resumo desta subversão que destrói as boas intenções dos que ligam Deus ao cumprimento escrupuloso da Lei e dos rituais religiosos, criticando de forma aberta os sacerdotes do templo e o escrúpulo religioso da pureza: a mensagem de Jesus Cristo liga o culto a Deus ao serviço ao próximo. O anteriormente impuro é, agora, o lugar do santo (poucos, na história da arte, o terão percebido tão bem como Caravaggio). Cristo está onde se exerce a caridade: «quando o fizestes a um destes meus irmãos pequeninos, a mim o fizestes» (Mt 25, 40). O acento deixa de estar no sagrado para se dirigir à santidade da vida<sup>5</sup> — e como escreveu Philippe Lacoue-Labarthe, pensando em Pasolini, «O céu dos santos é debaixo dos seus passos a própria terra» (Lacoue-Labarthe, 2004, p. 32).

4 «Não haja desconsolo quando a obediência vos trouxer empregadas em coisas exteriores. Entendei que até mesmo na cozinha, entre as caçarolas, anda o Senhor...», Santa Teresa de Jesus, *Livro das Fundações* V, 8.

5 Com o cristianismo, e em particular com a afirmação da Encarnação de Deus, a esfera terrestre ganha completude ontológica e dignidade: a procura da salvação não se faz num escapismo do mundo, mas investindo nele. Assim, o cristianismo valoriza o mundo e vida, o corpo e o humano. O mundo não é aparência ou ilusão, o corpo não é o sepulcro da alma, a multiplicidade não é um mal — o próprio Deus é uno e trino, divino e humano. À imagem desse Deus, o cristianismo vive numa *tensão* entre contemplação e ação, entre o reconhecimento da consistência deste mundo e não se acomodar a ele, sacramentos e vida ética... Essa é a «agonia do cristianismo», segundo Unamuno. A luta é o que o caracteriza. Não o dualismo, mas o paradoxo nunca totalizante.

Outra característica do fenómeno religioso tradicional, ligado ainda à *desapossessão* do homem, é a primazia do grupo sobre o indivíduo. Uma das funções da Lei é a manutenção do grupo — que permanecerá desde que cada indivíduo cumpra «religiosamente» a lei e ela não seja posta em causa.

Se, no cristianismo, a comunidade é essencial, como veremos, a pessoa não pode, no entanto, ser um meio para atingir outros fins (princípio que, depois, a Doutrina Social da Igreja veio consagrar). Se o próprio Deus cristão é uma comunidade, nele há individualidade — ou melhor, *pessoalidade* (*um Deus, três Pessoas*). Deus é relação — não apenas com outros fora dele, mas em si mesmo. Amor, definiu-o João (1 Jo, 4, 8). E João afirma de forma radical: «Se alguém diz: Eu amo a Deus, e odeia a seu irmão, é mentiroso. Pois quem não ama a seu irmão, ao qual viu, como pode amar a Deus, a quem não viu? E dele temos este mandamento: que quem ama a Deus, ame também a seu irmão» (1 Jo 4, 20-21).

Por um lado, ao valorizar o presente histórico e ao propor o serviço como caminho, a mensagem cristã valoriza cada pessoa e a sua consciência individual: cada um deve discernir a situação, cada um deve dar a resposta adequada à situação apresentada — não há fórmulas mágicas, mas *atenção e exigência hermenêutica*. Por outro lado, nessa atenção à situação presente, é também a cada um dos outros que se atende — e não apenas à abstracção grupal. Ao destruir o tribalismo e as fronteiras genéticas ou geográficas, ao recusar uma língua sagrada ou povo eleito<sup>6</sup>, cada indivíduo é olhado por si mesmo e já não pelo grupo a que pertence. E todos são iguais. O «próximo» é um dos conceitos que o cris-

6 Um dos primeiros debates no interior do cristianismo foi sobre quem eram os destinatários da mensagem e da salvação que Cristo trouxe: a salvação seria só para judeus, como o próprio Cristo? A quem se devia pregar a Boa Nova? Venceu a consciência da universalidade cristã e da importância de cada indivíduo (da relação com o outro depende a relação com este Deus).

tianismo altera profundamente: próximo já não é o da mesma tribo ou da família, da mesma religião ou nação. Como escreveu Paulo, introduzindo na história os conceitos de universalidade e igualdade, antes inexistentes: «já não há Judeu, nem Grego, escravo ou homem livre, homem ou mulher» (Gal 3, 28).

Abriu-se um novo tempo histórico com consequências de que somos devedores culturais: na noção de Direitos universais do homem, mas também no individualismo contemporâneo: ainda que indesejado e inesperado, é uma consequência cristã da valorização do indivíduo — e manifestação da saída da era religiosa anterior em que o grupo dominava em absoluto o indivíduo.<sup>7</sup>

Paul Ricœur, num texto essencial para pensar a *saída da religião*, descreve o ateísmo como intermediário crítico para alcançar uma «fé pós-religiosa» (Ricœur, s. d., p. 430). Segundo o filósofo francês, e na sequência do que temos analisado, a religião assenta em duas estruturas arcaicas essenciais: a *acusação* (a punição e o medo) e a *consolação* (o desejo de protecção e segurança). O temor da punição e o desejo de protecção são estruturantes do sentimento e fenómeno religiosos — e essa

7 Outra característica da religião — associada ao predomínio do grupo e à sua necessidade de manutenção — é, segundo René Girard (*Le bouc émissaire*. Paris: Grasset, 1982), a violência. A mitologia religiosa, para Girard, apoia-se na estrutura do *bode expiatório*: apontar um culpado e sacrificá-lo em nome do bem do grupo. Em vez de estarem todos contra todos, juntam-se todos contra um. Experiência de *transfert* que conduz a um linchamento, a um sacrifício — depois ritualizado, para que se repitam os benefícios. Também nesse ponto, o cristianismo exige uma *saída da religião*: o abandono da estrutura religiosa assente na violência. Mesmo na tradição judaica — que em muito se afasta das antigas religiões, a presença da violência sacrificial é bem visível: por exemplo, segundo o Livro do Levítico, no Yom Kipur, entre outras oferendas, um bode deveria ser sacrificado e outro enviado para o Deserto — oferecido a Azazel (um demónio) — e sacrificado pelos pecados de todos. No cristianismo já não é legítimo colocar os pecados sobre os ombros de outros, pessoas ou animais, como substitutos. A responsabilização individual — e colectiva — é exigida (Lev 16, 1-34). Segundo Girard, Cristo é recusado porque põe em causa este sistema arcaico, não o perpetua, pelo contrário (ainda que a Igreja mantenha no seu discurso e na sua prática um resíduo desta estrutura sacrificial arcaica). Nos mitos, a vítima surgia como culpada — mesmo que não o fosse. O Evangelho revela a mentira desse subterfúgio do bode expiatório: no relato da Paixão de Jesus, ele é apresentado e assume-se como inocente, morto sem culpa. O cristianismo é, assim, uma forma de luta contra o sagrado-violento, revelando o funcionamento perverso do seu mecanismo.

conexão, uma coincidência de contrários, é surpreendente: a um tempo, «o deus ameaça e protege. Ele é o perigo último e a última protecção» (*ibidem*, p. 444). É necessário superar essa estrutura arcaica da vida — os «pontos fracos da religião» — de modo a permitir uma fé para além da acusação e consolo. A crítica ateia, de Feuerbach, Nietzsche e Freud, tem uma utilidade e um papel, como purificação e libertação.

A religião provoca uma ilusão ao projectar num além, num lugar outro, num ideal superior e exterior ao mundo, a origem do bem e da vida: segundo Nietzsche esse lugar que é o garante da autoridade moral é «nada», projecção da «vontade escrava» que se auto-projecta num céu. Projectar nesse além a fonte da interdição, garantindo desse lugar ideal a autoridade sobre a vida humana, implica, como vimos antes, uma desapossessão e uma forma de desprezo pela vida: «O niilismo é a alma da metafísica» (*ibidem*, p. 433). Criticar a religião, a sua estrutura metafísica, e destruí-la a golpes de martelo, é necessário para que a transvaloração se dê e se inverta a ordem niilista instalada.

Para Freud, a religião, neste sentido, é a ilusão do super eu — o ideal projectado de onde procedem a interdição e a condenação. O deus moral é, assim, um dos alvos do ateísmo: seja ele a fonte da acusação, seja a fonte protectora. É preciso fazer sair da religião como projecção do desejo e temor humanos — criticando o seu antropomorfismo, como já Xenófanes tinha feito.

«Que espécie de fé merece sobreviver à crítica de Freud e de Nietzsche?» — pergunta Ricoeur, respondendo: uma fé que não aceite nem espere, de *fora*, nem a punição, nem a consolação. De algum modo, o cristianismo parece já oferecer uma proposta de fé pós-religiosa. Por um lado, contra a *acusação*, a libertação de Deus acusador: é o que a antinomia paulina entre Lei e Evangelho já revela (a Lei escrava, a graça liberta). Por outro lado, contra a *consolação*, a afirmação de uma fé trágica herdeira de Job — «uma fé que avançaria nas trevas»

(*ibidem*, p. 448), que aceita a incerteza em vez de a querer preencher com falsas seguranças: capaz de assumir o vazio.<sup>8</sup>

Ricoeur lembra também que a «dura expressão», como lhe chamou Hegel, «Deus está morto» (Hegel, 1999, p. 261), não é uma afirmação ateia, mas cristã. A morte de deus-todo-outro-e-omnipotente é necessária para se realizar o «Divino como espírito imanente à comunidade» (Ricoeur, s.d., p. 482). De algum modo, retomando a dialéctica hegeliana, ao deus abstracto sobreveio um deus negativo (incarnado), pela sua morte adveio o deus concreto: o Deus no meio de nós, em nós, totalmente revelado e realizado. O Espírito Santo é a permanência de Deus no mundo. Hegel chamou-lhe o Reino do Espírito — «A comunidade é o espírito existente, o espírito na sua existência, Deus existente como comunidade» (Hegel, 1954, p. 189). O cristianismo é a criação de uma comunidade: a passagem, como a definiu Jean-Luc Nancy, da *religião do templo à fé comunitária*; da *religião dos filhos à religião dos irmãos* (Nancy, 2005, p. 69). O ateísmo não é, portanto, estranho ao cristianismo: «O deus cristão (o monoteísta) é o deus que se aliena: é o deus que se *ateísa* ou que se *ateologisa*, se podemos formar por um momento estas palavras» (*ibidem*, p. 127).

O cristianismo vem propor um «Messias ao invés»: o Messias esperado «era o rei do fim dos tempos, o grande soberano enviado por Yahwe para triunfo do seu povo, imperador universal que reconciliaria a terra inteira com a lei do céu» (Gauchet, 1985, p. 232). Cristo, pelo contrário, assume uma condição humilde, desde o seu nascimento; não pretende o domínio, diz que vem para servir e não para ser servido; morre para dar a vida; em vez da guerra prega o amor, é mestre e lava os

8 De um ponto de vista filosófico, não crente, a consequência de uma purificação da religião pelo ateísmo, sem acusação nem consolação, encontrar-se-ia na palavra e na criação: no poder poético de investimento no mundo. Criar um outro mundo, não se resignando nem esperando uma salvação externa. A resposta de Ricoeur estaria, de algum modo, na compreensão do verso de Holderlin: «é poeticamente que o homem habita a terra».

pés aos discípulos. Surge sempre, desde o seu nascimento numa mangedoura até à morte na cruz, longe do poder.

