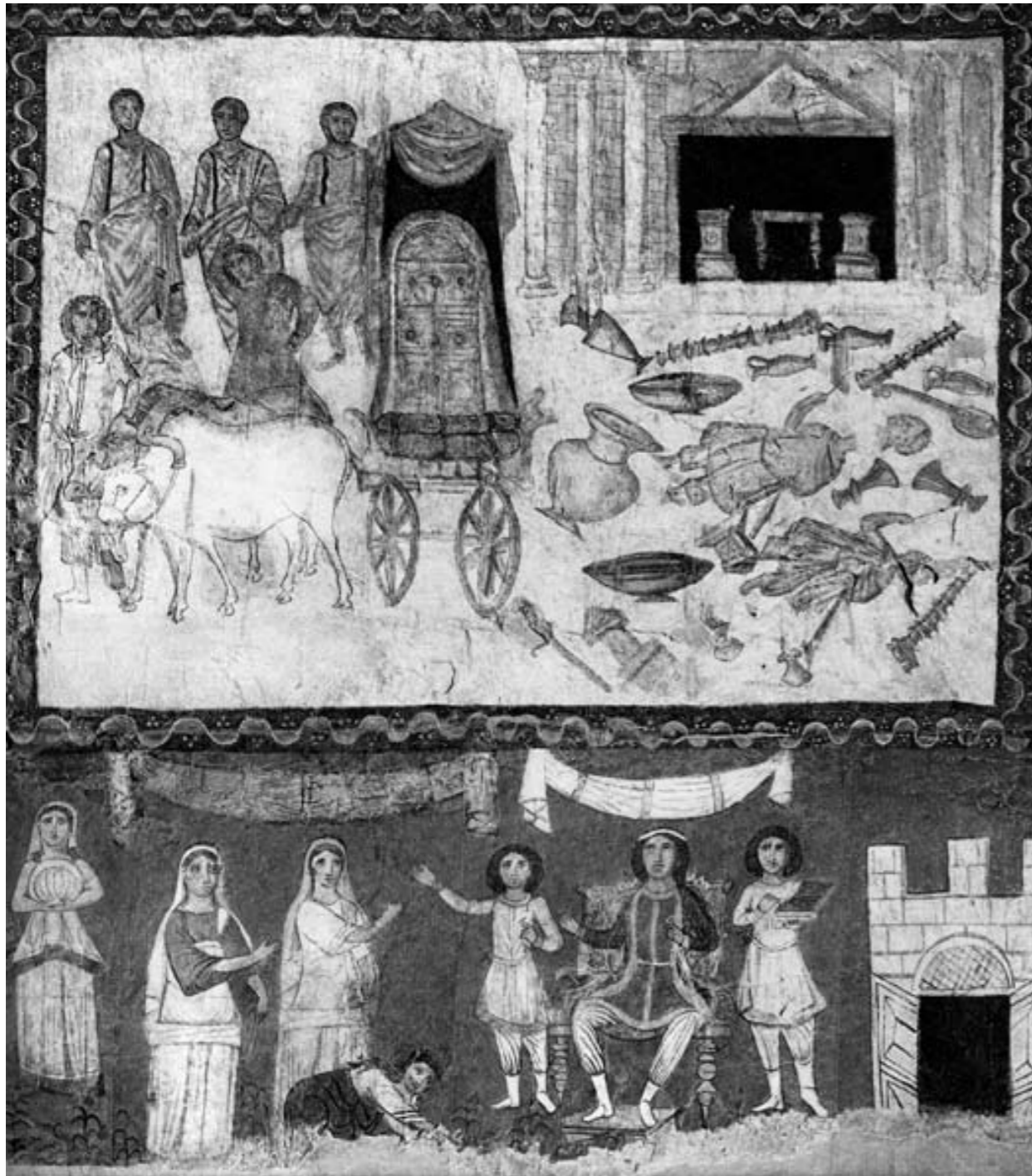


# Portraits du juif en négateur de l'Incarnation



«La Destruction des idoles», Synagogue de Doura-Europos, fresque du cycle de Samuel, c. 240-243, Musée de Damas, Syrie; à droite : prise par les Philistins qui la placent dans le sanctuaire de Dagon, l'Arche de Jaweh renverse la statue de leur dieu. Celle-ci, remise en place, est renversée une seconde fois et brisée; à gauche : effrayés, les Philistins la transportent à Gath (1 Samuel, 5, 1-8)

Un argument nouveau de l'antisémitisme fit son apparition en Europe vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle : le peuple juif fut assez soudainement décrété « sans art ». Tenter de cerner les raisons et les conditions de surgissement de ce motif durable, qui trouvera son acmé un siècle plus tard avec le national-socialisme mais ne s'achèvera pas avec lui, c'est tenter de dénouer les fils qui tressent ensemble les violentes réactions à l'émancipation des juifs et les efforts d'unification nationale en Europe, le second commandement de la loi mosaïque et le dogme chrétien de l'Incarnation du Père dans le Fils, la philosophie de l'idéalisme allemand et les courts-circuits qu'opère l'anthropologie physique avec la philologie<sup>2</sup>. Mais si le motif du juif sans art n'a pu surgir qu'après que de nouvelles fonctions eurent été assignées aux beaux-arts dans l'espace de l'Europe, les véritables raisons de son surgissement auront été d'abord et indissociablement religieuses et politiques, en second lieu seulement esthétiques et raciales.

Après Herder, qui avait affirmé contre l'universalisme des Lumières que chaque *Volksgeist*, chaque Esprit du peuple trouve son expression distincte et singulière dans sa langue et dans son folklore, c'est à Carl Schnaase que l'on doit la formulation la plus

claire de cette idée alors neuve selon laquelle c'est dans l'art que l'Esprit d'un peuple trouve sa plus haute incarnation. « L'art, écrivait-il en 1834, est la plus sûre conscience d'un peuple, l'incarnation de son jugement sur la valeur des choses; ce qui est reconnu comme spirituel dans la vie prend forme dans l'art<sup>3</sup>. » Dix ans plus tard Schnaase, qui avait suivi les cours de Hegel à Berlin durant les années 1820, affirmait dans son *Histoire des arts plastiques* que

« les traits les plus fins et les plus caractéristiques de l'âme d'un peuple ne peuvent être connus que par ses créations artistiques ». C'était dans l'art que chaque nation révélait son

« essence secrète » comme en un « hiéroglyphe », un « monogramme » peut-être obscur à première vue, mais parfaitement intelligible à ceux qui savaient lire de tels signes<sup>3</sup>. L'art, plus encore que la langue<sup>4</sup>, assumait désormais une fonction patrimoniale essentielle : c'est lui qui devait assurer l'identité à soi-même d'un peuple ou d'une nation, transmettant aux générations présentes et à venir ses plus hautes valeurs héritées du passé. Qualifiés par Schnaase de « plus sûre conscience d'un peuple », les arts visuels se présentaient toujours davantage en Europe comme recelant le génie

protecteur de la nation, comme l'incarnation visible de l'Esprit d'un peuple, le Médiateur capable de guider chaque nation vers son unité achevée. En 1846, Michelet soutenait de même devant son auditoire du Collège de France que toute tradition nationale se révélait dans l'art : «Oui, plus j'étudie et j'interroge l'art véritable, plus je trouve qu'en bien des cas il est un merveilleux interprète du génie national d'un peuple.» Et même si «la révélation de l'âme de la patrie dans l'art n'a[vait] percé que lentement» en France, il n'en restait pas moins que le «caractère national» se révélait «aussi dans le goût des ornemens, des décorations<sup>5</sup>». Depuis la Révolution française, le déplacement du principe souverain avait rapidement, en France et en Allemagne surtout, gagné le champ de l'art : ce qui donnait à l'activité artistique sa véritable légitimité, c'était sa capacité à répondre aux attentes non plus de la monarchie, mais du «Peuple» dont elle exprimerait d'autant mieux le «caractère national» qu'elle y trouverait sa source. Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la conviction partagée que la continuité du génie national se déposait dans les beaux-arts avait peu à peu transformé la réception des œuvres du passé ; donnant corps à cette fiction d'une génialité propre à chaque nation, l'espace du musée façonnait toujours plus une réception nationale des objets artistiques, produisant et entretenant le culte national d'un art dont la fonction serait de conserver pures des valeurs «autochtones» transmises par les générations<sup>6</sup>. Mais cette même conviction, en faisant des artistes les producteurs en charge de donner corps au génie national et d'en façonner l'image, transformait du même coup l'activité artistique elle-même en une charge éminemment publique, au moins symboliquement.

C'est alors que Richard Wagner, le premier sans doute, posa en 1850 la question de la légitimité même de l'activité artistique des juifs européens. Publié peu après le nouveau pas effectué dans l'émancipation des juifs d'Allemagne d'une part, et l'échec du mouvement révolutionnaire de 1849 à Dresde d'autre part, *Le Judaïsme dans la musique* étendait — malgré son titre — à l'ensemble des arts sa virulente critique de la présence active des juifs dans la vie publique de l'Allemagne. Tout comme la langue, écrivait Wagner, l'art n'est pas «l'œuvre d'individus, mais d'une commu-

nauté historique : celui-là seul qui a grandi inconsciemment dans cette communauté prend part, lui aussi, à ses créations. Or le Juif se tenait en dehors d'une telle communauté, seul avec son Jéhovah, dans une race et dans une tribu dispersées et déracinées<sup>7</sup>. Aussi était-ce finalement «dans tous les domaines des arts [que] nous devrions, conformément à la nature des choses, dénier au Juif toute capacité artistique<sup>8</sup>». Au demeurant, la «nature des choses» justifiant ce déni global ne résidait pas dans l'histoire, mais bien dans la race : c'était physiquement que le juif se montrait «impropre à une réalisation artistique, non pas seulement dans tel ou tel personnage, mais en général, et à cause de sa race<sup>9</sup>».