São Paulo resume tudo isto na palavra *quenose: esvaziamento*. Cristo «esvaziou-se da sua igualdade com Deus» (Fl 2, 7). Pela encarnação, Deus faz-se um de nós. Deus, em Cristo, sai de si mesmo: aniquila-se a si mesmo enquanto Deus. O Deus cristão vem revelar-se ocultando-se: surge naquilo que parece o contrário de Deus, de forma incompreensível e inesperada — incognoscível. Humano? Filho de um carpinteiro? Crucificado? Uma das estruturas da fé cristã é, segundo Ratzinger, a «Lei do incógnito»: Deus manifesta-se no cosmos, na sua criação, mas também no insignificante «que não tem nenhuma importância em termos cósmicos quantitativos, sendo antes um verdadeiro nada» (Ratzinger, 2006, p. 186). O Deus cristão é, assim, um Deus que recusa a onipotência, um Deus do abandono de Deus (porque sai de Deus e porque é abandonado por ele).

O mesmo, quando este insignificante cósmico que se afirma Deus, aponta os insignificantes e não os poderosos como a sua presença. Há aqui um deslocamento essencial: onde está Deus? Num além inacessível e perfeito? Não, Deus pode ver-se tocando e servindo, aqui, a humanidade vulnerável, ferida e impura. Um Deus ferido, um Deus ateu?

Como escreveu Chesterton, em *Ortodoxia*, «o cristianismo é a única religião do mundo que achou que a onipotência tornava Deus incompleto. O cristianismo é a única religião que achou que Deus, para ser totalmente divino, tinha de ser um rebelde, para além de ser rei» (Chesterton, 2008, p. 196). Esta rebeldia não se revela apenas no modo de Cristo lidar com os outros, as instituições do seu tempo cultural e religioso. A rebeldia está no modo como lida com Deus — o que no caso significa como lida consigo mesmo: por exemplo, não escondendo a dúvida, ou pedindo ao Pai que afaste aquele que será o seu destino: aconteceu no Jardim do Gétsemani, aconteceu na Cruz: «Meu

Deus, Meu Deus, porque me abandonaste?» (Mt 27, 46). É a apresentação da fragilidade e da incerteza: «esse grito que confessava que Deus tinha sido abandonado por Deus» (Chesterton, 2008, p. 196). Na atitude do próprio Cristo, percebemos uma proximidade entre fé e dúvida: o «caminho do Nada» é mesmo a proposta de místicos, como João da Cruz. Sem consolos infantis, como propunha Eckhart: «roguemos que Deus nos esvazie de Deus» (Eckhart, 2014, p. 77).

Na sua capacidade retórica única, Chesterton avisava: «bem podem os próprios ateus escolher um deus [...], [manter a vírgula?] que só encontrarão uma divindade que tenha alguma vez expressado o isolamento que eles sentem; só conseguirão encontrar uma religião em que Deus pareceu, por instantes, ser ateu» (Chesterton, 2008, p. 197). Será que a melhor maneira de ser ateu é ser cristão?

Jean-Luc Nancy vai criar um neologismo para explicitar esta forma de ateísmo cristão: «Ausenteísmo [*absenthéisme*]» (Nancy, 2005, p. 29). Se Luigi Pareyson afirmava que «Só pode ser actual um cristianismo que contempla a possibilidade presente da sua negação», Nancy acrescenta: «Só pode ser actual um ateísmo que contempla a realidade da sua proveniência cristã» (*ibidem*, p. 205). A expressão «desencantamento do mundo», de Max Weber, retomada por Gauchet no título do seu livro, indica esse processo histórico iniciado pelos monoteísmos e pela filosofia grega em que a magia e o mito vão sendo postos em causa como técnica salvífica: do profetismo de Israel, da sua luta contra os falsos ídolos, passando pela filosofia grega e pela ciência, até à crítica aos sacramentos no protestantismo e a desmitologização na teologia do século XX. Este processo, cruzando Fé e Razão, permitirá um investimento progressivo na natureza e uma investigação racional sobre a terra e o homem, um progressivo desenvolvimento da ciência e da técnica.

O judaísmo começa este processo ao contrariar uma dimensão mágica e animista do mundo: o mundo deixa de estar cheio de forças

invisíveis e ocultas que seriam o fundamento da realidade. Coloca Deus num além, como um «Outro» que deixa de estar implicado no quotidiano mundano. Ao não fixar Deus a um lugar ou a uma Lei, o cristianismo acentua essa libertação. A «diferença divina» liberta o homem e devolve-lhe poder para pensar, agir, criar as suas leis... O Deus transcendente e ausente abre um *espaço potencial* de reflexão, a ausência divina é o possibilidade de aparecimento da presença do humano: da interioridade, da individualidade (Gauchet, 1985, p. 85). A grandeza de Deus, a sua transcendência, liberta o homem, fisicamente, intelectualmente, juridicamente, politicamente. Se o cristianismo é o regresso do exílio divino (Hegel), é também a morte de Deus.

Neste sentido, Jean-Luc Nancy recupera a afirmação de Schelling de que «o monoteísmo é um ateísmo» (Nancy, 2002, p. 27) — que era já a acusação dos romanos aos primeiros cristãos: serem uma seita atea. O politeísmo propunha uma presença efectiva (na natureza, numa imagem, num humano, num espírito...) e relações de *consolo* e *acusação*. O monoteísmo, como antes dissemos, é o princípio *anti-idolátrico* do mundo sem deus. Um horizonte definido pela ausência do Deus esvaziado do cristianismo, «o deus em que a ausência faz propriamente a sua divindade, ou o deus em que o vazio-de-divindade é propriamente verdade» (*ibidem*, p. 56). Deste modo, a fé é «fidelidade a uma ausência e a certeza dessa fidelidade na ausência de toda a segurança. Nesse sentido, o ateu que recusa firmemente toda a segurança consoladora ou redentora é paradoxalmente e estranhamente mais próxima da fé que o “crentre”» (*ibidem*, p. 56). Assim, Nancy conclui: o ateísmo ocidental é o cristianismo realizado. Como uma consequência extremada das palavras de Cristo: «Dai, pois, a César o que é de César, e a Deus o que é de Deus» (Mt 22, 21).

O cristianismo interpretou-se num sentido desmitificante, sai da mitologia religiosa tradicional: dirigiu-se para a consciência e a condi-

ção humana. Neste sentido, as consequências culturais, a ética democrática e os direitos do homem e a solidariedade constituem, segundo Nancy, o sedimento durável do cristianismo: «o cristianismo está presente aí mesmo — e sobretudo aí — onde não é possível reconhecê-lo» (*ibidem*, p. 53).

Fica, agora, mais fácil compreender como a secularização — o processo que liberta a sociedade do sagrado, a consciência teórica e prática da legítima separação de realidades — é uma consequência do cristianismo. É o que Gianni Vattimo afirma: «talvez o próprio Voltaire seja um efeito positivo da cristianização (autêntica) da humanidade e não um blasfemo inimigo de Cristo» (Vattimo, 1998, p. 32). A secularização é, assim, «uma via positiva de desenvolvimento do cristianismo na história». Vattimo vê a sua própria filosofia «débil» como uma consequência do cristianismo: a proposta de um Deus pós-metafísico, não violento, não absoluto, também ele débil. A dissolução da metafísica permitiu encontrar o núcleo cristão do cristianismo.

## 2. Saída de que Arte?

Marcel Gauchet, como corolário da análise do cristianismo como religião da saída da religião, indica o que designa de «resto» da religião na sociedade contemporânea. Entre esses restos, aponta a experiência estética: ela continua uma relação com o mundo que é a base do sentimento religioso (Gauchet, 1985, p. 398). A experiência estética assemelhar-se-ia à religiosa na forma como lida com o mundo a partir do espanto, a capacidade de emoção diante do espectáculo das coisas, o visível como ponto de partida para o invisível — uma fractura essencial no mundo sensível que permite uma abertura do quotidiano, em que o mundo se pode manifestar a si mesmo.

O discurso para-religioso da estética revela-o: a insistência na noção de sagrado, de ausência, de invisível, de vazio, de aura, da abertura de um algo (*inframince?*) que foge aos sentidos, as liturgias de *performances* e *happenings*, ou mesmo o conceito teológico da transubstanciação aplicado aos *readymade* por Marcel Duchamp...

Este resto religioso estético pode, no entanto, apresentar-se de duas formas muito distintas: como um regresso ao religioso arcaico, ao sagrado anterior ao cristianismo; ou num aprofundamento do cristianismo como religião da saída religião, movimento anti-sagrado. Um *re-encantamento* do mundo ou uma continuação do *desencantamento* cristão.

Depois da perda de protagonismo da religião na modernidade, a arte tornou-se um campo autónomo de fecundidade espiritual. Em alguns casos, compreendeu-se mesmo como uma «religião da arte» — como no Romantismo alemão. Será a arte o suplemento espiritual-ritual substitutivo da religião na nossa era? A experiência estética e a liturgia artística terão substituído, para muitos, a experiência religiosa e a liturgia eclesial?

Se poderá ser apressado falar de «substituição», podemos apontar, no entanto, a relevância crescente da arte e das suas instituições na época pós-morte-de-Deus. O tempo da vitória do Museu sobre a Catedral — ou o da transformação da Catedral em Museu. Ao sair do contexto religioso, ao autonomizar-se, a arte parece ter-se transformado ela própria em religião — em vez de destruir as estruturas religiosas, aproveita-as.

Os termos que Pierre Bourdieu utiliza, em 1977, para pensar o valor da obra de arte são precisamente devedores do universo religioso: poder de consagrar, crença, ideologia carismática, comércio do sagrado, a fé no criador, fé e má-fé, sacrilégios rituais, dessacralização sacralizante... (Bourdieu, 1977) O universo da arte é, para Bourdieu, um universo de crença, a arte retoma da religião as suas «formas elementares». A partir do momento em que entramos no mundo da arte, partilhamos as suas cren-

ças, mesmo que inconscientemente, numa lógica que lhe é particular e autónoma. A crença no valor de uma obra implica uma espécie de magia social, uma alquimia simbólica. Esta religião da arte tem os seus profetas, sacerdotes, peregrinações anuais, templos... Bourdieu expressa o desejo de, pela sociologia da arte, dessacralizar e profanar essa religião, essa produção de crença, dando a conhecer os meios de manipulação, a arbitrariedades das convenções, os efeitos de dominação — feita por críticos, comissários, directores de museus, galeristas, coleccionadores... numa análise do mundo da cultura como mercado e especulação, onde o que conta não são as coisas, mas o que se pensa delas. Os estudos sobre a magia, de Mauss, permitiram a Bourdieu desviar a questão: o importante não é *o que faz o mágico* (artista), mas *quem faz o mágico*.