À cet argument esthétique-racial qui devait rendre compte de ce qu'il nommait la «répulsion involontaire que la personne et la manière d'être des Juifs nous inspire<sup>10</sup>», Wagner ajoutait un argument de teneur anthropologique : «La faculté de conception concrète des Juifs ne leur a jamais permis de voir surgir parmi eux des artistes plastiques. De tout temps, leur œil s'est intéressé à des choses plus pratiques que ne le sont la beauté et la substance idéale du monde des formes<sup>11</sup>.» Tout en reprenant l'immémoriale accusation de matérialisme portée à l'encontre des juifs, la «vision pratique» aveugle à toute beauté qui leur était ici attribuée provenait en droite ligne de Ludwig Feuerbach — auquel Wagner vouait une admiration profonde au point de lui dédier, en cette même année 1850, *L'Œuvre d'art de l'avenir*. Le dieu du judaïsme est «le principe le plus pratique du monde — [...] à savoir, l'égoïsme sous la forme de la religion», avait écrit quelques années plus tôt Feuerbach dans *L'Essence du christianisme*. Aux Grecs, qui «contemplaient la nature avec des sens théorétiques», il opposait symétriquement «les Israélites [qui] n'ouvraient à la nature que leurs sens gastriques». Ainsi le partage ethnique de l'humanité était-il simultanément un partage esthétique : «La vision théorique est esthétique, la vision pratique au contraire, inesthétique<sup>12</sup>.»

Mais cette opposition esthétique des Grecs aux juifs, si essentielle à la construction de l'antisémitisme culturel moderne, Wagner préférait en séparer les pôles dans deux écrits distincts, rédigés presque simultanément : *Le Judaïsme dans la musique* constituait en

ce sens le complément nécessaire à *L'Œuvre d'art de l'avenir*. Le premier dénonçait avec force dans le juif ce qui minait au plus profond l'idéal grec et chrétien à la fois qu'affirmait le second. C'était «l'égoïsme», disait Wagner, qui empêchait que prenne corps «l'Œuvre d'art commune de l'avenir [*das gemeinsame Kunstwerk der Zukunft*]», celle en qui «notre grand bienfaiteur et rédempteur, le représentant en chair et en os de la nécessité — *le Peuple*, ne sera plus quelque chose de particulier, de différent ; car dans l'œuvre d'art nous serons un<sup>13</sup>. Et l'on sait que cette Œuvre d'art commune de l'avenir incarnait et préfigurait pour Wagner l'unité politique et sociale de l'Allemagne qu'il appelait de ses vœux — et dont Bayreuth fournirait plus tard le modèle. Or le juif cultivé, expliquait *Le Judaïsme dans la musique*, cet émancipé devenu par là même étranger à son peuple «inculte et grossier», croyant «par le baptême chrétien laver toute trace de son origine», ce juif cultivé demeurait si parfaitement étranger à la vérité d'un art organiquement lié au peuple qu'il ne pouvait qu'en faire «un article commercial de luxe<sup>14</sup> : «S'il veut comme artiste nous rendre ses impressions, elles nous apparaissent étrangères, froides, bizarres, indifférentes, antinaturelles et défigurées<sup>15</sup>.»

Plus tard, dans les années 1860-1870, son essai intitulé *Qu'est-ce qui est allemand ?* s'en prendrait à l'«infiltration dans l'esprit allemand d'un élément des plus hétéroclites», produisant «une caricature hideuse de l'esprit allemand présentée comme son image reflétée par le miroir<sup>16</sup>. «Il est à craindre, ajoutait Wagner, que le peuple ne finisse par croire qu'il se voit réellement lui-même dans cette image<sup>17</sup>.» Ainsi le vieux motif chrétien du «peuple déicide» se prolongeait-il dans celui du judaïsme déformant et détruisant, par la caricature, la pure image où s'incarnait l'esprit de la nation. Mais plus profondément encore, l'accusation visait à fonder sur une inaptitude native l'illégitimité du juif à l'exercice de tout pouvoir usant de la médiation du visible — là où résidait l'essence véritable de la religion.

*L'Œuvre d'art de l'avenir* soulignait en effet combien «tout art qui ne s'adresse pas à la vue ne donne pas satisfaction», puisqu'il demeure «un art qui ne fait que vouloir, mais n'a pas encore l'entier pouvoir» que lui confère le visible<sup>18</sup>. Ici encore Feuerbach était son guide, lui qui avait si violemment stigmatisé l'inca-

pacité du juif à reconnaître dans le Fils la belle image de son propre dieu invisible. Pour Feuerbach en effet, aucun *dieu caché*, qui est simple vouloir, ne pouvait être un *objet* pour la religion. À cette idée abstraite de «la divinité en général», il avait opposé la figure du Médiateur — du Fils comme «satisfaction du besoin de voir en images», qui «transforme l'essence abstraite de la raison [...] en un *objet des sens*» et s'interpose précisément pour *éloigner* et *nier* cette idée abstraite, «parce qu'elle n'est pas un *objet pour la religion*»<sup>19</sup>. Ainsi le Fils devait-il prendre la place du dieu caché dont il était l'image. Enfin, tournant en dérision les sophismes théologiques distinguant les cultes de *Latrie* et de *Dulie*, Feuerbach tranchait : puisque «l'image remplace nécessairement la chose», «l'adoration du sacré dans l'image est *adoration de l'image en tant que sacré*»; ainsi reconnaissait-il dans l'image «l'essence de la religion»<sup>20</sup>.

Ce «Jeune hégélien» avait certes parfaitement compris son maître sur ce point. C'était en effet dans *L'Esprit du christianisme et son destin*, achevé vers 1799 — soit une dizaine d'années après la première émancipation des juifs de France —, que Hegel avait articulé de façon remarquable *l'inactivité spirituelle* du peuple juif au *vide* de son tabernacle, n'enfermant aucune image sensible de son dieu national. Pour les juifs, avait écrit Hegel,

*Le sujet infini devait être invisible, car tout visible est un limité ; avant que Moïse eût son tabernacle, il n'avait à montrer aux Israélites que le feu et les nuages dont les jeux toujours renouvelés et indéterminés occupaient le regard, sans le fixer dans une forme. Une idole ne leur était que bois et pierre — elle ne voit pas, n'entends pas, etc.... ; cette antienne leur semble la suprême sagesse, ils méprisent l'idole parce qu'elle ne s'occupe pas d'eux et ils ne soupçonnent pas qu'elle peut être divinisée dans l'intuition de l'amour et dans la jouissance de la beauté.*

*Si aucune forme n'était offerte à la sensibilité, il fallait du moins donner à la méditation, à l'adoration d'un objet invisible, une direction et une délimitation univoque. Tel fut le rôle du Saint des Saints, du tabernacle, — et ultérieurement du temple. Pompée fut bien surpris lorsqu'il approcha du cœur du Temple, du centre de l'adoration, espérant y saisir la racine de l'esprit*

*national, prendre une connaissance centrale de l'âme qui animait ce peuple exceptionnel et aussi apercevoir un être proposé à la vénération, une réalité sensible offerte à son respect : entrant dans le réduit secret, il vit son attente déçue, il découvrait cet être comme un espace vide*<sup>21</sup>.

À ce vide de l'esprit national — certifié par l'absence de contenu sensible du temple des juifs —, répondait le vide spirituel du shabbat : « Maintenir des hommes par ailleurs libres et vivants un jour entier dans le pur vide, dans une unité inactive de l'esprit, faire du temps consacré à Dieu un temps vide et faire revenir ce vide si souvent, seul, estimait Hegel, pouvait en avoir l'idée le législateur d'un peuple pour qui l'unité triste et non ressentie est ce qu'il y a de plus haut<sup>22</sup>. » Et puisque « l'esprit ne connaît que l'esprit », les juifs ne pouvaient voir « dans Jésus que l'homme, le Nazaréen, le fils de charpentier, dont les frères et les parents vivaient parmi eux ; il n'était que cela, il ne pouvait être davantage, il n'était que leur semblable et ils sentaient eux-mêmes qu'ils étaient le néant »<sup>23</sup>.