Pensar a relação com a arte sob o ponto de vista da produção da crença, no contexto institucional, aproxima-nos da análise que Marx fez do fetichismo da mercadoria — que Marx, na verdade, não estende aos objectos artísticos.

O fetichismo deve ser entendido como uma forma de duplo esquecimento: primeiro, o capitalista esquece-se que foi ele e a sua tribo que projectou vida e valor na mercadoria, no ritual de troca. Mas há um segundo esquecimento, aponta W.J.T. Mitchell: «a magia mais profunda do fetiche da mercadoria é a sua negação de que há qualquer coisa de mágico nela» (Mitchell, 1987, p. 193). Parece ser um «código eterno», natural e não histórico, como se tivesse sido sempre assim. O fetichismo capitalista apaga os traços da sua história, da sua produção. Este novo fetichismo aparece, em termos sociais, como uma forma de iconoclasmo: destrói os antigos fetiches, criando novos. Uns deuses substituem outros, o sagrado continua noutra contexto. A arte é uma questão de crença? (Pires do Vale, 2016).

O século XIX e início do século XX, foram fortemente marcados pelo anticlericalismo e pela secularização, mas ficaram também marca-

dos pelo regresso de um sagrado-misticista-esotérico. Alguns artistas parecem propor o regresso a um mundo pré-cristão, marcado pelo religioso arcaico, habitado por forças mágicas e sagradas.<sup>9</sup> Depois do Romantismo alemão e do reino do sublime — que atemoriza e seduz, tal como o sagrado segundo Rudolf Otto — encontramos inúmeros artistas influentes, marcados pelas teorias teosóficas, pelas artes primitivas e os seus objectos rituais-sagrados, pelo «espiritual na arte» — fora da codificação cristã.

Por outro lado, contrariando este regresso ao religioso arcaico, muitos artistas modernos e contemporâneos fazem parte, como apontou T.J. Clark (Clark, 2001, p. 7), de um movimento de «desencantamento do mundo»: voltando-se da adoração dos antepassados para o enfoque no presente e futuro (a reverência sagrada do museu em relação ao passado e a manutenção de uma identidade substancial conduziram, por exemplo, à exigência futurista de o incendiar); esvaziando a imaginária figurativa tradicional; contentando-se com pouco (Valéry); recusando a associação com a religião (secularização); dando atenção às condições sociais concretas e à utopia do homem novo (e daí a relação que Clark estabelece entre modernismo e socialismo — e a importância das vanguardas russas em particular).

De algum modo, julgo que podemos afirmar que esse efeito no campo artístico é o aprofundamento de um «desencantamento do mundo» que o próprio cristianismo introduziu, como antes explicámos. Neste sentido, interrogo-me se não poderemos pensar o alargamento do campo artístico, nos últimos 60 anos, como o amadurecimento e consequência cultural da subversão cristã: a Verdade

<sup>9</sup> Um exemplo evidente de crítica a esta «religiosização» da arte e sacralização do Museu é o *happening* de Francis Alÿs, *The modern procession* (2002), em que faz transportar a artista Kiki Smith e obras de arte moderna famosas da coleção do MoMA, em cima de andores, numa procissão pelas ruas de Nova Iorque, marcando uma mudança temporária de edifício do Museu.

não é *plintável* nem *emoldurável*. Aqui podemos encontrar as raízes de uma *arte da saída da arte*: que não se satisfaz com a dimensão retiniana e contemplativa, que recusa o afastamento e endeusamento da obra perfeita no pedestal ou na moldura (na sacralidade do museu — templo das musas ou mesmo mausoléu), e que propõe uma arte participativa, mais próxima da vida, com potencialidades políticas e sociais, que exige a participação do público para a sua realização... Uma *arte que-nótica*: que deixa a grandiosidade elevada e ausente, para fazer parte da vida, que incarna na vida humilde do corpo que somos, na construção da comunidade que formamos.

Poderemos ver os movimentos artísticos anti-museu como forma de crítica à sacralização religiosa e da arte intocável (e da sua elite separada), um movimento de passagem dessa arte-autoridade-externa, a uma consciência artística presente no meio da comunidade, criada por essa comunidade quotidiana? A passagem de uma credulidade fácil e acrítica, que recebe como Lei o que o Templo lhe indica, à capacidade e responsabilidade pessoal de olhar e julgar a obra? Para escapar à credulidade ingénua, e escapar ao museu como lugar sacralizado do imposto e do passado, é necessário que se tenha em conta o que de Duve chamou «a tarefa ética» do museu, a sua capacidade de colocar a questão ao espectador «é isto uma obra de arte?» — mais do que dar a resposta dogmática e institucional, sem fazer pensar, numa pretensa democratização em que tudo se equivale. Tornar o museu num convite ao juízo: «verifica tu mesmo se isto é arte». Segundo de Duve, na boca do museu a frase «isto é arte» não seria um performativo, mas um «performativo citado», que tem de estar entre aspas: «Ela não transforma a coisa apresentada em arte, ela cita-a como tendo sido já nomeada arte». A citação deveria vir sempre acompanhada de uma interrogação: «isto é arte”, não é?» (de Duve, s.d., p. 93). Deixar a idolatria, destruir ídolos é essencial.

No regime da *teoria institucionalista da arte* estaremos sob o regime da lei? Uma forma de fariseísmo, de cumprimento legalista, de ritualismo escrupuloso, mas sem sentido? Desse modo, legalista, transforma-se a instituição e a sua «lei» em intocável, sagrada — ocupando ela o lugar da obra.

Em 2008, aquando da exposição *Traces du sacré*, no Centre Pompidou, a revista *Art Press* publicou uma antologia de artigos e entrevistas publicados ao longo dos anos na revista, e alguns inéditos, intitulada: «*Le sacré, voilà l'ennemi! — The sacred, that is the Enemy!*». Título revelador — e, ao contrário do que se julgaria, afinal, tão cristão. A sacralização da arte — e do templo — é um fenómeno de recaída cíclica, a que devemos estar atentos. Sair do museu-império-do-passado, da arte-instituição-segura, recusar a arte-idolotrada e o artista-comissário-director-administrador do sagrado é, afinal, parte de um processo de cristianização da arte. Também aqui é preciso profanar e desmitologizar.

## Conclusão

Como procurei explicar, o cristianismo é um processo de perpétua autocrítica e superação, onde o próprio ateísmo é integrado como purificação e libertação das amarras da religião natural e antropomorfa: «O cristianismo — escreveu Nancy — é por ele mesmo, nele mesmo, uma desconstrução e uma auto-desconstrução» (Nancy, 2002, p. 55). Ele é, desde a sua origem, desconstrutor: do judaísmo, da religião antiga, da noção de deus, de próximo, de verdade... Mas também, auto-desconstrutor de si, dos seus regressos ao passado religioso natural, as recaídas e os traços antigos que permanecem (Nancy, 2002, p. 209).

Também a arte deve, neste sentido, aprender da estrutura do cristianismo: ser capaz de se autosuperar e autocorrigir, não perder a sua

potência de negatividade. Ser uma *arte da saída da arte*, e numa saída nunca terminada. Sempre vigilante para que não se caia na tentação idolátrica de voltar aos antigos deuses, à sacralização do passado, ao encantamento fácil do mundo, ao sagrado que impõe uma Lei certa e desapossessa o homem da sua capacidade crítica.

O cristianismo tem o esvaziamento (quenose kenosis?) no seu centro, uma ausência impossível de colmatar. A arte também é constituída por um vazio — como a reflexão sobre a imagem, distinta do ídolo, de Marie-José Mondzain, revelou (Mondzain, 1996). Lidar com esse vazio é difícil, facilmente se encontram substitutos ou subterfúgios, outras experiências vêm preencher essa falha, transformando-se em formas de «religião» legalista, ritual, dogmática, institucional, que traz segurança. No campo da arte, é preciso procurar modalidades *pós-artísticas*, em que permaneça o vazio, sem consolo nem acusação, sem certeza nem segurança absolutas: é contra a arte que fecha o horizonte do humano que a arte quenótica se revolta. Para não cair na tentação de preencher o vazio, de o substituir por outra realidade mais fácil de lidar.

O homem relaciona-se mal com o vazio: as instituições procuram preenchê-lo, escondê-lo, responder com segurança à dúvida e incerteza. Como escreveu Michel de Certeau: «a vida social exige uma crença que se articula sobre os supostos saberes garantidos pelas instituições. Repousa sobre essas sociedades de segurança que protegem contra o outro, contra a loucura do “nada”» (Certeau, 1987, p. 146). As instituições querem a segurança das crenças certas.<sup>10</sup> Fogem da instabilidade. Pelo contrário, *a arte da saída da arte* deve deixar o vazio à mostra. Como uma ferida. Ponto de partida, não uma conclusão.

10 Segundo Michel de Certeau, o mecanismo da crença tem dois modos de funcionamento diferentes: um «exílico» (o poético) e outro «devorador» (analfítico). Um, é determinado pela ausência, pelo exílio e afastamento — crença gerada e geradora de vazio; o outro, é determinado pela instituição impositiva com valor de lei. Uma forma de crença, a que chamarei *fé*, é a resposta a um vazio; a outra, inautêntica, é consequência da pedagogia institucional e da autoridade.

É esse vazio que institui o espaço próprio da obra. Abre-o. Não vindo de fora ou instituído por uma autoridade, mas pela própria obra.

No livro do Apocalipse, o autor descreve assim a sua visão da cidade celeste: «A praça da cidade é de ouro puro como um vidro transparente. Não vi nenhum Templo nela, pois o seu Templo é o Senhor [...]» (Ap 21, 21-22). O Templo deixa de ser necessário — e o Museu, o que o tornará desnecessário? Que arte é essa que destrói e obsoletiza o templo da arte?

Abandonar o Museu, porque a arte não seria já um campo separado mas faria parte da vida, impregnando o quotidiano — era o desejo dos utopistas dos anos 60, que encontramos já antes nas *News from Nowhere* de William Morris, onde o que chamávamos «arte» passa a ser parte necessária da habitual produção humana, deixando de ter esse nome porque já não é algo separado do quotidiano, mas um modo de o realizar.

Poderei dizer da arte o que Foucault escreveu sobre o homem: a arte é uma invenção recente, uma figura com pouco mais de 200 anos, uma simples dobra no nosso saber, e desaparecerá assim que este encontrar uma nova forma?

## Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. «La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques», in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, 1977, pp. 3-43.
- CERTEAU, Michel de. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris: Gallimard, 1987.
- CHESTERTON, G.K.. *Orthodoxia*. Lisboa: Aletheia, 2008.
- CLARK, T. J.. *Farewell to an idea. Episodes from a history of modernism*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.
- DUVE, Thierry de. «Petite théorie du musée (après Duchamp, d'après Broodthaers)», in: CAILLET, E. PERRET, C. (Org.). *L'art contemporain et son exposition 2*. Paris: L'Harmattan, s.d.
- ECKHART, Maestro. *El fruto de la nada*. Trad. Amador Vega. Madrid: Siruela, 2014.