C'était donc grâce à Hegel que Wagner réaliserait dans l'*œuvre d'art commune* l'unité radieuse du peuple allemand comme la vivante et pleine incarnation de son dieu national, à l'exact opposé du néant collectif du peuple juif et de son « unité triste et non ressentie ». Wagner la construirait comme le contre-type du vide, contre et malgré le peuple juif, négateur de toute incarnation divine, étranger à « l'intuition de l'amour » comme à « la jouissance de la beauté ». Par là même, l'*œuvre d'art commune* répondrait à l'échec du christianisme, un échec dont la cause se trouvait pour Wagner dans la part d'« utopie » que le christianisme avait héritée du judaïsme en n'offrant aux hommes qu'« un idéal vraiment inaccessible ». Et c'était grâce à Feuerbach, pour qui l'image avait chassé le dieu jaloux dont elle prenait la place, que Wagner avait compris que « plus et mieux qu'une religion vieillie, niée par l'esprit public, plus effectivement et d'une manière plus saisissante qu'une sagesse d'État qui depuis longtemps doute d'elle-même », l'art seul était désormais en mesure de fournir au Peuple « le but d'une noble humanité<sup>24</sup> ». Il ne restait donc assurément plus aucun idéal commun à partager avec le juif dont le dieu, dépourvu de toute

figure sensible, le privait simultanément de tout art national et de noble idéal. C'est également pourquoi, tandis que Hegel prophétisait encore très chrétiennement que le destin originel des juifs les malmènerait « jusqu'à ce qu'ils se réconcilient avec lui dans l'esprit de beauté et, par cette réconciliation, le suppriment<sup>25</sup> », Wagner achevait par ces mots *Le Judaïsme dans la musique* : « Réfléchissez qu'il existe un seul moyen de conjurer la malédiction qui pèse sur vous : la rédemption d'Ahasvérus, — l'anéantissement<sup>26</sup>. »

Comme chacun des motifs de l'antijudaïsme, celui du juif sans art visait à l'isoler de l'ensemble des peuples de l'Europe, à l'en distinguer radicalement pour finalement lui dénier tout droit de participer à l'élaboration de la vie collective de la Cité. Un tel argument n'était certes devenu possible qu'après que l'art fut devenu une affaire nationale, c'est-à-dire après que la relation esthétique ait été caractérisée, depuis Kant et Schiller notamment, comme déterminant et orientant les formes d'une socialité commune ou partagée. (« Les arts, écrivait Miel en 1819, ont tant de pouvoir sur les individus et sur la société, qu'ils entrent naturellement dans le système général de l'administration publique<sup>27</sup>. ») Mais il était également impossible sans l'éclipse préalable du dieu universel chrétien, dont le corollaire fut le resurgissement de tous les dieux et génies nationaux. Alors seulement, tout comme le dieu chrétien s'était incarné dans la figure du Christ, chacun des génies nationaux vint s'incarner dans un art national, rendant visible l'Esprit de chaque peuple pour le révéler à lui-même. De sorte que chacun de ces arts affirmait la « présence réelle » de l'Esprit du peuple, exactement comme dans l'hostie s'affirmait la présence réelle du Christ. Dans cet éclatement du christianisme européen en de multiples cultes rendus aux arts nationaux, plus les nations cherchaient par ce moyen à forger ce que Barrès nommera une « conscience nationale », et plus elles décrétaient sans art les juifs tout juste émancipés. Contemporain ou suivant de très peu l'émergence de ces formes nationales de la religion de l'art, ce grief nouveau prolongeait donc aussi l'un des plus anciens motifs de l'antijudaïsme chrétien sur lequel il venait se greffer, comme le montrait exemplairement le jeune Hegel. La teneur de ce discours était partout la même : pas plus qu'ils

n'avaient su reconnaître en Jésus-Christ le Messie, les juifs n'étaient capables de reconnaître dans l'art national l'incarnation de l'Esprit d'un peuple auquel ils demeuraient foncièrement étrangers, et dont ils s'employaient au contraire à détruire la figure visible exactement comme ils avaient jadis crucifié le Christ. C'était ainsi la légitimité même de la présence du juif au sein des États-nations européens qui était niée une nouvelle fois. Élaboré comme une réponse laïque ou séculière à l'émancipation, cet argument nouveau en appelait toujours davantage à l'archéologie et à l'histoire de l'art, convoquant ces jeunes sciences du passé pour justifier la condamnation présente.

On oublia bientôt la prudence de Winckelmann<sup>28</sup>. Tout en inclinant « à croire que les Beaux-Arts, qui ne sont pas de première nécessité, ne furent jamais exercés par les Juifs », d'autant que « la Loi mosaïque défendait aux Juifs la Sculpture, au moins pour ce qui regarde la représentation de la Divinité sous une forme humaine »<sup>29</sup>, Winckelmann avait cependant reconnu l'impossibilité de conclure de cet interdit à l'absence de tout art au sein de ce peuple : « Il faut pourtant que l'Art ait été porté à un certain degré de perfection chez les Juifs, je ne dis pas pour la Sculpture, mais au moins pour le dessin & quelques Ouvrages de goût ; car Nabuchodonosor emmena de la seule ville de Jérusalem, outre plusieurs autres ouvriers, mille Artistes qui excelloient dans les Ouvrages de menuiserie : on auroit de la peine à en trouver autant dans les plus grandes villes<sup>30</sup>. » Mais au milieu du siècle suivant, l'historien et architecte Daniel Ramée n'hésitait plus à écrire qu'« il n'y a point d'art chez le Sémite parce qu'il est personnel, incapable de s'élever à la conception de la communauté. Il ne pense qu'à lui, qu'au temps présent<sup>31</sup> ». C'est peu de dire que les recherches menées par Félicien de Saulcy pour établir son *Histoire de l'art judaïque tirée des textes sacrés et profanes* furent mal reçues. Remettant radicalement en cause l'axiome selon lequel « l'art judaïque n'existe pas ; il n'a jamais existé<sup>32</sup> », son ouvrage suscita les remarques ironiques de ses contemporains, parmi lesquels Renan : « M. de Saulcy a prouvé, contre ceux qui en avaient pu douter, que les Juifs, outre des moments de grande activité en architecture, dirigés, il est vrai, par des étrangers, avaient eu un art usuel assez développé. Mais ce qu'on

peut dire, c'est que jamais par eux-mêmes ils n'arrivèrent à cette fécondité qui, en couvrant un pays de monuments durables, force en quelque sorte l'avenir et défie toutes les causes de destruction<sup>33</sup>. »

Cependant, jusqu'alors décrété seulement nativement incapable de créer une quelconque forme artistique, le juif devint peu à peu le destructeur de l'art : de même que l'interdit mosaïque avait été utilisé pour nier qu'il eut jamais existé un art juif, le motif du juif briseur d'idoles fut métamorphosé en celui du juif destructeur de l'art incarnant le génie national. Ainsi l'art national étant la nation même — comme l'image du Christ était le Christ —, il était essentiel à la survie de la nation de tenir le juif à l'écart de la tâche, devenue sacrée entre toutes, de donner forme à l'Esprit du peuple dont l'État était le gardien, en charge de sa transmission. Depuis Constantin, c'est-à-dire depuis que le christianisme était devenu religion d'État, le destin des juifs européens avait été réglé par leur exclusion, au nom du dieu chrétien, des affaires de l'État. Si leur émancipation était peut-être devenue civilement souhaitable, elle était *politiquement dangereuse*, écrivait en 1851 Schopenhauer qui recommandait de permettre, voire de « favoriser les mariages entre juifs et chrétiens » :

*Alors, au bout de cent et quelques années, il n'y aura plus que très peu de juifs, puis, bientôt après, le spectre sera complètement conjuré, Ahasvérus enseveli, et le peuple élu ne saura pas lui-même où il est resté. Ce résultat désirable échouera toutefois, si l'on pousse si loin l'émancipation des juifs, qu'on leur accorde des droits politiques, c'est-à-dire qu'on leur permette de participer à l'administration et au gouvernement des nations chrétiennes. Car c'est seulement alors qu'ils seront et resteront juifs con amore. Qu'ils jouissent des mêmes droits civils que les autres, l'équité le réclame ; mais leur accorder une part dans l'État, c'est absurde : ils sont et restent un peuple étranger, oriental, et ne doivent jamais être regardés que comme des étrangers établis dans un pays<sup>34</sup>.*

Ce moment fut donc aussi celui où l'activité artistique fut partout reconnue comme une activité éminemment politique qu'il fallait préserver de la jalousie destructrice du dieu des juifs — soit, comme l'avait dit Feuerbach, de « l'égoïsme sous la forme de la religion ».

Mais si cet argument du juif «sans art» et «destructeur» de l'art national — c'est-à-dire menaçant de dissolution l'État-nation — fut énoncé en bloc et d'un seul coup, dans ses deux volets, par Richard Wagner, il ne prit cependant que lentement toute sa consistance religieuse, politique et raciale avant d'atteindre un paroxysme dans les années 1930 et 1940.

L'émancipation ayant peu ou prou effacé les marques d'infamie que le christianisme avait institutionnalisées, il fallait moins les restaurer que bien plutôt les remplacer par des marques qui demeureraient cette fois indélébiles. Tel fut le rôle essentiel joué par les doctrines raciales qui prétendirent fonder scientifiquement, sur des données naturelles et immuables, ce que l'Église et l'État n'avaient construit ensemble dans l'histoire que par le droit canon et le droit laïc, soit par des décisions théologiques et politiques<sup>35</sup>. Deux étapes préalables furent nécessaires pour parvenir au but, c'est-à-dire affirmer que l'incapacité artistique qui frappait le juif ne résultait pas simplement d'un interdit religieux ni n'était un simple fait de culture, mais qu'elle était d'abord naturelle. Dans une Europe demeurée entièrement et profondément imprégnée par le christianisme, la première étape fut celle de la déjudaïsation de la religion d'État — souvent en déposant le peuple juif de l'invention du monothéisme —, la seconde fut celle de l'aryanisation biologique du Christ<sup>36</sup>. Ainsi les peuples européens seraient-ils enfin, âme et corps, désolidarisés et purifiés de toute origine juive.