- GAUCHET, Marcel. *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris: Gallimard, 1985.
- GIRARD, René. *Le bouc émissaire*. Paris: Grasset, 1982.
- HEGEL, *Leçons sur la philosophie de la religion III. La religion absolue*. Trad. J. Gibelin. Paris: Vrin, 1954.
- . *Phénoménologie de l'Esprit II*. Trad. Jean Hyppolyte. Paris: Aubier, 1999.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe. *Duas paixões (Artaud, Pasolini)*. Trad. Bruno C. Duarte. Lisboa: Vendaval, 2004.
- MALEBRANCHE, Nicolas. *Œuvres Complètes*, t. II. Paris: Vrin, 1977.
- MITCHELL, W.J.T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago e Londres: The Chicago University Press, 1987.
- MONDZAIN, Marie-José. *Image, Icône, Économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Seuil, 1996.
- NANCY, Jean-Luc. *La Déclosion (Déconstruction du christianisme, 1)*. Paris: Galilée, 2005.
- PIRES DO VALE, Paulo. *ECCE. CREDO*. «Two concepts of the Theory of Art». In: TOLENTINO MENDONÇA, J.; TEIXEIRA, A.; PALMA, A. (org.). *Religion and Culture in the Process of Global Change: Portuguese Perspectives*. Washington, DC: Council for Research in Values and Philosophy, 2016, pp. 115-136.
- RATZINGER, Joseph. *Introdução ao Cristianismo*. São João do Estoril: Principia, 2006.
- RICCEUR, Paul. *O Conflito das Interpretações. Ensaio de Hermenêutica*. Porto: Rés, s.d.
- VALADIER, Paul. *Cartas a um Cristão Inquieto*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.
- VATTIMO, Gianni. *Acreditar em Acreditar*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- ŽIŽEK, S. e MILBANK, J. *The Monstrosity of Christ. Paradox or dialectic?* Cambridge and London: The MIT Press, 2009.

De la sortie.  
Religion de la sortie de la religion,  
art de la sortie de l'art

Prions Dieu d'être dépris de Dieu.  
Maître Eckhart

Introduction

Le musée en tant que nouveau temple de la *religion de l'art* ; l'expérience esthétique comme un *reste* de la religion dans une période post-religieuse ; la proximité entre le langage mystique et le discours artistique : l'aura, le vide, l'absence, le sublime, l'épiphanie, l'invisible, la force... Ces énoncés, récurrents dans la philosophie et la critique de l'art depuis le romantisme allemand, ne rapprochent pas seulement l'art et la religion mais indiquent aussi un phénomène de substitution qui fait de l'art un supplément spirituel dans un monde sécularisé. Le musée (lieu du séparé), l'esthétique (comme discipline) et l'art (comme catégorie autonome) surgit précisément au moment historique d'une perte d'importance de la religion dans l'espace public.

Dans cet essai, je tenterai de comprendre le refus de la sacralisation de l'art — et le rejet du musée comme lieu de culte de cette nouvelle religion — à partir de l'analyse d'un mouvement religieux dont la caractéristique est d'avoir rejeté le sacré d'une ancienne époque ainsi que les formes élémentaires de la religion archaïque : le christianisme. Dans le christianisme, la subversion de l'économie religieuse traditionnelle a lieu au sein même du phénomène religieux. Ainsi, à l'issue de ce che-

minement, comprendrons-nous les propositions anti-musée comme mouvement artistique interne à son propre système : la proposition d'un *rapport post-religieux (post-artistique) avec l'œuvre*.

Les mouvements anti-musée seraient-ils une sorte de christianisme en art ? La théologie chrétienne pourrait-elle contribuer à désacraliser et à profaner l'art — la religion de l'art ? Nous commencerons par l'analyse de l'originalité chrétienne et de son effort profanatoire anti-religieux — *religion de la sortie de la religion* — puis poursuivrons par la compréhension de l'athéisme comme conséquence et purification de cette religion ; nous étudierons ensuite les conséquences de ces structures théologiques dans le champ artistique : *l'art de la sortie de l'art*.

## 1. Sortie de quelle religion ?

*Religion de la sortie de la religion* : pour bien comprendre cette formule que Marcel Gauchet a utilisée pour définir le christianisme (Gauchet, 1985), il nous faut tout d'abord saisir le concept de *religion*<sup>1</sup> de laquelle le christianisme a fait sortir (la seconde occurrence du mot dans la phrase) et qui n'est pas uniquement, comme on pourrait le croire, le judaïsme, d'où le Christ et ses disciples sont issus.

1 L'étymologie du mot « religion » est discutée : viendrait-elle de *relegere*, comme l'affirme Cicéron, ou bien de *religare*, comme l'ont indiqué Lactance et Saint Augustin ? *Relegere* renverrait à la relecture, au retour et à la répétition minutieuse. D'autres interprétations soulignent que le terme est une transformation de *re-colegere*, (opposé à *negligere*) — un recueil et un soin scrupuleux. Ce qui aurait été à l'origine de l'utilisation de l'adverbe « religieusement » à la place de « scrupuleusement » : une forme d'observance obsessionnelle de la loi, de ses formules et de ses rituels (qui doivent être appris, lus et relus, de manière répétée). Lactance — et, plus tard, Saint Augustin, qui connaissait les deux versions étymologiques — suggère que le mot religion a comme origine *religare*, dans le sens de relier Dieu et les humains, relier les humains entre eux, et aussi les humains et le monde. Benveniste considérait que cette version était déjà une christianisation de la religion, précisément par l'accent mis sur la dimension d'intériorité, la similitude avec le monothéisme qui situe Dieu dans un autre monde — c'est pourquoi il faudrait relier le séparé. Dans les commencements, la religion n'est pas une question personnelle-individuelle-intérieure ni une relation avec un absent : elle peut se contenter d'être une manifestation extérieure et sociale, un rituel accompli selon le commandement d'une loi sacrée, car inviolable et imposée par des dieux aux ancêtres.

La religion primitive est, selon les mots de Gauchet « le règne du passé pur » (Gauchet, 1985, p. 45) : c'est dans le passé que les dieux ont transmis aux héros ou aux ancêtres la Loi à observer. C'est bien dans le passé qu'a été établi le fondement de la vie personnelle et sociale : ce qui détermine l'existence humaine n'est pas l'humain lui-même mais un ordre qui le dépasse, possède une origine mythique et provient d'êtres d'une autre nature. C'est une Loi qui ne peut être questionnée. Ce qui a été reçu antérieurement est la source du sens et le fondement du présent dans sa totalité. Le présent est dans une dépendance absolue au passé.

Ce déplacement en direction du passé implique dès lors une *dépossession* de l'humain lui-même : rien ne peut changer sans la volonté des dieux. L'*Histoire* n'a plus d'importance, c'est le *passé-origine* qui est déterminant. La religion et la totalité de la vie régie par elle apparaissent comme une immédiateté *anhistorique* et non comme une construction. Elle est ainsi un rempart contre l'incertitude et l'angoisse du changement (ce qu'est l'histoire). La stabilité de la société dépend du respect inconditionnel de la Loi. La religion est l'empire de l'immuable.

(Rejeter le musée est-il rejeter cet empire du passé ?)

Contre ce conservatisme radical fondé sur le passé sacralisé, le christianisme est la compréhension de l'histoire organisée par le futur (ou même par le présent). Le chemin des religions primitives jusqu'au christianisme sera celui de la réappropriation progressive de la source du sens et de la Loi — qui n'est plus dès lors située dans un au-delà ou dans le passé mais qui doit être assumée par des acteurs humains dans un présent historique. Le message de Jésus Christ advient en destructeur du *sacré* qui dépossède l'homme de sa vie et le maintient dans la dépendance en lui retirant le pouvoir d'expérimenter, de changer et d'agir sur sa réalité présente.

En ce sens, la formule « déjà là, et pas encore » révélerait l'une des structures du christianisme — une *tension* que Joseph Ratzinger a,

d'une certaine façon, traduite par « irréversibilité et espérance » (Ratzinger, 2006, p. 191). Pour un chrétien, la révélation et le salut sont déjà historiquement accomplis en Jésus Christ (dans son incarnation, sa mort et sa résurrection) mais requièrent aussi la participation de chaque croyant, à chaque moment de l'histoire et toujours différemment, attentif aux « signes des temps » (GS 4), et à la situation nouvelle de l'humanité présente. Selon le message chrétien, *le Royaume de Dieu* — trope central de ce message — n'a rien à voir avec une révélation passée, ni avec l'attente d'un avenir lointain : *le Royaume est déjà parmi nous* (Lc 17, 22). Le futur (même l'eschatologique, de l'ultime avènement ou de la fin des temps), doit être préparé ici et maintenant, dans le présent. C'est cela qui fait *sortir* de la religion du passé et de sa temporalité qui légitime le conservatisme. Avec le christianisme s'effectue une conversion temporelle : un détour du regard du passé vers le présent, de la religion des ancêtres et de la Loi immuable, de la formule sûre et reproductible vers la surprise du royaume déjà là et toujours à venir. De la même façon, il rompt avec la temporalité circulaire grecque ou celle de la réincarnation. Le christianisme propose une valorisation du *présent* : « Les morts qui enterrent leurs morts... », ou encore : « Nul qui met la main à la charrue et qui regarde en arrière n'est bien disposé pour le royaume de Dieu » (Lc 9, 58-62).

Le rapport à l'*instant* est bien illustré par la façon dont le christianisme souligne l'importance du choix et de la responsabilité personnelle. C'est aussi le rejet du déterminisme et du passé qui exercent un contrôle sur l'individu et le groupe. Comme l'a montré Chesterton, le *suspense* est un genre littéraire chrétien (Chesterton, 2008, p. 193). Le christianisme place l'humain dans une vie en suspens, dans une histoire au final incertain, à la croisée des chemins. Et il le montre comme étant capable de choisir et de décider. Penser l'éternité est facile, c'est le présent qui est terrible et plein de dangers (*ibidem*, p. 194). Nous com-

prenons alors l'importance, pour le christianisme, de l'*attention* — la « prière naturelle », selon Malebranche (Malebranche, 1977, p. 453).

Si le Dieu présenté par Jésus Christ ne peut rester attaché au passé, il ne peut non plus se fixer à une Loi. Divers épisodes dans les Évangiles présentent une remise en cause de la Loi (la Torah). Par exemple, lorsqu'il est question du respect non strict du Shabbat et de la déclaration : « Ce n'est pas l'homme qui est fait pour le Shabbat mais le Shabbat pour l'homme » (Mc 2, 27) ; ou lorsque des responsables amènent une femme surprise en situation d'adultère et demandent au Christ, pour l'éprouver, ce que, selon la Loi, ils doivent lui faire — sachant que la Loi ordonne la lapidation — et qu'il leur dit : « Que celui qui n'a jamais péché lui jette la première pierre » (Jn 8, 1-11).

Si la Loi est sacrée, Jésus voit le sacré comme ennemi de Dieu — parce qu'ennemi de l'homme. Comme l'a perçu le zélé Juif Paul, la Loi est créatrice du péché.<sup>2</sup> « La lettre tue, l'esprit vivifie » (2 Cor 3, 6). Le christianisme libère Dieu de l'identification à la Loi et des prescriptions légales ou morales : « Il lui restitue la transcendance » (Valadier, 1994, p. 38). Le culte chrétien ne peut être réduit à une loi prescriptive et figée qui devrait être scrupuleusement respectée pour l'obtention du salut. L'exigence est plus grande et implique un engagement et un investissement dans l'histoire impure (défaisant ainsi ce concept d'impureté) : Dieu ne se trouve pas en quelque lieu dit sacré, intouché et pur, mais en tout humain blessé, nécessaire, abandonné.

2 « Ainsi, mes frères, vous aussi êtes morts à la Loi par le corps de Jésus-Christ, pour être à un autre, à celui qui est ressuscité d'entre les morts, afin que nous produisions des fruits pour Dieu. Car lorsque nous étions assujettis à la chair, les passions des péchés, occasionnées par la Loi, agissaient dans nos membres et leur faisaient produire des fruits pour la mort. Mais maintenant nous avons été dégagés de la Loi, étant morts à la Loi sous l'autorité de laquelle nous étions tenus ; pour que nous servions dans un esprit nouveau, et non selon une lettre surannée. Que dirons-nous donc ? La loi est-elle péché ? Absolument pas. Mais je n'ai connu le péché que par la Loi : car je n'aurais pas connu la concupiscence, si la Loi n'avait dit : "Tu ne convoiteras point." » (Rom 7, 4-7).

Jésus se rend à la synagogue et au temple mais il prêche et réalise ses actions généralement à l'extérieur : les Évangiles le décrivent le plus souvent en mouvement, en chemin, sur la route, hôte chez quelqu'un... Une grande partie de ses gestes et de son message ont été accomplis à table : dans une auberge, chez des amis, chez des personnes qui l'ont invité à entrer — très souvent considérées comme pécheuses, impures et non conformes aux normes sociales et religieuses pharisaïques. Dans un passage de l'Évangile de Jean, près d'un puits, Jésus demande de l'eau à une Samaritaine (membre d'un groupe ethno-religieux déconsidéré par les Juifs) : « La femme lui dit : “Je vois que tu es un prophète... Nos parents ont adoré sur cette montagne mais vous (les Juifs) dites que c'est à Jérusalem qu'il faut adorer.” Jésus lui dit : “Crois femme, viendra l'heure où ce n'est ni sur cette montagne ni à Jérusalem que vous adorerez le Père [...] les véritables adorateurs adoreront le Père *dans l'esprit et la vérité* [...]” » (Jn 4, 19-23).

Dieu n'est pas fixé à une Loi ou à un lieu.<sup>3</sup> Le Temple lui-même, demeure sacrée de Dieu et symbole de la monarchie judaïque, n'est plus intouchable, selon le message chrétien : « Détruisez ce temple et moi je le reconstruirai en trois jours » (Jn 2, 19) — déclaration qui fut reprise comme l'une des accusations lors de la condamnation à mort de Jésus.

3 Au cœur du christianisme il y a une absence — qu'il doit au monothéisme mais aussi qu'il affirme par l'incarnation et la mort de Dieu, comme l'illustre le récit du *tombeau vide*. Face à ce vide, le christianisme se révèle une religion *herméneutique*. Au lieu de la Loi contraignante, de la vérité comme loi déjà révélée, il exige une lecture-interprétation de la réalité, des signes des temps, des situations — de la présence-absence de Dieu lui-même dans le monde — à la lumière des textes bibliques, nécessitant eux aussi une interprétation. Le christianisme ne reconnaît pas une *Torah* ou une *Charia* donnée une fois pour toutes par Dieu ou par l'un de ses prophètes (ce qui conduit certains à déclarer que le christianisme n'est pas une religion du Livre). La vérité n'est plus la Loi, totale et absolue : la vérité est une Personne — le Christ lui-même qui se présente ainsi : « Je suis le chemin, la vérité et la vie » (Jean 14, 6). La Vérité se découvre dans la relation, au cours d'un processus, en chemin. Le christianisme, comme l'a écrit Valadier, propose une notion nouvelle de la Vérité : « La vérité chrétienne est relationnelle. » Cette propension herméneutique permet l'affirmation du christianisme comme *hétérodoxie* : ne proposant pas un chemin unique (orthodoxie) mais ne niant pas l'existence d'un chemin (nihilisme) — comme l'a écrit Eduardo Lourenço.

Cette destruction du Temple est aussi exprimée métaphoriquement dans le récit de la Passion disant qu'avant le dernier soupir du Christ sur la Croix, le rideau qui séparait les croyants du Saint des Saints, lieu le plus sacré — *Le voile du Temple — s'est déchiré* (Lc 23, 45).

Si, comme le pensait Durkheim, « la religion est un système unifié de croyances et de pratiques relatives à des choses sacrées, c'est-à-dire séparées, interdites »; si la religion est l'identification et l'administration du sacré et du profane, alors le christianisme *n'est pas une religion* car, de quelque manière, il détruit ces concepts et la *séparation* qui caractérise le sacré. La frontière stable n'existe plus. Qu'est-ce qui est le plus sacré, le culte au Temple ou l'homme qui souffre à terre ? Le Shabbat ou l'aveugle qui demande de l'aide ? L'observance de la loi ou le pardon ? Aller prier au Temple pour être vu de tous ou prier dans le secret du cœur ? Comme l'exprime si bien Thérèse d'Avila : « *Dieu se trouve aussi au milieu des casseroles* ». <sup>4</sup>

La parabole du Bon Samaritain (Lc 10, 30-37) est le meilleur résumé de cette subversion qui annihile les bonnes intentions de ceux qui rattachent Dieu au respect scrupuleux de la Loi et des rituels religieux. Elle critique ouvertement les prêtres du Temple et l'obsession de la pureté : le message de Jésus Christ lie le culte de Dieu au service rendu au prochain. Ce qui était impur est à présent le lieu de la sainteté (peu, dans l'histoire de l'art, l'auront perçu comme Le Caravage). Le Christ est là où s'exerce la charité : « Toutes les fois que vous l'avez fait à l'un de mes petits frères, c'est à moi que vous l'avez fait... » (Mt 25, 40). L'accent n'est plus mis sur le sacré mais sur la sainteté de la vie<sup>5</sup> — et,

4 « Quand l'obéissance vous occupera aux choses extérieures, ne vous en affligez pas. Comprenez que, même à la cuisine, au milieu des casseroles, le Seigneur est là... », Sainte Thérèse de Jésus, *Livre des Fondations*, V, 8.

5 Avec le christianisme et, en particulier, avec l'affirmation de l'Incarnation de Dieu, la sphère terrestre gagne en complétude ontologique et en dignité : la recherche du salut ne se fait pas dans l'évitement du monde mais dans son implication. Ainsi, le christianisme valorise le monde et la vie, le corps et l'humain.

comme l'a écrit Lacoue-Labarthe, en pensant à Pasolini, « Le ciel des saints est sous leur pas la terre même » (Lacoue-Labarthe, 1995, p. 11).

Une autre caractéristique du phénomène religieux traditionnel, toujours en relation avec la *dépossession* de l'humain, est la primauté du groupe sur l'individu. L'une des fonctions de la Loi est la préservation du groupe — qui perdurera tant que chaque individu respectera la Loi sans aucune remise en cause.

Si, dans le christianisme, la communauté est essentielle, comme nous le verrons, la personne ne peut cependant être un moyen d'atteindre d'autres fins (principe que la Doctrine sociale de l'Église est venue plus tard consacrer.) Si le dieu chrétien lui-même est une communauté, il y a de l'individualité en lui — ou mieux, de la *personnalité* (un Dieu, trois personnes). Dieu est relation, non seulement avec d'autres en dehors de lui, mais en lui. Amour, le définit Jean (1 Jn, 4, 8) — et il affirme, de façon radicale : « Si quelqu'un dit : "J'aime mon Dieu" et qu'il hait son frère, c'est un menteur. Car qui n'aime pas son frère, qu'il a vu, comment peut-il aimer Dieu, qu'il n'a pas vu ? D'où ce commandement : qui aime Dieu aime aussi son frère » (1 Jn 4, 20-21).

D'une part, en valorisant le présent historique et en proposant le service comme chemin, le message chrétien valorise chaque personne et sa conscience individuelle : chacun doit évaluer la situation qui se présente et lui donner une réponse adéquate. Il n'y a pas de formule magique, mais *attention* et exigence *herméneutique*. D'autre part, dans cette attention à la situation présente, c'est aussi de chaque personne dont on se préoccupe — et pas seulement de l'abstraction groupale. En détruisant le tribalisme et les frontières génétiques ou géographiques,

Le monde n'est ni une apparence ni une illusion, le corps n'est pas le sépulcre de l'âme, la multiplicité n'est pas un mal — Dieu lui-même est un et trine, divin et humain. À l'image de ce Dieu, le christianisme vit dans une *tension* entre contemplation et action, entre la reconnaissance de la cohérence de ce monde et la non conformation à ce monde, sacrements et vie éthique... C'est « l'agonie du christianisme », selon Unamuno. La lutte est ce qui le caractérise. Non pas le dualisme mais le paradoxe jamais totalisant.

en rejetant une langue sacrée ou un peuple élu<sup>6</sup>, chaque individu est vu pour lui-même et non plus à travers le groupe auquel il appartient. Et tous sont égaux. Le « prochain » est l'un des concepts que le christianisme modifie profondément : le prochain n'est plus celui de la même tribu ou de la même famille, de la même religion ou de la même nation. Comme l'a écrit Paul — introduisant dans l'histoire les concepts d'universalité et d'égalité, auparavant inexistants : « Il n'y a plus de Juif ni de Grec, d'esclave ou d'homme libre, d'homme ou de femme » (Gal 3, 28).

Une nouvelle ère historique s'est ouverte, avec des conséquences dont nous sommes redevables culturellement : dans la notion des droits humains universels mais aussi dans l'individualisme contemporain. Même si non désirée et inattendue, cela est une conséquence chrétienne de la valorisation de l'individu et la manifestation de la sortie de l'ère religieuse antérieure dans laquelle le groupe dominait absolument.<sup>7</sup>

6 L'un des premiers débats internes au christianisme fut la question des destinataires du message et du salut apportés par le Christ : le salut serait-il réservé aux seuls Juifs, comme le Christ lui-même ? À qui prêcher la Bonne Nouvelle ? A prévalu la conscience de l'universalité chrétienne et de l'importance de chaque individu (de la relation avec l'autre dépend la relation avec ce Dieu).