Ce fut au grand helléniste et indianiste Émile Burnouf qu'il revint de concentrer ces deux étapes. Il le fit plus de trente ans avant Houston Stewart Chamberlain — auquel on attribue trop généreusement la primeur de l'aryanisation biologique du Christ dans *La Genèse du XIX<sup>e</sup> siècle*, qui ne sera pourtant publiée qu'en 1899. D'abord donnée sous forme d'articles à la *Revue des Deux Mondes* entre 1864 et 1868, *La Science des religions*, presque entièrement consacrée à déjudaïser le christianisme, se fondait notamment sur d'intéressantes différenciations raciales. Burnouf y affirmait en premier lieu, après d'autres mais preuves en main, que le christianisme est «dans son ensemble une doctrine aryenne et qu'il n'a comme religion presque rien à démêler avec le judaïsme. Il a même

été institué malgré les Juifs et contre eux<sup>37</sup>.» C'était en effet «dans les hymnes du Vêda et non dans la Bible» qu'il fallait «chercher la source primordiale du christianisme», puisque «la théorie du Christ est aryenne et identique à celle d'Agni»<sup>38</sup>. Mais Émile Burnouf se déclarait surtout en mesure «de dire quelle part revient aux différentes races, non seulement dans la formation, mais encore dans les origines du christianisme<sup>39</sup>». Toujours plus fines, ses distinctions raciales lui faisaient découvrir jusqu'à l'introduction d'éléments asiatiques au cœur de la judéité :

*Le peuple juif est composé de deux races distinctes [...], en hostilité l'une avec l'autre depuis les temps les plus reculés. Le gros du peuple d'Israël était sémite et se rattachait aux adorateurs des Elohim. Les autres, qui ont toujours formé la minorité, ont été comme des étrangers venus de l'Asie et pratiquant le culte de Jéhovah. Leur centre principal se fixa au nord de Jérusalem, dans la Galilée. Les hommes qui habitent ce pays forment encore un contraste étonnant avec ceux du sud; ils ressemblent à des Polonais. Ce sont eux qui ont introduit, en grande partie du moins, dans le culte du peuple hébreux ce qu'il a de mythologique, et dans la Bible le peu de métaphysique que l'on y rencontre<sup>40</sup>.*

Ainsi était-il clairement établi que Jésus le Galiléen, si même il ne ressemblait pas tout à fait à un Polonais, appartenait sans nul doute possible à la minorité supérieure d'origine aryenne; ce qui permettait d'expliquer du même coup biologiquement, par l'anthropologie physique, «l'hostilité de race» qu'avait manifestée «le gros du peuple d'Israël», ces adorateurs des Elohim, à l'encontre de la doctrine supérieure de Jésus qui leur était absolument inintelligible. Burnouf rangeait d'ailleurs le judaïsme parmi les religions disparues et se flattait d'avoir découvert «la loi générale qui préside à ces disparitions». Or cette loi ne se trouvait inscrite ni dans la religion, ni dans les institutions du peuple qui l'observe, mais «dans la différence des races». Pourquoi, par exemple, cette absence de mathématicien chinois, qu'il avait constatée par lui-même à Pékin? Parce que «les hautes spéculations abstraites échappent à cette race d'hommes, à qui manque aussi la partie du cerveau qui en est l'organe»<sup>41</sup>. De même

«le vrai Sémite [...] appartient aux races occipitales, c'est-à-dire chez lesquelles la partie postérieure de la tête est plus développée que la partie antérieure ou frontale. Sa croissance est très rapide; à quinze ou seize ans elle est terminée. À cet âge, les pièces antérieures de son crâne, où sont renfermés les organes de l'intelligence, sont déjà solidement engrenées, souvent même soudées entre elles. Dès lors, tout accroissement ultérieur du cerveau et en particulier de la matière grise est devenue impossible<sup>42</sup>.» Ces limitations physiologiques avaient évidemment pour conséquence que «le développement cérébral et intellectuel du Sémite est arrêté avant l'âge où l'homme est en état de comprendre [les] spéculations transcendantes. L'Arya seul peut y atteindre», puisque «dans les races aryennes, de tels phénomènes ne se produisent à aucune époque de la vie»<sup>43</sup>.

Entre le vide spirituel du juif selon Hegel et l'arrêt de son développement physique selon Burnouf, il s'opérait incontestablement un glissement visant à ancrer biologiquement une infériorité unanimement constatée. Mais les deux infériorités, spirituelle et physique, n'en convergeaient pas moins l'une et l'autre vers la démonstration de l'infériorité de sa culture religieuse. Symétriquement, la supériorité de la «race aryenne» se trouvera toujours justifiée, jusqu'au nazisme inclus, par sa double prééminence biologique et culturelle — inséparablement. Jamais l'anthropologie physique, malgré l'importance croissante qu'elle prendra dans les divers champs du savoir, n'ira plus loin que les thèses développées par Burnouf dès les années 1860. De sorte que l'antisémitisme et l'anti-judaïsme racistes, loin d'avoir pris la place des vieux motifs religieux et politiques, n'ont fait que s'emparer d'une pseudoscience pour au contraire les ranimer, mais en les adaptant aux circonstances politiques et sociales nouvelles.

Ainsi Renan ne fut-il pas seulement de ceux qui cherchèrent à induire, à partir des langues indo-européennes, l'existence d'une race «aryenne» plus ou moins homogène; sa méthode inductive le conduisit également à déceler, au sein des peuples sémitiques eux-mêmes, la même opposition qu'il avait d'abord construite — avec tant d'autres — entre l'Aryen polythéiste et créateur et le Sémite monothéiste, dépourvu

d'art et de culture. «La race sémitique, écrivait-il en 1855, se reconnaît presque uniquement à des caractères négatifs : elle n'a ni mythologie, ni épopée, ni science, ni philosophie, ni fiction, ni arts plastiques, ni vie civile<sup>44</sup>.» Tout en refusant, à la différence de Burnouf, le polythéisme primitif des peuples sémitiques afin de mieux défendre sa thèse d'un «instinct monothéiste», Renan soulignait en 1859 dans le *Journal asiatique*, et sans craindre l'incohérence, qu'«un fait décisif traça de très bonne heure une ligne profonde de séparation [...] entre les divers peuples sémitiques, je veux parler de l'interdiction des images peintes et sculptées. Une nation qui a sous les yeux des représentations figurées devient presque infailliblement idolâtre. Toute représentation figurée, chez un peuple naïf et doué de quelque imagination, produit avec le temps une légende ou un mythe. Les législateurs du monothéisme des Hébreux comprirent bien cela. En défendant les représentations figurées, ils posèrent la grande condition de salut pour leurs institutions, et ils assurèrent avec habileté l'avenir religieux de leur tribu<sup>45</sup>.» En quoi donc consistait l'«habileté» de ces législateurs? En ce que cet interdit était en réalité doublement commandé par la nature : non seulement, écrivait Renan, il se trouvait «dans les lois mêmes [de] la vie nomade [qui] exclut l'attirail nécessaire à un culte idolâtrique», mais, plus profondément encore, il répondait au «manque de fécondité dans l'imagination et le langage [du] Sémite monothéiste<sup>46</sup>». Ainsi — et tout à l'opposé du sublime que Kant avait voulu y lire —, le second commandement n'avait-il pour fonction que de justifier, après-coup, une incapacité native.

S'interrogeant en 1862 sur «la part des peuples sémitiques dans l'histoire de la civilisation», Renan tranchait sans hésiter : «Dans l'art et la poésie, que leur devons-nous? Rien dans l'art. Ces peuples sont très peu artistes; notre art nous vient tout entier de la Grèce<sup>47</sup>.» Retraçant plus tard l'histoire des origines du christianisme, il consacrait un livre entier à la figure de Paul. Lorsque celui-ci se rendit pour la seconde fois à Athènes, la ville, imaginait Renan, «se montrait encore ornée de tous ses chefs-d'œuvre : [...] il vit tout cela, et sa foi ne fut pas ébranlée; il ne tressaillit pas. Les préjugés du juif iconoclaste, insensible aux beautés plastiques, l'aveuglèrent; il prit ces incomparables images

pour des idoles. [...] Ah! belles et chastes images, vrais dieux et vraies déesses, tremblez! voici celui qui lèvera contre vous le marteau. Le mot fatal est prononcé: vous êtes des idoles; l'erreur de ce laid petit juif<sup>48</sup> sera votre arrêt de mort<sup>49</sup>.»

À l'esprit vide du juif — reflétant, selon Hegel, l'absence de tout dieu figuré —, se substituait à présent le nécessaire masque de laideur du juif aveugle à toute beauté, ruinant par son marteau les belles incarnations de la mythologie aryenne. Sous la plume de Renan, la laideur imputée à Paul était la preuve physique d'une erreur proprement héréditaire, indissociablement religieuse et esthétique. Paul avait certes annoncé qu'il n'y aurait plus «ni Juifs, ni Grecs», mais Paul, malgré sa conversion, était donc encore juif et pas encore grec.