7 Une autre caractéristique de la religion — associée à la prédominance du groupe et à la nécessité de son maintien est — selon René Girard (*Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982) — la violence. La mythologie religieuse, pour Girard, repose sur la structure du *bouc émissaire* : désigner un coupable et le sacrifier pour le bien du groupe. Au lieu d'être tous contre tous, c'est tous contre un. Expérience de *transfert* qui conduit à un lynchage ou à un sacrifice — ritualisé ensuite pour que les bénéfiques se renouvellent. Sur ce point également, le christianisme exige une *sortie de la religion* : l'abandon de la structure religieuse fondée sur la violence. Même dans la tradition judaïque — qui en grande partie s'éloigne des religions anciennes — la présence de la violence sacrificielle est bien visible : par exemple, selon le livre du Lévitique, pour le Yom Kippour, parmi d'autres offrandes, un bouc devrait être sacrifié et un autre envoyé au désert — offert à Azazel (un démon) — puis sacrifié pour les péchés de tous. Dans le christianisme, il n'est plus légitime de faire porter les péchés sur les épaules d'autrui, personne ou animal expiatoire comme substituts. La responsabilisation individuelle — et collective — est requise (Lev 16, 1-34). Selon Girard, le Christ est rejeté parce qu'il remet en cause ce système archaïque, il ne le perpétue pas, tout au contraire (même si l'Église maintient dans son discours et sa pratique un résidu de cette structure sacrificielle et archaïque). Dans les mythes, la victime était présentée comme coupable, même si elle ne l'était pas. L'Évangile révèle l'artifice de ce subterfuge du bouc émissaire : dans le récit de la Passion de Jésus, il est présenté et considéré comme innocent, mort sans culpabilité aucune. Ainsi, le christianisme est une forme de lutte contre le sacré-violent et révèle le fonctionnement pervers d'un tel mécanisme.

Paul Ricœur, dans un texte essentiel pour penser la *sortie de la religion*, décrit l'athéisme comme intermédiaire critique pour atteindre une « foi post-religieuse » (Ricœur, s.d., p. 430). Selon le philosophe français, et dans le prolongement de notre analyse, la religion repose sur deux structures archaïques essentielles : l'*accusation* (la punition et la peur) et la *consolation* (le désir de protection et de sécurité). La crainte de la punition et le désir de sécurité structurent le sentiment et le phénomène religieux — et cette alliance, cette coïncidence des contraires, est surprenante : en même temps, « le dieu menace et protège. Il est le danger ultime et l'ultime protection » (*ibidem*, p. 444). Il faut dépasser cette structure archaïque de la vie — les « points faibles de la religion » — pour permettre une foi au-delà de l'accusation et de la consolation. L'utile critique athée de Feuerbach, Nietzsche et Freud a un rôle purificateur et libérateur.

La religion crée une illusion en projetant dans l'au-delà, l'ailleurs — dans un idéal supérieur et extérieur au monde — l'origine du bien et de la vie. Selon Nietzsche, ce lieu qui est le garant de l'autorité morale est « rien » : projection d'une « volonté esclave » qui s'auto-projette dans un ciel. Projeter dans cet au-delà la source de l'interdiction en garantissant depuis ce lieu idéal l'autorité sur la vie humaine, implique, comme nous l'avons vu, une dépossession et une forme de mépris de la vie : « Le nihilisme est l'âme de la métaphysique » (*ibidem*, p. 433). Critiquer la religion, sa structure métaphysique et la détruire à coups de marteau est indispensable pour que s'opère la transvaluation et que s'inverse l'ordre nihiliste régnant.

Pour Freud, en ce sens, la religion est l'illusion du surmoi — l'idéal projeté d'où procèdent l'interdiction et la condamnation. Le dieu moral est donc l'une des cibles de l'athéisme, aussi bien en tant que source d'accusation que de protection. Il faut faire sortir de la religion comme projection du désir et de l'effroi humains, par la critique de son anthropomorphisme — comme Xénophane l'avait fait.

« Quelle sorte de foi mérite de survivre à la critique de Freud et de Nietzsche ? » — demande Ricœur. Il répond : une foi qui n'attend, du *dehors*, ni punition, ni consolation. De quelque façon, le christianisme semble déjà offrir une proposition de foi post-religieuse... D'une part, contre l'*accusation*, la libération du Dieu accusateur : c'est ce que l'antinomie paulinienne entre Loi et Évangile révèle (la Loi asservit, la grâce libère). D'autre part, contre la *consolation*, l'affirmation d'une foi tragique, héritière de Job — « une foi qui s'avancerait dans les ténèbres » — (*ibidem*, p. 448), qui accepte l'incertain au lieu de vouloir l'annuler par de fausses certitudes : capable d'assumer le vide.<sup>8</sup>

Ricœur rappelle également que la « dure expression », comme l'a nommée Hegel — « Dieu est mort » (Hegel, 1999, p. 261) — n'est pas une affirmation athée, mais chrétienne. La mort de dieu « tout-autre-et-tout-puissant » est nécessaire pour que se réalise le « Divin comme esprit immanent à la communauté », (Ricœur, s.d., p. 482). Selon, en quelque sorte, une reprise de la dialectique hégélienne, à un dieu abstrait succède un dieu négatif (incarné) et par sa mort advient le dieu concret : le Dieu parmi nous, en nous, totalement révélé et réalisé. L'Esprit Saint est la permanence de Dieu dans le monde. Hegel l'a nommé le « Royaume de l'Esprit ». « La communauté est l'esprit existant, l'esprit dans son existence, Dieu existant comme communauté » (Hegel, 1954, p. 189). Le christianisme est la création d'une communauté : le passage, selon la définition de Jean-Luc Nancy, de la *religion du Temple* à la *foi communautaire*, de la *religion des fils* à la *religion des frères* (Nancy, 2005, p. 69). L'athéisme n'est donc pas étranger au christianisme : « Le dieu chrétien (voire monothéiste) est le dieu qui s'aliène ;

<sup>8</sup> D'un point de vue philosophique, non croyant, la conséquence d'une purification de la religion par l'athéisme, sans accusation ni consolation, se retrouverait dans la parole et la création : dans le pouvoir poétique d'investissement du monde. La création d'un autre monde, ni dans la résignation ni dans l'attente d'un salut extérieur. La réponse de Paul Ricœur se retrouverait, en quelque sorte, dans ce vers d'Hölderlin : « C'est poétiquement que l'homme habite la terre ».

il est le dieu qui *s'athéise* ou qui *s'athéologise*, si l'on peut un instant forger ces mots » (*ibidem*, p. 127).

Le christianisme vient proposer un « Messie à l'envers » : le Messie attendu « était le roi de la fin des temps, le grand souverain envoyé par Yahvé pour le triomphe de son peuple, empereur universel qui réconcilierait la terre entière avec la loi du ciel » (Gauchet, 1985, p. 232). Le Christ, au contraire, assume une humble condition, dès sa naissance ; il ne recherche pas le pouvoir, il dit qu'il vient pour servir et non pour être servi ; il meurt pour donner la vie ; au lieu de la guerre il prêche l'amour, il est maître et lave les pieds de ses disciples. Il se trouve toujours — depuis sa naissance dans une étable jusqu'à sa mort sur la croix — loin du pouvoir.

Saint Paul résume tout cela par le mot *kénose* : *dépouillement*. Le Christ « s'est dépouillé de son égalité avec Dieu » (Ph 2, 7). Par l'incarnation, Dieu se fait l'un de nous. Dieu, dans le Christ, sort de lui-même : il s'annihile lui-même en tant que Dieu. Le Dieu chrétien vient se révéler en se cachant et il apparaît dans ce qui semble être le contraire de Dieu, sous une forme incompréhensible et inattendue — inconnaissable. Humain ? Fils d'un charpentier ? Crucifié ? L'une des structures de la foi chrétienne est, selon Ratzinger, la « Loi de l'inconnito » : Dieu se manifeste dans le cosmos, dans sa création mais aussi dans l'insignifiant « qui n'a aucune importance en termes cosmiques quantitatifs, presque un pur néant » (Ratzinger, 2006, p. 186). Ainsi, le Dieu chrétien est un Dieu qui récuse la toute-puissance, un Dieu de l'abandon de Dieu (parce qu'il est issu de Dieu et parce qu'il est abandonné par lui).

De même lorsque cet insignifiant cosmique qui s'affirme Dieu désigne les insignifiants et non les puissants comme manifestation de sa présence. Il y a là un déplacement essentiel : où est Dieu ? Dans un au-delà inaccessible et parfait ? Non, l'on peut voir Dieu touchant et ser-

vant ici l'humanité vulnérable, blessée et impure. Un Dieu blessé, un Dieu athée ?

Comme l'a écrit Chesterton dans *Orthodoxie* : « Le christianisme est la seule religion sur terre à avoir compris que la toute-puissance rendait Dieu incomplet. Le christianisme seul a compris que Dieu, pour être complètement Dieu, devait avoir été un rebelle, aussi bien qu'un roi » (Chesterton, 2008, p. 196). Cette rébellion ne s'exprime pas seulement dans la façon dont le Christ traite les autres et les institutions de son époque culturelles et religieuses. Cette rébellion s'exprime aussi dans la façon dont il se conduit avec Dieu — ce qui, dans ce cas, signifie la façon dont il se conduit avec lui-même. Par exemple, en ne dissimulant pas le doute, ou bien en demandant au Père d'éloigner ce qui sera son destin. C'est ce qui se produit au jardin de Gethsémani, c'est ce qui se produit sur la Croix : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (Mt 27, 46). C'est la présentation de la fragilité et de l'incertitude — « le cri qui confessait que Dieu était abandonné de Dieu » (Chesterton, 2008, p. 196). Dans l'attitude du Christ lui-même, nous percevons une proximité entre foi et doute : « Le chemin du néant » est, en réalité, la proposition de mystiques tel que Jean de La Croix. Sans nulle consolation infantile. Comme le propose Eckhart : « Prions Dieu d'être dépris de Dieu » (Eckhart, 2014, p. 77).

Avec sa capacité rhétorique unique, Chesterton mettait en garde : « Que les athées eux-mêmes se choisissent un dieu [...], ils ne trouveront qu'une seule divinité qui ait proclamé leur isolement ; qu'une seule religion où Dieu ait semblé, pour un instant, être athée » (Chesterton, 2008, p. 197). La meilleure façon d'être athée serait-elle d'être chrétien ?

Jean-Luc Nancy va créer un néologisme pour expliciter cette forme d'athéisme : *absenthéisme* (Nancy, 2005, p. 29). Si Luigi Pareyson affirmait que « ne peut être actuel qu'un catholicisme qui envisage la possi-

bilité présente de sa négation », Nancy ajoute : « Seul peut être actuel un athéisme qui contemple la réalité de sa provenance chrétienne » (*ibidem*, p. 205).

L'expression « désenchantement du monde », de Max Weber, reprise par Gauchet dans le titre de son livre, illustre ce processus historique engagé par les monothéismes et par la philosophie grecque où la magie et le mythe vont être remis en cause comme technique salvatrice : du prophétisme d'Israël et sa lutte contre les fausses idoles en passant par la philosophie grecque et par la science jusqu'à la critique des sacrements dans le protestantisme et la démythologisation de la théologie du XX<sup>ème</sup> siècle. Ce processus, entrecroisant Foi et Raison, permettra un investissement progressif dans la nature, une investigation rationnelle de la terre et de l'humain et un développement progressif de la science et de la technique.