Si le nationalisme s'était très tôt associé en Allemagne à l'antijudaïsme, c'était en partie parce que l'émancipation des juifs était associée à la France dont les armées occupaient alors le pays: le juif, issu d'une race étrangère dépourvue d'idéal et devenue de plus complice de l'occupant, ne pouvait qu'entraver la marche vers l'unité d'une nation dont l'identité même restait à construire<sup>50</sup>. En France, il fallut attendre les premières graves crises de la Troisième République pour que s'amalgame véritablement au vieux fonds de l'antijudaïsme chrétien et économique le nouvel antisémitisme culturel suscité par l'émancipation<sup>51</sup>. Ce fut dans *La France Juive* (1886) qu'Édouard Drumont raviva l'image du juif qu'avait tracée Renan (celle d'une «race» reconnaissable «presqu'exclusivement par ses caractères négatifs» puisqu'elle «n'a ni mythologie, ni épopée, ni science, ni philosophie, ni fiction, ni arts plastiques, ni vie civile»<sup>52</sup>). L'ancien chroniqueur d'art, l'auteur de *Mon vieux Paris* (1878), notait en particulier que si «une certaine peinture et une certaine musique [...] réussissent aux Juifs», c'est parce qu'ils s'en assimilent d'autant plus facilement les procédés que, dans l'abaissement actuel du niveau artistique, le mode d'expression, le côté exclusivement formel l'emporte sur l'essence de l'idée<sup>53</sup>. Et le juif, ajoutait Drumont, triomphait ici d'autant mieux que «sa haine pour tout ce qui est beau et glorieux dans notre passé l'inspire dans cette œuvre de démolition par la raillerie<sup>54</sup>». Depuis longtemps présent chez Wagner, le motif du juif destructeur de l'Incarnation esthétique

de l'Esprit national faisait donc son entrée en France, accompagnant la très puissante réaction catholique au processus de laïcisation en cours. Et tout comme à Wagner, l'attaque semblait à Drumont d'autant plus dangereuse qu'elle était conduite sur un corps jugé déjà malade et souffrant.

Mais ce motif, que la violence de l'Affaire Dreyfus fit oublier un moment, ne prit toute son ampleur qu'au lendemain de la première guerre mondiale, lorsqu'il apparut que nombre d'artistes d'origine juive prétendaient apporter leur contribution esthétique à la «France éternelle». Se déplaçant alors de la sphère militaire à celle de la culture, l'accusation de trahison se fit particulièrement virulente lors du débat suscité autour de 1925 par l'«École de Paris»<sup>55</sup>. Le juif, écrivait-on alors, n'a pu prétendre à l'art qu'en raison d'une dissolution préalable des frontières *naturellement nationales* de l'art: «Le sens local, l'esprit local, le sujet local, la couleur locale souffrent d'une décadence si certaine qu'une vague possibilité d'art international se fait jour. Dès lors, la carrière de peintre commence à s'ouvrir aux Juifs<sup>56</sup>.» Pire encore, loin de se satisfaire de ruiner la tradition artistique nationale, le juif allait jusqu'à faire commerce de ces ruines: bien qu'on ne trouve au Louvre «aucune œuvre importante signée d'un Juif», on voyait soudain «d'innombrables peintres israélites accrocher leurs toiles dans les salons contemporains. Mais ce n'est qu'une illusion: il n'y a pas d'art juif. Cela est d'autant plus frappant que les Juifs sont de grands et d'avidés collectionneurs. Ils sont les maîtres du marché des œuvres d'art. Mais jamais ils n'en ont créé une seule»<sup>57</sup>. Quatre ans plus tard, dénonçant «la peinture kasher» et ces «Polaks pour qui Giotto se prononce Ghetto», Camille Mauclair, l'ancien dreyfusard passé au catholicisme, tissait plus explicitement encore ces liens unissant négation et monnayage de l'esprit incarné:

*Mais enfin, il est connu et admis que [les Juifs] n'ont jamais brillé dans les arts plastiques. On ne peut citer aucun génie juif en sculpture et en peinture (non plus qu'en musique). Comment donc n'être pas frappé, et rendu très défiant, par ce fait que le marché actuel de la peinture est aux mains des israélites de France et de Mittel-Europa, et que les marchands, les critiques-démarcheurs, les peintres juifs si nombreux dans «l'art*

*vivant» s'accordent tous pour attaquer la tradition latine et obéir à l'esprit de criticisme négateur, de dissociation, de chambardement des valeurs, qui est le vieux fond bolchevik de leur race?»<sup>58</sup>*

Au fond, n'était-il pas dans la logique de leur race que les juifs, jadis capables de trahir le Christ pour trente deniers avant de le crucifier, puis de monnayer et de profaner des hosties des siècles durant, cherchent aujourd'hui à tirer tout le profit possible des décombres de l'art national dont ils parachevaient eux-mêmes la destruction?

C'est assurément l'Allemagne nazie qui rassembla le plus efficacement tous les thèmes de l'anti-peuple ou de l'anti-race, dépourvue d'art et de forme propre, brouillant de son sang et par son dieu jaloux le génie créateur de l'Aryen, empêchant enfin que son idéal national et racial prenne jamais forme dans l'art. Après tant d'autres, Hitler justifiait à son tour la supériorité de la «race germano-nordique» par cet unique motif que les Aryens étaient les seuls «créateurs de culture» ou *Kulturbeugner*, éternellement en conflit avec les juifs *Kulturzerstörer*, «destructeurs de culture».

Le christianisme avait divisé le dieu des juifs en un objet de crainte et un objet d'amour, séparant de l'invisible instance critique un Christ intercesseur, accomplissant visiblement les désirs humains, c'est-à-dire réalisant des miracles. C'était sur le fond de ce partage que Hitler pouvait qualifier la conscience d'«invention judaïque<sup>59</sup>» et le nazisme interdire toute critique de l'«Art allemand», assimilée au «pouvoir dissolvant» de l'esprit juif sur l'Incarnation de l'Esprit du peuple ou de la race. (L'interdiction par Goebbels, en 1936, de la critique d'art et son remplacement par le simple «compte-rendu<sup>60</sup>» s'imposaient donc pour que survive l'idée nationale incarnée, le dieu allemand devenu «Forme»: toute critique ne pouvait qu'ébranler la confiance du peuple en lui-même et menacer l'amour rédempteur que le peuple allemand vouait à sa propre image — dans son Führer et dans son art.) Le «combat pour l'art [*Kampf um die Kunst*]» que menaient les nazis, expliquait Hitler dès 1922, poursuivait la lutte contre les «idées de 1789»: «C'est un combat qui a commencé il y a environ 120 ans, lorsque furent donnés au Juif ses droits civiques dans les États européens.

L'émancipation politique des Juifs fut le commencement d'une attaque de délire». Une attaque, disait-il, qui fut menée par

*un peuple de bandits [qui] n'a jamais fondé aucune Kultur, bien qu'il en ait détruit par centaines. Il ne possède aucune création dont il puisse faire état. Tout ce qu'il a est volé. Ce sont des peuples étrangers, des travailleurs étrangers qui lui ont construits ses temples [...]. Il n'a pas d'art qui lui soit propre: morceau par morceau, il a tout volé aux autres peuples ou les a regardés travailler et puis les a copiés. Il ne sait même pas simplement conserver les choses précieuses créées par les autres: dans ses mains, les trésors se transforment en ordure et en fumier<sup>61</sup>.*

Puis, dans un discours intitulé «Pourquoi nous sommes antisémites», Hitler dénonçait le 20 avril 1923 l'invisible menace de corrosion que l'absence spécifiquement juive de dieu, de territoire et d'État visibles faisait peser sur les États-nations: les Juifs, déclarait-il, cherchent à «étendre constamment *leur État invisible* pour exercer la tyrannie suprême sur tous les autres États dans le monde<sup>62</sup>». Ce que voulait le national-socialisme, continuait-il en associant la figure visible de l'État allemand à la figure du Christ, c'était «empêcher que notre Allemagne, comme jadis un Autre, ne souffre la mort sur la Croix<sup>63</sup>». Mais ce ne fut qu'en écrivant *Mein Kampf* que Hitler, déjà promu «Christ allemand<sup>64</sup>» et bientôt «Artiste de l'Allemagne», associa la destruction par le juif de l'art allemand à celle du Christ en tant qu'image de l'Esprit du peuple allemand, y traçant notamment ce saisissant portrait des juifs iconoclastes: «Toute leur existence est la protestation faite chair contre l'esthétique de l'Image du Seigneur<sup>65</sup>.»

Le même «national-christianisme» animait le *Mythe du xx<sup>e</sup> siècle* d'Alfred Rosenberg, malgré son anti-christianisme de principe. Mais alors que *Mein Kampf* se contentait de désigner (après Luther) le juif comme étant le «mauvais démon» du peuple allemand, Rosenberg cherchait à identifier le «mauvais démon du juif» lui-même. Comme l'avaient fait avant lui Renan, Burnouf, Chamberlain et bien d'autres, il croyait pouvoir mieux isoler le mal en scindant la figure. Et pour stigmatiser la part maudite du juif, celle qui l'empêchait à jamais d'être un *Kulturbeugner*,

Rosenberg citait comme témoin le «demi-juif» Oskar Schmitz :

*Le mauvais démon du Juif est [...] le pharisaïsme. Il est bien celui qui porte l'espérance du Messie, mais il est en même temps celui qui veille à ce qu'aucun Messie ne vienne [...]. C'est la forme spécifique et extrêmement dangereuse de la négation juive du monde. [...] Le pharisien nie activement le monde, il s'efforce que rien, si possible, ne prenne configuration [Gestalt]. [Il] est «l'esprit qui, derrière l'affirmation extatique d'un être utopique qui ne peut jamais advenir, dissimule et nie toujours la venue du Messie»<sup>66</sup>.*

Mais ce qu'Oskar Schmitz stigmatisait ainsi dans un recueil consacré à l'antisémitisme<sup>67</sup>, c'était bien sûr le fonds de l'antisémitisme chrétien que Rosenberg, au contraire, assumait ici pleinement : le juif était l'éternel négateur d'un salut que réalise pourtant l'Incarnation, le négateur, au nom d'une utopie absolument irréalisable, d'une rédemption déjà advenue et déjà visible. Le juif éternel [*der ewige Jude*] était «toujours le même», celui qui brise toutes les idoles et oppose à l'image rédemptrice le texte de sa Loi. La Synagogue était toujours aveugle : pas plus qu'ils n'avaient su voir en Christ le Messie, les juifs ne pouvaient aujourd'hui ni reconnaître en Hitler le Sauveur, ni trouver dans l'art allemand leur rédemption. L'antisémitisme nazi n'est assurément intelligible que dans cette perspective historique de la relève du dieu invisible par le dieu incarné, relève qui se transforma en l'opposition de l'instance rédemptrice à l'instance critique qu'il fallait abolir. Et cet antisémitisme ne prit sens que de l'identité postulée de l'instance rédemptrice avec un «art» entendu comme production de soi-même par soi-même — d'un Corps du peuple purifié par l'Esprit du peuple.

L'un des aspects remarquables de l'argument du juif sans art fut sa persistance tout au long de la première moitié du <sup>xx</sup>e siècle, voire au-delà, malgré les preuves contraires apportées par les travaux savants portant sur les manuscrits juifs illustrés de Paris, Hambourg ou Oxford, les multiples collections d'objets d'art juif rassemblées à Strasbourg, Francfort, Vienne, Prague, Londres, Paris, Varsovie ou Dantzig ainsi que par les découvertes archéologiques successives. La plus spectaculaire de ces dernières fut celle des fresques de la

synagogue de Doura-Europos, en 1932, lors des fouilles entreprises par une équipe américano-française dans cette petite cité de Syrie où avaient déjà été mises au jour des fresques païennes et chrétiennes. Margaret Olin a montré<sup>68</sup> comment ces fresques figuratives et souvent de structure narrative, datées d'avant le milieu du <sup>iii</sup>e siècle, avaient brutalement bouleversé l'idée communément admise du fondamental aniconisme d'une religion juive supposée immuable — aniconisme sur lequel se fondait le motif du juif sans art. Les premières relations et descriptions de ces découvertes suscitèrent les plus vives résistances chez la plupart des archéologues, depuis longtemps convaincus que le peuple juif était «le moins artiste des grands peuples de l'antiquité»<sup>69</sup>.

La mise au jour des mosaïques figuratives de la synagogue de Beth Alpha, en 1929, avait porté un premier coup au mythe du juif sans art, fondé sur l'interprétation restrictive du second commandement. Ainsi que le rappelait Clark Hopkins avec du Mesnil du Buisson, associé à la sixième campagne de fouilles menée à Doura-Europos : «À la suite des récentes découvertes en Palestine de synagogues du <sup>iv</sup>e et du <sup>v</sup>e siècle dont le sol est décoré de mosaïque à figures, on avait déjà conclu que la règle qui interdisait les représentations dans les synagogues n'était pas observée durant les premiers siècles de notre ère<sup>70</sup>.» Mais l'une de leurs conclusions semblait particulièrement irrecevable. Les peintures de Doura, affirmaient-ils, constituant «une série considérable de scènes de l'Ancien Testament interprétées sous le contrôle des Juifs eux-mêmes», n'étaient pas seulement «analogues» par le style, la composition et le sujet aux peintures chrétiennes, ni seulement en étroite parenté avec les fresques des catacombes; mais ce qui les distinguait des fresques païennes de Doura, c'était un élément «essentiellement chrétien [...] : la représentation directe de l'action du récit»<sup>71</sup>. «Nous pouvons donc penser, concluaient-ils enfin, que *les chrétiens empruntèrent cette méthode aux Juifs et que c'est en Orient, plutôt qu'à Rome, que se constitua le style chrétien caractéristique*<sup>72</sup>.» Le byzantiniste Gabriel Millet, introducteur en France des travaux de l'Autrichien Josef Strzygowski<sup>73</sup> (dont l'antisémitisme confinait alors au délire), déclara aussitôt qu'il n'y avait là rien d'étonnant, ces peintures

confirmant seulement les origines orientales du christianisme et de son art : «Les nouvelles peintures de Doura nous aideront à mieux définir le caractère de l'art byzantin. À les regarder de près, le byzantiniste averti n'éprouve aucune surprise; il voit déjà réalisé, au <sup>iii</sup>e siècle, ce que Byzance a produit au <sup>x</sup>e, <sup>xi</sup>e et au <sup>xii</sup>e, cette étrange combinaison de l'illusionnisme et de l'icône<sup>74</sup>.» Le fait majeur de la découverte d'un art figuratif juif était ainsi passé sous silence<sup>75</sup>. Margaret Olin a noté avec raison qu'il le sera encore à la toute fin du <sup>xx</sup>e siècle par les grandes histoires de l'art de Jansen, Frederick Hartt, Hugh Honour et John Flemming dont la singulière taxinomie range les peintures de la synagogue de Doura dans «l'art romain», «l'art chrétien primitif» ou «les commencements de l'art chrétien»; ainsi se trouve confortée, par cette interprétation «anhistoriquement chrétienne ou téléologiquement hégélienne», la représentation d'une religion juive immuable et n'ayant que préparé le christianisme<sup>76</sup>. À la vérité, c'est cette vision anhistorique qui aura toujours fondé la thèse du «juif éternel», identifiant le juif d'aujourd'hui à celui de l'Antiquité. Que l'interdit du second commandement ait été diversement interprété par les rabbins au cours de l'histoire ne fait pas de doute, mais qu'il ait pu, au moins à certains moments de l'histoire, ne porter que sur la fabrication d'images taillées à des fins idolâtres — et non sur la fabrication de toute image —, certains comme Pierre Jaccard le niaient formellement en 1925 encore pour mieux enfoncer le clou de l'incapacité atavique : «Ce n'est pas le second commandement [...] qui explique le moins du monde l'absence de la gravure, de la peinture et de la sculpture en Israël»; puisque l'interdit ne date que de bien longtemps après Moïse, «*loin d'être une loi imposée à la nature, le second commandement du Décalogue apparaît au contraire comme l'expression légalisée d'une incapacité foncière de la nature hébraïque à représenter les formes et les couleurs.* [...] Les législateurs hébreux érigèrent en devoir religieux et moral *une tendance naturelle et spontanée* de la mentalité sémitique»<sup>77</sup>. Quant à Herbert Read, il reprenait en 1932 l'argument du désert avancé par Renan près d'un siècle plus tôt : s'il n'existe, «relativement parlant», pas d'art juif, c'est parce que les juifs sont une race issue du désert, originairement nomade et dont

l'esprit attaché aux sens est trop mobile pour faire œuvre plastique durable<sup>78</sup>. Dans son *Esthétique et histoire des arts visuels*, Bernard Berenson<sup>79</sup> alla bientôt jusqu'à qualifier les fresques de Doura-Europos d'«œuvre hellénistique d'époque tardive, et d'esprit provincial<sup>80</sup>». S'il se montrait convaincu «qu'il n'y avait pas d'art juif» — sinon de mauvaises imitations de l'art des peuples au sein desquels les juifs étaient dispersés —, c'était en raison de «la haine fanatique du Juif ennemi de l'hellénisme contre tout ce qui pouvait l'amener à renier ses mornes abstractions et l'affirmation ardente, agressive et exaspérée de son monothéisme<sup>81</sup>.»

Il est remarquable que l'émergence et le développement du thème du juif sans art, sur lequel s'est greffé jusqu'à la Seconde Guerre mondiale celui du juif négateur de l'incarnation de l'esprit national dans l'art, aient coïncidé avec le siècle (1850-1950) où chacune des nations européennes a fait de son art national une idole, lui rendant un véritable culte à travers lequel elle prétendait honorer et l'Esprit de son peuple et la terre d'où ils avaient surgi ensemble. De sorte que si l'esprit d'un peuple se faisait art comme le Verbe s'était fait chair, toujours la légitimité de cet art provenait en dernière instance du sol auquel appartenait légitimement ce peuple. On en verra la preuve dans ces remarquables lignes que l'historien de l'art Werner Haftmann consacrait en 1972 aux peintures «abstraites» de Mark Rothko, qui lui semblaient constituer un heureux compromis entre l'interdit de la représentation et l'expression artistique de l'esprit du peuple juif : «En examinant ces tableaux, l'historien devrait être convaincu d'un fait étonnant : le judaïsme, resté sans images pendant plus de deux mille ans, a trouvé sa propre expression picturale et a maintenant un art qui lui est propre, grâce au processus de méditation développé par l'art moderne. Tout ceci est arrivé au moment même où Israël s'est retrouvé<sup>82</sup>.» Ainsi donc le juif n'était-il plus identique à lui-même comme il l'avait été de toute éternité : cessant d'errer en étranger parmi les nations maladroitement imitées, il s'élevait enfin à la dignité de l'art, il possédait un art propre parce qu'il avait une terre propre. Avec Werner Haftmann, le messianisme de l'art retrouvait celui du territoire, deux messianismes séculiers que le nationalisme du <sup>xix</sup>e siècle avait noués pour longtemps l'un à l'autre.