Le judaïsme entame ce processus en contrecarrant la dimension magique et animiste du monde : celui-ci cesse d'être rempli de forces invisible, occultes, qui seraient au fondement de la réalité. Il place Dieu dans un au-delà, en tant qu'« Autre » qui cesse d'être impliqué dans le quotidien banal. En ne fixant Dieu ni à un lieu ni à une loi, le christianisme amplifie cette liberté. La « différence divine » libère l'homme et lui restitue le pouvoir de penser, d'agir, de créer ses lois... Le Dieu transcendant et absent ouvre un *espace potentiel* de réflexion, l'absence divine est la possibilité de l'apparition de la présence humaine ; de l'intériorité, de l'individualité (Gauchet, 1985, p. 85). La grandeur de Dieu, sa transcendance, libèrent l'homme physiquement, intellectuellement, juridiquement, politiquement. Si le christianisme est le retour de l'exil divin (Hegel), il est aussi la mort de Dieu.

En ce sens, Jean-Luc Nancy reprend l'affirmation de Schelling en énonçant que « le christianisme est un athéisme » (Nancy, 2002, p. 27) — ce qui était déjà l'accusation des Romains envers les premiers chrétiens : ils

seraient une secte athée. Le polythéisme propose une présence effective (dans la nature, une image, un humain, un esprit...) et des rapports de *consolation et d'accusation*. Le monothéisme, comme nous l'avons dit précédemment, est le principe anti-idolâtrique d'un monde sans dieu. Un horizon défini par l'absence de Dieu dépouillé du christianisme, « le dieu dont l'absence fait proprement divinité, ou le dieu dont le vide-divinité est proprement la vérité » (*ibidem*, p. 56). Ainsi, la foi est « fidélité à une absence et la certitude de cette fidélité en l'absence de toute assurance. En ce sens, l'athée qui refuse fermement toute assurance consolatrice ou rédemptrice est paradoxalement ou étrangement plus proche de la foi que le "croyant" » (*ibidem*, p. 56). Nancy en tire la conclusion que l'athéisme occidental est le christianisme accompli. Comme une conséquence extrême des paroles du Christ : « Donne donc à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu » (Mt 22, 21).

Le christianisme s'est conçu dans un sens démystifiant et s'est dégagé d'une mythologie religieuse traditionnelle. Il s'est dirigé vers la conscience et la condition humaine. En ce sens, les conséquences culturelles, l'éthique démocratique, les droits humains et la solidarité constituent, selon Nancy, le sédiment durable du christianisme : « Le christianisme est présent là même — et peut-être surtout là — où il n'est pas possible de le reconnaître » (*ibidem*, p. 53).

Il est alors plus facile de comprendre comment la sécularisation — le processus qui libère la société du sacré, la conscience théorique et pratique de la légitime séparation des réalités — est une conséquence du christianisme. C'est ce qu'affirme Gianni Vattimo : « Peut-être Voltaire lui-même est-il un effet positif de la christianisation (authentique) de l'humanité et non pas un blasphémateur ennemi du Christ » (Vattimo, 1998, p. 32). La sécularisation est donc « une voie positive de développement du christianisme dans l'histoire ». Vattimo voit sa propre philosophie « faible » comme une conséquence du christianisme : la

proposition d'un Dieu post-métaphysique, non-violent, non-absolu, faible lui-aussi. La dissolution de la métaphysique a permis de trouver le noyau chrétien du christianisme.

## 2. Sortie de quel Art ?

Marcel Gauchet, en corollaire de l'analyse du christianisme comme religion de la sortie de la religion, explicite ce qu'il nomme « reste » de la religion dans la société contemporaine. Parmi ces restes, il désigne l'expérience esthétique : elle prolonge une relation avec le monde qui est la base du sentiment religieux (Gauchet, 1985, p. 398). L'expérience esthétique ressemblerait à l'expérience religieuse dans la façon dont elle traite le monde à partir de l'étonnement, la capacité d'émotion devant le spectacle des choses, le visible comme point de départ vers l'invisible — une fracture essentielle dans le monde sensible qui permet une ouverture du quotidien dans laquelle le monde peut se manifester à lui-même.

Le discours para-religieux de l'esthétique le révèle : l'insistance sur la notion de sacré, d'absence, d'invisibilité, de vide, d'aura, d'ouverture d'un quelque chose (*inframince*?) qui échappe aux sens, les liturgies de performances et d'*happenings*, ou même le concept théologique de transsubstantiation appliqué aux *readymade* de Marcel Duchamp...

Ce reste religieux esthétique peut, cependant, se présenter sous deux formes très distinctes : celle d'un retour au religieux archaïque, au sacré antérieur au christianisme, ou bien celle d'un approfondissement du christianisme en tant que religion de la sortie de la religion, mouvement anti-sacré. Un *réenchantement* du monde ou une continuation du *désenchantement* chrétien.

Après la disparition du rôle de la religion dans la modernité, l'art est devenu un champ autonome de fécondité spirituelle. Dans certains

cas, il a même été compris comme une « religion de l'art » — comme dans le romantisme allemand. L'art serait-il le complément spirituel-rituel substitutif de la religion de notre époque ? L'expérience esthétique et la liturgie artistique auraient-elles remplacé, pour beaucoup, l'expérience religieuse et la liturgie ecclésiale ?

S'il peut être un peu hâtif de parler de « substitution », nous pouvons cependant souligner l'importance croissante de l'art et de ses institutions dans l'époque post-mort-de-Dieu. Le temps de la victoire du Musée sur la Cathédrale — ou de la transformation de la Cathédrale en Musée. En sortant du contexte religieux, en s'autonomisant, l'art semble s'être transformé lui-même en religion ; au lieu de détruire les structures religieuses, il en tire profit.

Les termes que Pierre Bourdieu utilise, en 1977, pour penser la valeur de l'œuvre d'art, relèvent précisément de l'univers religieux : pouvoir de consacrer, croyance, idéologie charismatique, commerce du sacré, foi en le créateur, foi et mauvaise foi, rituels sacrilèges, désacralisation sacralisante... (Bourdieu, 1977). L'univers de l'art est, pour Bourdieu, un univers de la croyance ; il reprend à la religion ses « formes élémentaires ». À partir du moment où nous entrons dans le monde de l'art, nous partageons ses croyances, y compris inconsciemment, dans une logique qui lui est particulière et autonome. La croyance dans la valeur d'une œuvre implique une espèce de magie sociale, une alchimie symbolique. Cette religion de l'art a ses prophètes, ses prêtres, ses pèlerinages annuels, ses temples... Bourdieu exprime le désir, par la sociologie de l'art, de désacraliser et de profaner cette religion, cette production de croyance, en dévoilant les techniques de manipulation, l'arbitraire des conventions, les effets de domination exercés par les critiques, les commissaires, les directeurs de musées, les galeristes, les collectionneurs... dans une analyse du monde de la culture en tant que marché et spéculation, où ce qui compte ne sont pas les choses mais ce

que l'on pense d'elles. Les études sur la magie, de Mauss, ont permis à Bourdieu de détourner la question : l'important n'est pas *ce que fait le magicien* (l'artiste) mais *qui fait le magicien*.

Penser le rapport à l'art du point de vue de la production de la croyance, dans le contexte institutionnel, nous rapproche de l'analyse de Marx sur le fétichisme de la marchandise — qu'en réalité, il n'étend pas aux objets artistiques.

Le fétichisme doit être compris comme une forme de double oubli : tout d'abord, le capitaliste oublie que c'est lui et sa tribu qui ont projeté vie et valeur sur la marchandise, dans le rituel de l'échange. Mais il y a un second oubli, souligné par W.J.T. Mitchell : « La magie la plus profonde du fétiche de la marchandise est son refus de reconnaître qu'il y ait quoi que ce soit de magique en elle » (Mitchell, 1987, p. 193). Cela semble être un « code éternel », naturel et non pas historique, comme s'il y en avait toujours été ainsi. Le fétichisme capitaliste efface toutes traces de son histoire, de sa production. Ce nouveau fétichisme apparaît, en termes sociaux, comme une forme d'iconoclasme : il détruit les anciens fétiches en en créant de nouveaux. Des dieux en remplacent d'autres, le sacré se maintient dans un autre contexte. L'art est-il une question de croyance ? (Pires do Vale, 2016)

Le XIX<sup>ème</sup> siècle et le début du XX<sup>ème</sup> ont été fortement marqués par l'anticléricalisme et par la sécularisation, mais ils l'ont aussi été par le retour d'un sacré-mystique-ésotérique. Certains artistes semblent proposer un retour à un monde pré-chrétien, imprégné de religieux archaïque, habité par des forces magiques et sacrées.<sup>9</sup> Après le romantisme allemand et le règne du sublime — qui effraie et séduit, tel le

<sup>9</sup> Un exemple clair de la critique de cette « religiosisation » de l'art et de la sacralisation du Musée est *l'happening* de Francis Alÿs, *The modern procession* (2002), où il fait transporter l'artiste Kiki Smith et de célèbres œuvres d'art moderne de la collection du MoMA sur des palanquins, lors d'une procession à travers les rues de New-York, à l'occasion d'un déménagement temporaire du Musée.

sacré selon Rudolf Otto — nous voyons un grand nombre d'artistes influents, marqués par les théories théosophiques, les arts primitifs et leurs objets rituels-sacrés, par le « spirituel dans l'art », hors de toute codification chrétienne.

D'autre part, s'opposant à ce retour au religieux archaïque, de nombreux artistes modernes et contemporains font partie, comme le souligne T.J. Clark (Clark, 2001, p. 7), d'un mouvement de « désenchantement du monde » : se détournant de l'adoration des ancêtres pour mettre l'accent sur le présent et le futur (la déférence sacrée du musée envers le passé et l'entretien d'une identité substantielle ont conduit, par exemple, à l'exigence futuriste d'y mettre le feu) ; vidant l'imaginaire figuratif traditionnel, se contentant de peu (Valéry), rejetant l'association avec la religion (sécularisation) ; prêtant attention aux situations sociales concrètes et à l'utopie de l'homme nouveau (d'où la relation que Clark établit entre modernisme et socialisme — et l'importance qu'il accorde aux avant-gardes, russe en particulier).