Mark Rothko, *Browns over Dark*, 1963, huile et acrylique sur toile, 228,5 x 176, Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci, © Coll. Centre Pompidou, diffusion RMN

## Notes

1. Une première version de ce texte a été présentée au colloque « Sociologie historique de l'antisémitisme culturel. Arts visuels, littérature, musique, théâtre. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles », dirigé par Pierre-André Taguieff et Philippe Gumplowicz, Centre de recherches politiques de Sciences Po, Paris, 31 mai-1<sup>er</sup> juin 2007. Deux ouvrages fondamentaux ont amplement abordé ces questions, mais selon des perspectives différentes de celle qui est proposée ici : Kalman P. Bland, *The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton & Londres, Princeton University Press, 2000 et Margaret Olin, *The Nation without Art. Examining Modern Discourse on Jewish Art*, Lincoln & Londres, University of Nebraska Press, 2001.
2. Karl Schnaase, *Niederländische Briefe*, Stuttgart & Tübingen, J. G. Gotta'sche Buchhandlung, 1834, p. 148-149.
3. Id., *Geschichte der bildenden Künste*, Düsseldorf, Julius Buddeus, 1843, vol. I, p. 86 et 87.
4. Voir l'ouvrage désormais classique de Maurice Ollender, *Les Langues du Paradis. Aryens et Sémites : un couple providentiel*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 19.
5. Jules Michelet, « David – Géricault. Souvenirs du Collège de France (1846) », *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1896, p. 241-262, *loc. cit.* p. 241-242.
6. Voir par exemple le *Mémoire* qu'adresse Lazare Carnot au Roi en juillet 1814 : « Puis donc qu'il est prouvé par expérience que l'esprit national n'est point un être métaphysique et absurde, c'est à le faire naître que le gouvernement doit s'appliquer ; c'est à en rassembler les éléments et les mettre en œuvre » (P.-J.-B. Buchez et P.-C. Roux-Lavergne, *Histoire parlementaire de la Révolution française depuis 1789 jusqu'en 1814*, Paris, Paulin, 1838, tome quarantième, p. 415).
7. Richard Wagner, « Le judaïsme dans la musique », *Œuvres en prose de Richard Wagner*, trad. de l'allemand par J.-G. Prod'homme et F. Caillé, Paris, Delagrave, 1928, Tome VII, p. 100-103. Publié une première fois dans la *Leipziger Musikzeitung* des 3 et 6 septembre 1850 sous le pseudonyme de K. Freigedank, Wagner republia ce texte sous son nom en 1869 avec quelques modifications. L'important ouvrage de Jens Malte Fischer, *Richard Wagners 'Das Judentum in der Musik'*, Francfort, Insel, 2000, comporte les deux versions de 1850 et 1869 ainsi qu'un dossier documentaire et analytique remarquable (je remercie Manuela Schwartz de me l'avoir signalé).
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*, p. 96.
11. *Ibid.*, p. 103-104.
12. Ludwig Feuerbach, *L'Essence du christianisme* [1841], trad. de l'allemand et présenté par J.-P. Osier, Paris, François Maspéro, 1968, p. 245-246 et 343.
13. R. Wagner, « L'œuvre d'art de l'avenir », *Œuvres en prose de Richard Wagner*, *op. cit.*, tome III, p. 71.
14. Id., « Le judaïsme dans la musique », art. cité, p. 105.
15. *Ibid.*, p. 111.
16. Id., « Qu'est-ce qui est allemand? », *Œuvres en prose de Richard Wagner*, *op. cit.*, tome XII, p. 80.
17. *Ibid.*
18. Id., « L'œuvre d'art de l'avenir », art. cité, p. 105.
19. L. Feuerbach, *L'Essence du christianisme*, *op. cit.*, p. 202-203 (c'est Feuerbach qui souligne).
20. *Ibid.* (c'est Feuerbach qui souligne).
21. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *L'Esprit du Christianisme et son destin*, trad. de l'allemand par J. Hyppolite, Paris, Vrin, 1948, p. 11-12. Le récit de Pompée est emprunté à Tacite, *Histoires*, 5, 9 : « Pompée fut le premier qui soumit les Juifs et qui, en vertu du droit que lui conférait sa victoire, pénétra dans le temple ; ainsi tout le monde sut qu'il n'y avait à l'intérieur aucune image de dieu, mais seulement un lieu vide et de vains mystères. »
22. G. W. F. Hegel, *L'Esprit du Christianisme et son destin*, *op. cit.*, p. 13-14.
23. *Ibid.*, p. 13-14 et 88. Voir aussi id., *La Phénoménologie de l'esprit*, trad. de l'allemand par J. Hyppolite, Paris, Aubier, 1977, vol. II : « Ils vénèrent en effet leur dieu comme la profondeur vide, non comme esprit » (p. 237 [VII B – La religion esthétique]). Sur ce motif du « vide » et du « sujet infini », voir Werner Hamacher, « Pleroma – zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel », introduction à G. W. F. Hegel, *Der Geist des Christentums. Schriften 1796-1800*, Francfort / Berlin, Ullstein, 1978, p. 67-69 notamment.
24. R. Wagner, « Die Kunst und die Revolution », *Gesammelte Schriften*, Leipzig, Hesse & Becker, s. d., vol. 10, p. 41-42 et 44.
25. G. W. F. Hegel, *L'Esprit du Christianisme et son destin*, *op. cit.*, p. 19.
26. R. Wagner, « Le judaïsme dans la musique », art. cité, p. 123.
27. François Miel, « Du rapport des arts avec les institutions des peuples », *La Minerve française*, novembre 1819, p. 505.
28. Voir K. P. Bland (*The Artless Jew*, *op. cit.*), qui fait de Winckelmann l'un des derniers témoins du « consensus prémoderne » ayant accordé l'existence d'un « art juif » dans l'histoire (p. 67-69).
29. Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art chez les Anciens* [1764], Amsterdam, E. Van Harrevelt, 1766, tome premier, p. 121-122.
30. *Ibid.*
31. Daniel Ramée (1806-1887), *Histoire générale de l'architecture*, Paris, Amyot, 1860, tome 1<sup>er</sup>, p. 74. Ramée opposait les deux races « sémitique » et « ariane » selon le *topos* qui se répandait en Europe depuis le début du siècle : « Ils ne concoururent absolument en rien aux progrès de la civilisation ni à ceux du développement de l'intelligence. [...] La race sémitique, constituée pour les déserts et la vie errante, se maintint dans les régions où elle s'abattit, malgré l'antagonisme que la race ariane nourrissait contre elle. Cette dernière seule peut s'acclimater sous toutes les latitudes [...]. Elle est la race civilisatrice par excellence et la seule qui ait laissé à la postérité des monuments d'Architecture dans tous les pays où elle a pu parvenir » (*ibid.*, p. 45). Sur ce *topos*, voir Léon Poliakov, *Le Mythe aryen. Essai sur les sources du racisme et des nationalismes*, Bruxelles, Complexe, 1987 et Maurice Ollender, *Les Langues du paradis*, *op. cit.*
32. Félicien de Saulcy, *Histoire de l'art judaïque tirée des textes sacrés et profanes*, Paris, Didier et Cie, 1858, p. 1.
33. Ernest Renan, « Mission de Phénicie. Troisième rapport à l'Empereur (Suite et fin) », *Revue archéologique*, 1862, N<sup>lle</sup> série, 3<sup>e</sup> année, vol. 5, p. 394-403, *loc. cit.*, p. 397.
34. Arthur Schopenhauer, « Droit et politique » (1851), *Éthique, droit et politique* (fragments des « Parerga et Paralipomena »), trad. de l'allemand, préfacé et annoté par A. Dietrich, Paris, Alcan, 1909, p. 111-112.
35. Sur la reconstruction de ce

dispositif politico-religieux, voir le remarquable ouvrage de Jean Louis Schefer, *L'Hostie profanée. Histoire d'une fiction théologique*, Paris, POL., 2007, qui rappelle les principales mesures anti-juives (p. 35, note 7 et chapitre « Latran IV », p. 185-201).

36. M. Olender, *Les Langues du Paradis, op. cit.* (notamment l'exemple de Renan, p. 95-103).

37. Émile Burnouf, *La Science des religions* [1872], Paris, Delagrave, 1885 (4<sup>e</sup> éd.), p. 99.

38. *Ibid.*, p. 171.

39. *Ibid.*, p. 219.

40. *Ibid.*, p. 234.

41. *Ibid.*, p. 206.

42. *Ibid.*, p. 229-236.

43. *Ibid.*

44. E. Renan, *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques* [1855], Paris, Imprimerie impériale, 1858 (2<sup>e</sup> éd.), tome I, p. 16.

45. Id., « Nouvelles considérations sur le caractère général des peuples sémitiques et en particulier sur leur tendance au monothéisme », *Journal asiatique*, 1859 (1), série 5, tome XIII, p. 425-426.

46. *Ibid.*

47. Id., « De la part des peuples sémitiques dans l'histoire de la civilisation », *Discours d'ouverture au Collège de France*, 21 février 1862; reproduit dans id., *Qu'est-ce qu'une nation? Et autres essais politiques*, Joël Roman (éd.), s. l., Presses pocket, 1992, p. 190.

48. « Un laid petit juif » : Renan reprendra la formule en 1899 dans la *Prière sur l'Acropole*.

49. E. Renan, *Saint Paul* (1869), chap. VII; reproduit dans E. Renan, *Histoire et parole. Œuvres diverses*, L. Rétat (éd.), Paris, Robert Laffont, 1984, p. 428-429.

50. Voir Helmut Berding, *Histoire de l'antisémitisme en Allemagne*, trad. de l'allemand par O. Mannoni, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1991, qui cite Ernst Moritz Arndt : « Un peuple totalement étranger [...] s'allie avec la France et appelle la France au secours, a une attitude perfide et se comporte comme un renégat envers l'Allemagne. Il est comme le mouton qui ouvre la barrière au loup; qu'on ne lui laisse pas de répit sur tout le Reich allemand, et qu'on ne mette jamais fin à son exil » (p. 52).

51. Les frères Goncourt avaient en France anticipé en France cette grande vague d'antisémitisme culturel avec *Manette Salomon* (Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et C<sup>o</sup>, 1867) : Manette, modèle juif,

parvient à posséder un peintre corps et âme, le vidant de sa puissance artistique jusqu'à causer sa perte.

52. E. Renan, *Histoire générale des langues sémitiques*, cité par Edouard Drumont, *La France juive*, Paris, Marpon & Flammarion, 1886, tome 1, p. 12.

53. E. Drumont, *La France juive, op. cit.*, p. 29-30.

54. *Ibid.*

55. Voir Romy Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 137-154;

E. Michaud, « Un certain antisémitisme mondain », dans *L'École de Paris 1904-1929. La part de l'Autre*, cat. d'expo., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris / Paris Musées, 2000, p. 85-102.

56. Vanderpyl, « Existe-t-il une peinture juive? », *Mercure de France*, 15 juillet 1925, p. 390.

57. Pierre Jaccard, « L'art grec et le spiritualisme hébreu », *Mercure de France*, 15 août 1925, p. 81, 83.

58. Camille Mauclair, *La Farce de l'Art Vivant. Une campagne picturale*, Paris, Nouvelle Revue critique, 1929, p. 199.

59. Hermann Rauschning, *Hitler m'a dit*, trad. de l'allemand par A. Lehman, Paris, Coopération, 1939, p. 252.

60. Voir l'ordonnance du 27 novembre 1936 reproduite par Joseph Wulf, *Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Francfort, Ullstein, 1983, p. 127-129.

61. Norman H. Baynes, *The Speeches of Adolf Hitler*, Londres, Oxford University Press, 1942, vol. I, p. 21 et 30.

62. *Ibid.*, p. 59-60 (je souligne).

63. *Ibid.*

64. Sur cette désignation de Hitler, voir le discours de Dietrich Bonhoeffer du 1<sup>er</sup> février 1933 : « À partir du moment où le *Volksgeist* est considéré comme une entité divine métaphysique, le Führer qui incarne ce *Geist* assume une fonction religieuse au sens littéral du terme : il est le messie et avec son apparition commence à s'accomplir l'ultime espoir de chacun, et le royaume qu'il apporte nécessairement avec lui est proche du royaume éternel » (cité par Fritz Stern, *Rêves et illusions*, trad. de l'allemand par J. Etoré, Paris, Albin Michel, 1989, p. 224).

65. Adolf Hitler, *Mon Combat*, trad. de l'allemand par J. Gaudefroy-Demombynes et A. Calmettes, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1934, p. 179 : « Toute leur existence n'est qu'incarnation de leur reniement de

l'esthétique symbolisée par l'image du Seigneur » (*Mein Kampf* [1925-1927], Munich, Eher, 1940, p. 196 : « Ihr ganzes Dasein ist der fleischgewordene Protest gegen die Aesthetik des Ebenbildes des Herrn »). Et encore : « Celui qui ose porter la main sur la propre image du Seigneur dans sa forme la plus haute, injurie le Créateur et aide à faire perdre le paradis » (*ibid.*, p. 381 et 421).

66. Oskar Schmitz cité par Alfred Rosenberg, *Der Mythos des XX. Jahrhunderts* [1930], Munich, Eher, 1941, p. 460-461.

67. Id., *Der Jude*, Sonderheft « Antisemitismus und jüdisches Volkstum », Berlin, 1926. La contribution d'O. Schmitz portait un titre sans équivoque : « Wünschenswerte und nicht wünschenswerte Juden » (p. 17-33). À ce recueil avaient notamment contribué Arnold Zweig, Alfons Paquet, Léon Blum, Bernard Shaw, Heinrich Mann et Martin Buber.

68. M. Olin, « "Early Christian Synagogues" and "Jewish Art Historians". The Discovery of the Synagogue of Dura-Europos », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. 27, 2000, p. 7-28; ou id., « "Jewish Christians" and "Early Christian" Synagogues. The Discovery at Dura-Europos and its Aftermath », *The Nation without Art, op. cit.*, p. 127-154.

69. Georges Perrot et Charles Chipiez, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, Paris, Hachette, 1887, vol. V, p. 475.

70. Clark Hopkins et Robert du Mesnil du Buisson, « La synagogue de Dura-Europos » (séance du 2 juin 1933), *Comptes rendus des séances de l'année 1933*, Paris, Académie des Inscriptions & Belles-Lettres / Picard, 1933, p. 243-255.

71. *Ibid.*

72. *Ibid.*, p. 246 et 254 (je souligne). Le Français précise en note qu'il s'est borné à traduire cette communication de son collègue américain, ne faisant qu'y ajouter quelques notes ou observations.

73. Joseph Strzygowski, *L'Ancien art chrétien de Syrie*, précédé d'une étude préliminaire de Gabriel Millet (p. I-LII), Paris, de Boccard, 1936.

74. G. Millet, « Note complémentaire », lue lors de la même séance du 2 juin 1933, *Comptes rendus des séances de l'année 1933, op. cit.*, p. 237-242 (*loc. cit.* p. 142). Dans les *Comptes rendus*, la note de Millet sur la découverte précède donc l'exposé même de la découverte.

75. Le débat sur l'influence exercée par l'art juif sur le premier art

chrétien n'est pas clos; voir Jas Elsner, « Archaeologies and Agendas : Reflections on Late Ancient Jewish Art and Early Christian Art », *The Journal of Roman Studies*, 2003, vol. 93, p. 114-128.

76. M. Olin, « "Jewish Christians" and "Early Christian" Synagogues. The Discovery at Dura-Europos and its Aftermath », art. cité, p. 133 (et p. 243-244 notes 20 et 21).

77. P. Jaccard, « L'art grec et le spiritualisme hébreu », art. cité, p. 85 et 87 (je souligne). Sur d'autres aspects importants de l'antisémitisme culturel dans la France des années 1920-1930, voir Mark Antliff, « The Jew as anti-artist : Georges Sorel and the aesthetics of the anti-Enlightenment », *Avant-Garde Fascism. The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France 1909-1939*, Durham, Duke University Press, 2007.

78. Herbert Read, *The Anatomy of Art. An Introduction to the Problems of Art and Aesthetics*, New York, Dodd, Mead & Co, 1932, p. 24 : « Relatively speaking, there is no Jewish art. By origin the Jews are a desert race, nomadic, quickly reacting to physical experience. But the plastic arts belong to sedentary peoples, to those who settle in cities and form a stable civilization, an atmosphere of refinement. »

79. Soulignons ici que le motif du juif sans art a été défendu autant par des juifs (assimilationnistes ou non, qu'ils soient ou non dans la haine de soi) que par des Gentils (philosémites ou antisémites). Voir par exemple Bernard Lazare, *L'Antisémitisme. Son histoire et ses causes* [1894], Paris, Éditions 1900, 1990, p. 259 : « Il est vrai que la nation israélite n'a jamais manifesté

de grandes aptitudes pour les arts plastiques, mais [...] si elle n'a pas eu des sculpteurs et des peintres divins, elle a eu de merveilleux poètes [...] »

80. Bernard Berenson, *Esthétique et histoire des arts visuels* [1948], trad. de l'anglais et préfacé par J. Alazard, Paris, Albin Michel, 1953, p. 190-195 (« Les Juifs et les arts visuels »).

81. *Ibid.* Voir M. Olin, « "Jewish Christians" and "Early Christian" Synagogues. The Discovery at Dura-Europos and its Aftermath », art. cité, p. 166-169.

82. Werner Haftmann, *Mark Rothko*, cat. d'expo., Paris, RMN, 1972, p. IX. On notera que Haftmann ignore ici autant l'histoire de l'art juif que la nationalité américaine de Mark Rothko, dont il réduit inconsidérément l'art à un problème « judaïsme ».

Eric Michaud est directeur d'études à l'Ehess. Son dernier ouvrage publié est *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005. À paraître : « *Already There, but Yet to Come*. The New Man in Germany, 1918-45 », *The New Man. Portraits of the 1930s*, cat. d'expo. (Ottawa, National Gallery of Canada, 2008); *Races, nations, arts. Des histoires de familles* (Paris, Gallimard).