D'une certaine façon, je pense que nous pouvons dire que cet effet dans le champ artistique est l'approfondissement d'un « désenchantement du monde » introduit par le christianisme lui-même, comme nous l'avons montré précédemment. En ce sens, je me demande si nous ne pourrions pas considérer l'élargissement du champ artistique de ces soixante dernières années, comme la maturation et la conséquence culturelle de la subversion chrétienne : la Vérité n'a pas à être placée sur un *socle* ou dans un *cadre* (elle n'est ni « soclable » ni « encadrable »). Nous pouvons y trouver les racines d'un *art de la sortie* de l'art. Un art qui ne se satisfasse pas de la dimension rétinienne et contemplative, qui rejette la mise à distance et la déification de l'œuvre parfaite placée sur un piédestal ou dans un cadre (dans la sacralité du musée — temple des muses ou même mausolée) et qui propose un art participatif, plus proche de la vie, ayant des potentialités politiques et

sociales impliquant la participation du public pour sa réalisation... Un *art kénotique* qui délaisse l'élévation vertigineuse et lointaine, pour faire partie de la vie, qui s'incarne dans la vie humble du corps que nous sommes, dans la construction de la communauté que nous formons.

Pourrons-nous voir les mouvements anti-musée comme forme de critique (athée) de la sacralisation religieuse et de l'art intouchable (et de son élite à l'écart) ? Comme un mouvement de passage de cet art-autorité-externe vers une conscience artistique présente au sein de la communauté, créée par cette même communauté du quotidien ? Comme passage d'une crédulité facile et acritique qui reçoit comme Loi ce que lui prescrit le Temple vers la capacité et la responsabilité personnelles de regarder et de juger l'œuvre ? Pour échapper à la crédulité puérile et au musée comme lieu sacralisé de la prescription et du passé, il faut que soit prise en compte ce que Duve nomme « la tâche éthique » du musée, sa capacité à poser la question au spectateur : « Ceci est-il une œuvre d'art ? » — plutôt que donner une réponse dogmatique et institutionnelle sans susciter la pensée dans une prétendue démocratisation où tout s'équivaut. Faire du musée une invitation au jugement : « Vérifie toi-même si c'est de l'art ». Selon Duve, venant du musée l'énoncé « c'est de l'art » ne serait pas performatif mais un « performatif cité, qui doit être mis entre guillemets : « Elle ne transforme pas la chose présentée en art, elle la cite comme ayant déjà été nommée art ». La citation devrait toujours être accompagnée d'une interrogation : « C'est de l'art, n'est-ce pas ? » (Duve, s.d., p. 93). Abandonner l'idolâtrie, détruire les idoles, c'est essentiel.

Sous le régime de la *théorie institutionnaliste de l'art* serions-nous sous le régime de la Loi ? Une forme de pharisaïsme, d'application légaliste, de ritualisme scrupuleux mais dénué de sens ? Ainsi, légaliste, l'institution et sa « loi » deviennent intouchables, sacrées, et occupent la place de l'art.

En 2008, à l'occasion de l'exposition *Traces du Sacré*, au centre Pompidou, la revue *Art Press* a publié une anthologie d'articles et d'entretiens publiés au fil des ans, dont certains inédits, intitulée : « Le sacré, voilà l'ennemi ! » Titre révélateur et, contrairement à ce que l'on pourrait penser, tellement chrétien, finalement. La sacralisation de l'art — et du temple — est un phénomène de rechute cyclique, auquel nous devons être attentifs. Sortir du musée-royaume-du-passé, de l'art-institution-garantie, rejeter l'art-idolâtré et l'artiste-commissaire-directeur-administrateur du sacré font finalement partie d'un processus de christianisation de l'art. Ici aussi il faut profaner et démythologiser.

## Conclusion

Comme j'ai essayé de l'expliquer, le christianisme est un processus d'autocritique et de dépassement perpétuels, où l'athéisme lui-même est intégré comme purification et libération des attaches à la religion naturelle et anthropomorphique : « Le christianisme — écrit Nancy — est par lui-même, en lui-même, une déconstruction et une auto-déconstruction » (Nancy, 2002, p. 55). Il est, depuis son origine, déconstructeur : du judaïsme, de la religion ancienne, de la notion de dieu, du proche, de la vérité... Mais aussi auto-déconstructeur, de ses retours au passé religieux naturel, des rechutes et des traits anciens qui perdurent (Nancy, 2002, p. 209).

L'art doit également, en ce sens, apprendre de la structure du christianisme, être capable de se dépasser et de se corriger et de ne pas perdre son potentiel de négativité. Être un *art de la sortie de l'art* et une sortie jamais définitive. Toujours vigilant pour ne pas tomber dans la tentation idolâtre du retour aux dieux anciens, à la sacralisation du passé, à l'enchantement facile du monde, au sacré qui impose une loi établie et qui dépossède l'homme de sa capacité critique.

Le christianisme présente un évidement (Kénose) en son centre, une absence impossible à combler. L'art est aussi constitué d'un vide, comme l'a montré la réflexion sur l'image — distincte de l'idole — de Marie-Josée Mondzain (Mondzain, 1996). Affronter ce vide est difficile ; il est facile de trouver des substituts ou des subterfuges, des expériences autres qui viennent combler cette faille et deviennent des sortes de « religion » légaliste, rituelle, dogmatique, institutionnelle, pourvoyeuse de sécurité. Dans le domaine de l'art, il faut chercher des modalités *post-artistiques*, où subsiste le vide, sans consolation ni accusation, sans certitude ni sécurité absolues : c'est contre l'art qui ferme l'horizon humain que l'art kénotique se révolte. Pour ne pas tomber dans la tentation de combler le vide, de lui substituer une autre réalité plus facile à gérer.

L'homme a une relation difficile avec le vide : les institutions tentent de le combler, de le cacher, de répondre avec assurance au doute et à l'incertitude. Comme l'a écrit Michel de Certeau : « La vie sociale exige une croyance qui s'articule sur les supposés savoirs garantis par les institutions. Elle repose sur ces sociétés d'assurance qui protègent contre la question de l'autre, contre la folie du "rien" » (Certeau, 1987, p. 146). Les institutions veulent la sécurité de croyances bien établies.<sup>10</sup> Elles fuient l'instabilité. Au contraire, l'*art de la sortie de l'art* doit laisser le vide apparent. Comme une blessure. Point de départ, et non conclusion. C'est ce vide qui crée l'espace propre de l'œuvre. Qui l'ouvre. Non pas en venant de l'extérieur ou institué par une autorité, mais par l'œuvre elle-même.

Dans le livre de l'Apocalypse, l'auteur décrit ainsi sa vision de la cité céleste : « La place de la ville est d'or pur comme du verre transpa-

10 Selon Michel de Certeau, le mécanisme de la croyance a deux modes de fonctionnement : un « exilique » (le poétique) et un autre « dévoreur » (analytique). L'un est déterminé par l'absence, par l'exil et l'éloignement — croyance générée par le vide et génératrice de vide ; l'autre, est déterminé par l'institution prescriptive avec valeur de loi. Une forme de croyance, celle que j'appellerai *foi*, est la réponse à un vide ; l'autre, l'inauthentique, est la conséquence de la pédagogie institutionnelle et de l'autorité.

rent. Je n'y ai vu aucun Temple car son Temple est le Seigneur [...] » (Ap 21, 21-22). Le Temple n'est plus nécessaire. Et le Musée, qu'est-ce qui le rendra superflu ? Quel est cet art qui détruit et rend obsolète le temple de l'art ?

Abandonner le Musée parce que l'art ne serait plus un champ séparé mais ferait partie de la vie, imprégnant le quotidien — tel était le souhait des utopistes des années 60, que nous avons déjà rencontrés auparavant dans les *News from Nowhere* de William Morris. Là, ce que nous appelons « art » devient partie intégrante de la production humaine habituelle, sans plus porter ce nom parce que n'étant plus une chose à l'écart du quotidien mais une manière de l'accomplir.

Pourrais-je dire de l'art ce que Foucault a écrit sur l'homme : l'art est une invention récente, une figure d'un plus de deux cents ans, une simple pliure dans notre savoir, et il disparaîtra dès que celui-ci trouvera une forme nouvelle ?

## Références bibliographiques

- BOURDIEU, Pierre. «La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques», in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, 1977, pp. 3-43.
- CERTEAU, Michel de. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris : Gallimard, 1987.
- CHESTERTON, G.K.. *Orthodoxia*. Lisboa: Aletheia, 2008.
- CLARK, T. J.. *Farewell to an idea. Episodes from a history of modernism*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.
- DUVE, Thierry de. «Petite théorie du musée (après Duchamp, d'après Broodthaers)». In CAILLET, E. PERRET, C. (Org.). *L'art contemporain et son exposition 2*. Paris: L'Harmattan, s.d.
- ECKHART, Maestro. *El fruto de la nada*. Trad. Amador Vega. Madrid: Siruela, 2014
- GAUCHET, Marcel. *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris: Gallimard, 1985.
- GIRARD, René. *Le bouc émissaire*. Paris: Grasset, 1982.
- HEGEL, *Leçons sur la philosophie de la religion III. La religion absolue*. Trad. J. Gibelin. Paris: Vrin, 1954.
- . *Phénoménologie de l'Esprit II*. Trad. Jean Hyppolyte. Paris: Aubier, 1999.

- LACQUE-LABARTHE, Philippe. *Pasolini, une improvisation. (D'une sainteté)*. Bordeaux : William Blake & Co., 1995.
- MALEBRANCHE, Nicolas. *Œuvres Complètes*, t. II. Paris: Vrin, 1977.
- MITCHELL, W.J.T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago et Londres: The Chicago University Press, 1987.
- MONDZAIN, Marie-José. *Image, Icône, Économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Seuil, 1996.
- NANCY, Jean-Luc. *La Déclosion (Déconstruction du christianisme, 1)*. Paris: Galilée, 2005.
- PIRES DO VALE, Paulo. *ECCE. CREDO*. Two concepts of the Theory of Art. In: TOLENTINO MENDONÇA, J.; TEIXEIRA, A.; PALMA, A. (ORG.). *Religion and Culture in the Process of Global Change: Portuguese Perspectives*. Washington, DC: Council for Research in Values and Philosophy, 2016, pp. 115-136.
- RATZINGER, Joseph. *Introdução ao Cristianismo*. São João do Estoril: Principia, 2006.
- RICCEUR, Paul. *O Conflito das Interpretações. Ensaio de Hermenêutica*. Porto: Rés, s.d.
- VALADIER, Paul. *Cartas a um Cristão Inquieto*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.
- VATTIMO, Gianni. *Acreditar em Acreditar*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- ŽIŽEK, S. e MILBANK, J. *The Monstrousness of Christ. Paradox or dialectic?* Cambridge and London: The MIT Press, 2009.

*Obrigado a*

André Maranhã  
Claire Nancy  
Federico Nicolao  
Helena Tavares  
Maria João Mayer Branco  
Pedro Maia  
Sousa Dias

© SISTEMA SOLAR (DOCUMENTA) , 2020  
RUA PASSOS MANUEL, 67 B, 1150-258 LISBOA,  
textos © AUTORES

EDIÇÃO ??????, ??? 2020  
ISBN 978-000-0000-00-0

DESENHO DO LIVRO: ANDRÉ MARANHA, MANUEL ROSA  
REVISÃO: HELENA ROLDÃO

TIRAGEM: ????? EXEMPLARES  
DEPÓSITO LEGAL 000000/20

IMPRESSÃO E ACABAMENTO: