

*Jean Brun
Boris Lejeune*

Qu'est-ce
que
la beauté ?

Qu'est-ce que la beauté ?

SOUS LA CODIRECTION DE BERNARD DUMONT, GILLES
DUMONT ET CHRISTOPHE RÉVEILLARD

Du même auteur

Le Mal, Artège 2013, collection Philosophie politique

Tous droits de traduction,
d'adaptation et de reproduction
réservés pour tous pays.

© 2015, Groupe Artège

Éditions Desclée de Brouwer

10, rue Mercoeur - 75011 Paris

9, espace Méditerranée - 66000 Perpignan

www.editionsddb.fr

ISBN : 978-2-22006-6-189

ISBN epub : 978-2-220-07636-2

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

alors le contraire de *montrer*, tout comme *dévoiler* est l'antonyme de *voiler*. Il faut également se souvenir que la *déduction* désigne, à la fois, « ces longues chaînes de raisons » dont parlait Descartes et la *soustraction* que l'on opère lorsqu'on déduit des frais d'un ensemble de bénéfices.

Que les sciences démontrent et déduisent révèle indirectement qu'elles ne montrent pas et qu'elles soustraient quelque chose. Ce qu'elles communiquent se réduit précisément à un contenu qui ne souffre aucune équivoque, aucune ambiguïté et qui ne saurait être interprété d'une infinité de manières ; ce qui rend les propositions scientifiques objectivement et universellement vraies. C'est pourquoi elles laissent de côté cet immense domaine qui n'est ni celui du *dire* des logiciens ni celui du *faire* des techniciens : le territoire du *montrer*, celui de la *monstration* qu'ignorent délibérément les démonstrations.

Les efforts pour domestiquer les forces naturelles ou pour les reproduire en laboratoire en acquérant le pouvoir de les déclencher artificiellement, de les transporter et de les utiliser, s'inscrivent si bien dans une perspective d'auto divinisation de l'homme qu'ils ramènent tout à eux, y compris l'œuvre d'art réduite à un moyen de description et d'illustration, à tel point que les défenseurs du naturalisme et du « roman expérimental » prétendent que ce qui se passe dans le cabinet de l'écrivain ne diffère en rien de ce qui a lieu dans le laboratoire du savant, et que l'apparition de la photographie fit l'admiration d'un Ingres qui y vit le modèle de la précision à laquelle il voulait parvenir, ou le désespoir d'un peintre pompier comme Delaroche qui prétendit y déceler « la mort de la peinture ». Le scientisme et le technicisme ont pour souci de scléroser, voire de fossiliser l'œuvre d'art afin de faire taire en elle toute prétention à ouvrir sur un domaine qui ne relèverait pas de la fabrication par l'outil.

Vouloir autopsier la poule aux œufs d'or est le vain exercice auquel se livrent ceux qui dissèquent un poème ou un roman pour en exposer les circonstances au cours desquelles ils furent rédigés, les sources qui les inspirèrent, ou le milieu et les structures qui les déterminèrent ; ils oublient que pas plus que ce n'est le cadre qui engendre le tableau, pas davantage le contexte n'écrit le texte.

En réduisant le corps à un organisme qui fonctionne, la vision techniciste du monde a mis entre parenthèses ce tragique sérieux de la chair qui nous empêche à tout jamais de nous « mettre dans la peau » de l'autre pour savoir ce qu'il pense et sentir ce qu'il ressent : car le grand mur est autant celui de la mort que celui de la distance qui nous sépare de la présence d'autrui. Nous nous sommes donnés l'illusion d'annuler cette séparation en conquérant l'espace par nos machines ou en pilotant dans l'histoire l'hyperorganisme social dont nous cherchons à devenir les cellules solidaires. Il en résulte ces ivresses techniques et ces hystéries politiques auxquelles les sociétés modernes demandent de plus en plus de raisons de vivre.

La frustration qui en découle, pour des *moi* qui attendent Godot au bout des routes frayées dans le monde et dans l'histoire, engendre des conduites de dés-espérance qui, après avoir demandé à la technique et à la politique, prises pour des fins en elles-mêmes, de devenir de véritables jeux de redistribution des existences, orientent le sujet vers des expériences auxquelles il cherche à *s'abandonner*. Les deux principales, dont les frénésies secouent les sociétés hypertechniciennes, sont la consommation sans cesse accrue de drogues toujours nouvelles capables de « défoncer » le moi, et l'excitation des organes génitaux par une pornographie de plus en plus banalisée. De telles hystéries affolent un corps repu

d'accoutumances et qui s'exaspère en cherchant à intensifier les sensations qui l'enivrent.

Leibniz définissait le temps comme l'ordre des successions et l'espace comme l'ordre des simultanités ; l'œuvre d'art remet en question l'approche de tels cadres. La poésie et la musique en effet convertissent le temps en domaine de la simultanéité ; certes la lecture d'un poème ou l'audition d'une symphonie prennent du temps, mais pendant ce temps affluent des temps enracinés dans le réel ou dans l'imaginaire, qui viennent s'imbriquer les uns dans les autres conférant ainsi à l'instant poétique ou musical des dimensions venues vers lui de tous les points de l'horizon.

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Beauté

Pris dans le temps et dans l'espace, l'homme demande à la raison de l'intégrer dans la nature pour s'y dissoudre jusqu'à ne plus s'en distinguer. Il a cherché, en effet, à s'insérer dans des séries de causes et d'effets dont il établirait les lois ou dont il repérerait les structures pour en dresser la carte.

Un tel désir se manifeste, peut-être pour la première fois, chez les atomistes de l'Antiquité, puis il refait surface au XVIII^e siècle avec ceux que l'on a appelés les matérialistes français, tels Helvétius, d'Holbach ou La Mettrie. Ce courant se renforça de l'idée que non seulement l'homme faisait partie de la nature, mais qu'il en était issu. C'est, en effet, au début du même siècle que Benoît de Maillet, s'appuyant sur diverses « observations » de naturalistes de l'Antiquité ou sur des relations de voyageurs auxquelles il demande de confirmer ses analyses personnelles, affirme dans son *Telliamed* que « toutes choses vivantes, sensibles et végétatives », y compris l'homme lui-même, sont nées de la mer grâce aux « semences dont ses eaux sont empreintes, soit qu'on suppose ces semences éternelles, ou qu'elles n'existent que par une création⁸ ».

L'idée que l'homme est un simple produit de la nature recevra sa consécration du darwinisme sur lequel le marxisme s'appuiera pour faire de l'homme non seulement un produit de l'évolution,⁹ mais le produit de ses propres productions. Le matérialisme historique assure ainsi le triomphe de l'*homo faber* en faisant tout jaillir des infrastructures économique-sociales et en fondant la Science unitaire de l'homme, de la société, de la

nature et de l'histoire. Aujourd'hui, le « matérialisme vulgaire » dont se réclame Lévi-Strauss demande au structuralisme de dissoudre l'homme dans les jeux moléculaires et structurels de la nature ; il dresse ainsi le constat de « la mort de l'homme » qui jusqu'alors avait eu l'exorbitante prétention de se prendre pour le roi d'une création ou pour le maître de la nature ; désormais celui-ci devra se contenter de constater *C'est ainsi et pas autrement*. Si l'homme agit c'est donc parce qu'il est lui-même agi par les forces naturelles qui président aux fonctionnements et aux mutations des structures auxquelles il appartient.

Le point de départ et le point d'arrivée de ce désir d'auto-élimination que l'homme a entretenu tout au long de l'histoire permettent de mettre au jour la préoccupation latente qui anime ce mouvement.

En un monde troublé et déchiré par la prolifération des doctrines philosophiques autant que par les guerres, l'atomisme antique eut pour ambition de procurer à l'homme une ataraxie, c'est-à-dire une absence de trouble intérieur capable de le guérir de lui-même. Le célèbre *suave mari magno* de ce grand admirateur d'Épicure que fut Lucrèce traduit l'équilibre du sage qui, fermement établi sur le rivage, observe avec sérénité les naufrages dont sont victimes les insensés perdus sur la mer des erreurs et des passions, périls auxquels lui-même sait échapper.

Derrière l'idée de ce salut par la connaissance, dont à sa manière un Spinoza se fera également l'écho, s'exprime et se cache le désir de l'homme de se guérir de lui-même comme d'une maladie dont il pourrait découvrir la thérapeutique radicale. C'est bien là ce dont témoigne le marxisme qui ramène préalablement le « malheur de la conscience » à un ensemble de maladies sociales dont il prétend faire un diagnostic rationnel et auxquelles il veut prescrire la seule médication indiscutable et

définitive. Quant au structuralisme il survient après les exterminations organisées par les totalitarismes communistes ou nazis et après les massacres de la dernière guerre mondiale.

C'est à ce moment-là que l'on redécouvre Nietzsche dont on ne fait plus l'encombrant ancêtre du militarisme pangermanique, mais en qui on voit désormais un « maître du soupçon ».

La génération qui vécut entre les deux guerres mondiales donna généralement de Nietzsche une caricature qui ne fut dépassée que par celle qu'en fit la génération d'après 1945. On avait d'abord vu dans Nietzsche le regrettable penseur stigmatisé par la génération précédente ; celle-ci en avait fait un dangereux irrationaliste, en l'accusant d'avoir prêché le culte des instincts guerriers, d'avoir méprisé la confiance mise dans le peuple par les démocraties et plus particulièrement par le socialisme, d'avoir dénoncé les égalitarismes au profit d'une « morale des maîtres » soucieuse d'éliminer les faibles et de domestiquer les sous-hommes ; bref, on avait vu dans Nietzsche un représentant du militarisme pangermanique et le fondateur du racisme nazi.

Après la Deuxième Guerre mondiale, on célébra, au contraire, dans Nietzsche un libérateur de l'humanité qui avait dénoncé les normes répressives, ouvert les portes à un âge « post-moral », proclamé « la mort de Dieu » et annoncé celle du sujet. Désormais Nietzsche sera tenu, avec Marx et Freud, pour un des plus grands émancipateurs du genre humain. Ainsi, tantôt Nietzsche fut dénoncé comme l'adversaire irréductible de l'humanisme positiviste occidental, tantôt il en fut considéré comme l'heureux aboutissement.

En réalité, Nietzsche mit implicitement au jour ce à quoi l'humanité n'avait cessé d'aspirer : une guérison radicale de soi par son propre dépassement. Mais, alors que Nietzsche n'avait cessé de se heurter pathétiquement à ses propres limites et aux

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

mais chaque ouvrier signait sa pierre ; aujourd'hui plus personne ne signe les pierres travaillées, en revanche, l'œuvre de l'architecte est admirée comme une toile de maître dont la signature célèbre attire le respect.

La maison comme l'église sont de moins en moins des abris où l'on aspire à découvrir des refuges au cours du grand voyage de la vie, elles deviennent de plus en plus des aires de repos qui jalonnent les étapes des trajets que la sociologisation de Être-ensemble propose ou impose aux itinéraires fléchés à l'intention des troupes partis au travail ou en vacances. *Le Voyage* de Baudelaire est désormais planifié par des agences de tourisme qui canalisent des groupes stéréotypés le long de parcours immuables.

Cette mise à part de l'être de la maison et celui du temple est contemporaine d'une époque qui réclame la mort de l'art.

La mort de l'art fut d'abord exigée par des révolutionnaires russes qui ne voyaient en lui que divertissement, agrément pour bourgeois oisifs inattentifs aux durs problèmes du travail et à la condition ouvrière. Il fallait mettre fin à la peinture de chevalet, aux poèmes chantant des états d'âme, aux musiques religieuses ou romantiques pour faire place à la technique libératrice, à la construction d'un monde nouveau au service duquel devraient se mettre les artistes d'hier dénoncés comme de véritables parasites sociaux. Le constructivisme et le productivisme exigèrent que la création artistique d'hier devînt production d'objets utiles dotés de formes fonctionnelles ; devaient disparaître à jamais ceux qui demandaient à une prétendue inspiration de leur permettre d'accomplir une œuvre de grand prix. Le prolétariat avait besoin d'objets, de meubles, de maisons, de villes qui pussent lui permettre de mener à bien la grande révolution sociale prometteuse de liberté et de bonheur²⁴.

Ceux qui ne suivirent pas une voie aussi étroite, obéirent aux directives du Parti qui exigea d'eux la création d'œuvres facilement « compréhensibles » ou mémorisables, puisées dans le folklore et destinées à chanter la gloire du Parti, la volonté du prolétariat et la joie du peuple en marche sur les routes tracées par la révolution.

Cette mort de l'art, exécuté ou enchaîné, avait été méthodiquement organisée par une idéologie qui prétendait agir au nom de la science marxiste seule capable de forger une théorie unitaire des sciences de la nature, des sciences de l'histoire et des sciences de l'homme.

Dans les pays dits « libéraux », la mort de l'art fut ensuite délibérément provoquée en recourant à des processus de désagrégation des formes et du sujet destinés à consacrer le triomphe des sauvetages par l'*Infra*. La célébration de la mort de l'homme avait eu pour conséquence la proclamation de la mort de la vérité et de celle du sens. Après avoir déclaré qu'il n'y avait de sens que par l'homme, lequel n'avait pas de sens et ne saurait être considéré comme le roi de la Création ni comme le maître de la nature, on en avait conclu que n'existait aucun belvédère normatif du haut duquel on se serait cru autorisé à décréter que ceci était vrai, beau ou bien.

Il n'y a donc plus d'autres normes que celles qui permettent d'établir la cohérence interne d'un système conceptuel, éthique ou social, en perpétuelle mutation ; chacun de ces systèmes est composé de codes et de signes qui ne débouchent que sur eux-mêmes, chacun d'eux a droit à la différence et aucun n'est préférable à un autre. Ce pluralisme du vrai, qui prétend être l'expression suprême de la liberté autocréatrice, est ainsi amené à dire qu'il n'y a pas de Vérité, mais seulement des vérités, qu'on ne saurait évoquer au Sens transcendant au nom duquel on se croirait autorisé à juger ; car n'existent que des

significations valables seulement à l'intérieur des syntaxes qui les ont définies.

Dans ce « triomphe de la mort », que beaucoup, angélisent en y voyant l'expression du « travail du négatif » célébré par Hegel, l'art fait figure de victime expiatoire. Car la mort de l'art est réclamée au nom de considérations en apparence complètement opposées, mais qui ont cependant une même racine : celle de la revanche que veut prendre le monde contre la beauté qui, née dans le monde, n'est pas née de lui.

Au début du siècle, les futuristes avaient souvent affiché des attitudes iconoclastes à l'égard des chefs-d'œuvre universellement admirés car ils les tenaient pour responsables d'un scandaleux attachement au passé ; c'est pourquoi ils demandaient que l'on incendiât les musées et que l'on détournât le cours des fleuves pour inonder les bibliothèques. Toutefois, le futurisme eut ses peintres, ses écrivains, ses musiciens, ses chorégraphes, il voulut non pas faire disparaître l'art, mais lui ouvrir les portes du futur en lui demandant de célébrer la machine, la vitesse, les usines et les grandes foules bruyantes.

Le dadaïsme s'attela ensuite à une tâche de démolition de l'art qui n'empêcha pas la publication de revues et d'ouvrages dadaïstes, ni l'organisation d'expositions ou de spectacles se réclamant de *Dada*. Une même attitude se retrouverait chez les « anartistes » du lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ou dans le mouvement *Fluxus*, annonçant l'avènement de « l'a-art », et manifestant en faveur de « l'anti-art », dans de telles prises de position on ne trouverait d'ailleurs rien que le futurisme ou le dadaïsme n'eussent déjà dit ou fait.

Mais il y avait là encore beaucoup de pose et un exemple supplémentaire du traditionnel désir « d'épater le bourgeois », le tout renforcé par l'exaltation du dynamisme de la jeunesse soucieuse de sortir des sentiers battus, d'ouvrir des routes

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

ont fait une infâme bouillie pharisaïque. Tout l'effort de Jean Brun consiste à révéler l'erreur tragique de celui qui, se munissant de prothèses techniques, cède à la tentation de la fausse puissance. La promesse trompeuse « Vous serez comme des dieux » ne cesse de retentir dans les oreilles des hommes.

Bien qu'il s'agisse d'une étude impartiale de la condition humaine, des espoirs déçus et des névroses que suscitent les effets inattendus du progrès technique et les phénomènes destructeurs de la civilisation de la machine, la philosophie de Jean Brun n'en devrait pas moins laisser un goût d'amertume. Or, il n'en est rien : parce qu'il n'ignore pas quelles sont les racines réelles de notre être, parce qu'il donne à sentir la présence bienfaisante en notre monde de l'Arbre de vie, symbole de la création divine, il nous donne confiance et force.

Dans le chapitre sur « La parole poétique » de son livre *L'Homme et le langage*²⁸, Jean Brun évoque les vagues de l'océan qui déferlent avidement sur le littoral. Cette côte sur laquelle la mer précipite les navires. La mer est semblable à un de ces navires naufragés sur le rivage de la Terre, au-delà du monde connu qu'il a découvert, mais sans qu'il soit possible d'étudier de nouveaux espaces. Il en va ainsi du poème. La quille du navire, coincée dans la matière qui l'a immobilisée, lui permet de découvrir « cet horizon inaccessible et souterrain où réside la profondeur²⁹ ». Sous cette métaphore complexe, par cette image « d'horizon inaccessible et souterrain où réside la profondeur », le philosophe désigne l'essence de l'art.

Le présent ouvrage, publié à titre posthume, porte un titre strict et concis, d'un seul mot : *L'Art*. Ce texte relativement court rassemble sous une forme concentrée les réflexions sur l'art auxquelles le philosophe s'est livré tout au long de sa vie.

Dans un autre livre³⁰, tout aussi indépendant lui aussi des clichés et vérités toutes faites, le Belge Marcel De Corte, grand connaisseur de l'Antiquité, définissait également l'art comme un miroir présenté à l'homme pour lui permettre de se voir.

On peut légitimement s'interroger sur l'homme d'aujourd'hui. Quel est-il ? Comment se voit-il ? Les « prophètes » de la modernité – Nietzsche, Marx, Freud – ont porté un même diagnostic : l'homme moderne est malade. Pour le premier, l'homme est atteint d'une maladie ontologique ; il parle de « cette maladie, qui s'appelle l'homme ». Pour le deuxième, elle est d'origine socio-économique et, pour Freud, l'homme souffre d'un « être-au-monde » neurasthénique. Chez chacun d'entre eux, la maladie est présentée comme perte de la santé naturelle, comme paradis perdu³¹.

Toute la réflexion de Nietzsche est tournée vers la santé « paradisiaque », que l'homme retrouve en surmontant sa condition éthique dans le Surhomme. Cette pensée, écrit Jean Brun, est marquée par la nostalgie du paradis perdu à l'époque des présocratiques ou peut-être avant, aux temps où « le magnifique animal blond » rôdait, assoiffé de butin et de sang.

Pour Marx, l'homme du paradis perdu est l'être de la norme naturelle moraliste, qui lui permettra de retrouver la société sans classes et sans propriété privée. Une sorte de Jérusalem céleste, relève Jean Brun. Quant aux fruits de ce paradis retrouvé, nous savons ce qu'ils ont été.

Pour Freud, le paradis retrouvé, c'est l'enfance, la vie avant la naissance, le bien-être du sein maternel. Du fait de cette panacée, le pauvre patient patauge dans le cloaque de ses sordides pulsions. De sorte que, pendant la thérapie qui lui est proposée, il « est finalement malade de cette thérapeutique elle-même, si bien qu'il est devenu aujourd'hui un malade à la

puissance deux³² ».

Sous ces constructions logiques, organisées et conséquentes, ce qui se cache, c'est le chaos de la destruction. Nicolas Berdiaev l'avait déjà relevé dans les années trente dans son livre *Le Destin de l'homme dans le monde contemporain*³³ : « L'homme a cessé d'être une valeur spirituelle, on lui a substitué d'autres valeurs, qui ne sont pas supérieures à l'homme, mais inférieures, ou on lui substituera un tout autre être, fruit d'un dressage étatique de classe ou de race. »

Dans ce même livre, Berdiaev écrit : « Nous vivons dans un monde de folie, nous n'avons pas remarqué que l'homme était devenu fou... La déchristianisation a entraîné la déshumanisation, et la déshumanisation la folie, car elle a abîmé l'image même de l'homme. »

Hélas, depuis que Berdiaev écrivait ces lignes, les *insensés* du progressisme, qui en leur cœur disent « Il n'y a point de Dieu » (Psaume 14), ont redoublé d'efforts pour arracher l'homme à son humanité comme l'essieu à la roue.

Il s'agit de produire un objet humanoïde en ôtant à la matrice humaine ce qui en fait l'essentiel, ce qui témoigne fondamentalement de son être, à savoir l'image de l'infini dans son âme.

Comme le dit Jean Brun : « Nous touchons ici au stade dernier de ces vertiges de la production, quand le champ de la production en arrive à se dévorer lui-même. Après avoir annoncé la "mort de Dieu", quelques-uns annoncent maintenant "la mort de l'homme". » Reprenant et développant une affirmation de Lévi-Strauss, selon laquelle « le but dernier des sciences humaines n'est pas de constituer l'homme mais de le dissoudre », Michel Foucault annonce la dernière bonne nouvelle : « Réconfort [...] et apaisement de penser que

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

L'idée fondamentale que développe Aristote dans le domaine des arts, c'est celle de *mimesis*, d'imitation d'un modèle. Platon ne plaçait pas la *mimesis* très haut puisque, pour lui, l'artiste, qui n'imité que l'apparence, est loin de la vérité. Aristote, en revanche, estime que, de manière générale, l'imitation est propre à l'homme et lui apporte de la satisfaction. C'est précisément la présence de l'instinct d'imitation qui explique la naissance de la poésie, de la musique et des arts visuels. Si la personne qui regarde un tableau éprouve de la satisfaction, c'est parce qu'elle perçoit une ressemblance, une capacité de l'auteur à reproduire l'original. Le philosophe fait observer que les représentations d'objets monstrueux dans la vie et dont la vue est d'ordinaire difficilement supportable nous plaisent parce que nous admirons l'art avec lequel elles ont été exécutées. C'est cette affirmation qu'invoqueront ensuite aux XIX^e et XX^e siècles les fondateurs de *l'esthétique du laid*. Une grande importance revient aussi au développement qu'Aristote donne à l'idée de jouissance esthétique que procure le processus de création d'une œuvre et de sa perception ultérieure. Cette philosophie est la philosophie d'un désir cosmique qui se répand de bas en haut. Si l'on part du principe philosophique fondamental qu'est la voie du particulier au général, ou universel, la fonction de l'art est « d'élever », « d'améliorer » le modèle. C'est ainsi que se réalise une idée chère aux Grecs, à savoir que l'homme peut devenir semblable à Dieu. L'homme est un « dieu mortel », et la plus grande source de bonheur est pour lui une activité qui l'amène à imiter Dieu. Pour Aristote, nous ne devons pas renoncer aux choses éternelles, « mais, dans la mesure du possible, nous devons devenir des non-mourants ». « Nous sommes, ici encore, dit Jean Brun, devant une philosophie du dévoilement pour laquelle le désirable joint à l'intelligible nous meut vers

Dieu³⁸ ».

Sans doute le philosophe le plus important de l'Antiquité tardive est-il Plotin. Chez lui, nous trouvons une conception radicalement autre du monde, qui émane de Dieu, comme des rayons de lumière d'un point unique.

Reprenant les idées de Platon, il fonde une nouvelle esthétique, où l'art devient le moyen de s'élever vers l'Un, vers le Premier Principe. L'Un est le centre unique du cosmos. Cette unité première est en même temps le Bien, c'est-à-dire la perfection et la plénitude absolue. L'Un n'est pas l'être, il en est le créateur. L'Un est la perfection totale, il ne manque de rien et n'éprouve aucun besoin. Il a créé le monde en s'épanchant à travers soi, empli de soi-même. La création est un processus ininterrompu ; c'est un mouvement vers le bas, appelé émanation. L'Intelligence, l'Âme, la Matière et tout ce qui constitue le monde sensible et matériel sont des émanations de l'Un, du Bien sans discontinuité. À mesure qu'elles s'éloignent de l'Un, les émanations s'épaississent, se matérialisent. La lumière qui se dégage de l'Un s'affaiblit. Mais il y a aussi un mouvement en sens inverse, auquel l'art participe. C'est le mouvement de retour vers le Divin par la méditation de l'Intelligence et de l'Âme, mouvement tout à la fois de contemplation et de création de la beauté.

Dans les réflexions sur l'Étant premier et sur l'Un, une place importante revient à la beauté. Pour Plotin, le Beau est un reflet de l'Un, et toute beauté naturelle ou dérivée témoigne du Beau et peut y mener. Jamais avant Plotin l'idée que l'on pouvait connaître la Divinité par le biais de la perception sensible de la Beauté, et donc à travers l'art, n'avait été exprimée avec autant de vigueur et de clarté. Ses conceptions s'éloignaient beaucoup des normes esthétiques propres à son temps.

Pour le philosophe, la beauté de tout objet, qu'il soit spirituel ou matériel, consiste en sa qualité. Par qualité, il faut entendre ici la capacité de saisir l'Idée de la Beauté ; en effet, « toute chose privée de forme et destinée à recevoir une forme et une idée reste laide et étrangère à la raison divine tant qu'elle n'a part ni à une raison ni à une forme, et c'est là l'absolue laideur³⁹ ».

Tout comme Aristote, Plotin affirme que c'est l'âme, et non le corps, qui est forme. L'âme éclaire le corps, comme une source de lumière éclaire un objet. Comme la lumière aussi, l'âme transcende la matière qu'elle éclaire. « L'univers s'étend partout où est l'âme⁴⁰ », écrit-il. S'il devient visible et perceptible, c'est parce que l'âme l'éclaire. Pour Plotin, l'acte de voir est lumière, ou plutôt c'est la possibilité, pour un objet que l'on choisit de voir, d'être éclairé par la lumière de l'âme. Voir, c'est dissiper l'obscurité du monde matériel inférieur.

Les idées de Plotin ont exercé une grande influence sur les arts des générations suivantes. Le principe qu'il a formulé, selon lequel la vision participe activement au combat de la lumière contre les ténèbres, trouvera son application dans un certain art.

Surtout, les idées de Plotin ont trouvé leur expression au cours de l'Antiquité tardive, dans l'art roman et gothique du Moyen Âge, et en particulier dans l'art byzantin. L'art qui s'inspire de Plotin est à cent lieues de l'imitation naturaliste du réel. L'aspiration à la clarté, à la façon dont l'image *se perçoit* et naît dans et par l'âme, explique la frontalité des figures représentées, le refus des constructions complexes en spirale. L'idée de la nature « non terrestre » de la lumière s'exprime dans les fonds lumineux ou dorés des mosaïques et des icônes, où les personnages sont pour ainsi dire poussés, ou remontent, au premier plan sous l'effet de cette lumière. Étant une émanation

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

de la Mirandole écrit que Dieu, ayant placé l'homme au centre du monde, lui dit : « Pour les autres créatures, 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. Si je t'ai mis dans le monde en position intermédiaire, c'est pour que de là tu examines plus à ton aise tout ce qui se trouve dans le monde alentour. 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. » Publié pour la première fois en 1496, et donc après la mort du philosophe italien, ce discours exprime de la façon la plus claire ce que fut l'orientation de la pensée à la Renaissance, en même temps qu'il donnait aux générations à venir un repère philosophique général et un fil conducteur.

Le corps humain a toujours servi de matériau artistique et de source pour créer des formes correspondant à l'idée que l'homme avait de soi et du monde visible et invisible. À cet égard, la Renaissance ne fait pas exception. Mais jamais auparavant la distance entre la vision de l'artiste et le corps humain proprement dit n'avait été si réduite. À la différence du Moyen Âge, où l'on préférait l'oreille, c'est désormais l'œil qui occupe une place prééminente.

Léon Battista Alberti, qui donna à la perspective linéaire sa base mathématique, affirmait que, en tant que genre, la peinture est ce qui est accessible à la vue. La peinture représente ce qui est visible et l'œil est l'instrument essentiel du peintre. Dans son traité *Della pittura* (1435), il déclare qu'il a découvert une peinture nouvelle et propose aux peintres de chercher de nouveaux schémas de composition et d'utiliser de nouveaux sujets. C'est lui qui formula en premier le concept de nouveauté.

La préférence était par-là accordée aux changements sur les formes esthétiques stables. Le phénomène de mode se substitue aux évolutions harmonieuses qui s'étendaient parfois sur des siècles. Alberti compare la peinture à la musique et à la cuisine car, dit-il, toute nouveauté réjouit l'âme.

Pour Léonard de Vinci, l'œil est la fenêtre du corps humain par laquelle l'âme peut contempler la beauté et s'en repaître. Selon lui, l'intelligence, telle un miroir passif, est pleine de tout ce qui se trouve devant elle et elle correspond ainsi à l'artiste, dont l'œil, tel un miroir magique, reconstitue la diversité des formes naturelles.

Dans sa célèbre *Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1550), Vasari compare un bâtiment au corps humain : « Il faut qu'il soit à l'image du corps humain dans son ensemble et dans ses différentes parties [...] La façade doit être divisée comme les parties du visage [...] On peut dire des escaliers qu'ils sont les mains et les pieds de ce corps et que, tout comme les mains sont sur les côtés de l'homme, les escaliers doivent se trouver sur les côtés du bâtiment. »

Les maîtres de la Renaissance se sont efforcés de ressusciter l'art antique, d'où le nom donné à cette période. Ce furent des artistes de très grand talent, qui bénéficièrent en outre du soutien de cités très riches, de mécènes et de l'Église qui, à l'époque, était puissante. Sont-ils parvenus à atteindre le niveau de l'art antique, voire à le surpasser ?

La question se pose de savoir si l'on peut parler à juste titre de renaissance de ce qui, pour telles ou telles raisons, n'était déjà plus à la hauteur des sommets jadis atteints et dont on ne retrouvait plus la splendeur passée qu'à l'état de traces qui disparaissaient sous les éboulis de l'Histoire. La réponse est très probablement qu'on ne peut pas. En effet, on peut penser que pour que naisse quelque chose d'identique à ce qui a disparu, il

faut que réapparaissent, au moins en partie, l'environnement et le milieu propres au phénomène qui avait disparu de la scène de la vie. Dans le cas qui nous intéresse, c'était la cité grecque, avec tout ce qui la caractérisait.

On peut prendre comme axiome l'idée que l'art est inséparable de son milieu. Les Grecs n'avaient pas le culte du corps humain. Cela peut paraître paradoxal dans la mesure où le corps humain prédomine dans l'art antique. Les Grecs accordaient à la forme de l'homme une fonction beaucoup plus grande que le culte de soi puisqu'il s'agissait pour elle d'être le réceptacle des dieux.

Selon le récit qui nous est parvenu de cet événement, quand Phidias eut achevé la statue de Zeus pour le Parthénon, les Grecs, frappés par sa beauté, crurent que le dieu était lui-même descendu dans le marbre sous l'effet de l'inspiration du sculpteur.

Lorsqu'il sculpte sa statue de David, Michel-Ange, un des plus grands sculpteurs non seulement de son époque mais de tous les temps, veut absolument montrer la beauté *divine* du corps humain. En recourant aux modèles grecs, en travaillant d'après un modèle – lui-même, sans aucun doute, magnifique – et en procédant à des études anatomiques.

On voit que, dans l'un et l'autre des deux exemples qui viennent d'être cités, la pensée de la beauté divine est présente, la différence étant que, chez le Grec, l'infini entre dans une figure humaine limitée alors que, chez le Florentin, c'est l'homme qui veut se voir en dieu. Dans une des scènes centrales de la chapelle Sixtine, « la Naissance d'Adam », peinte par Michel-Ange, Adam et Dieu ont à peu près la même taille et la même masse, et leurs silhouettes sont symétriques, chacun étant comme la réflexion de l'autre dans un miroir.

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

l'âme est un intermédiaire entre le céleste et le terrestre et le collecteur d'une harmonie créatrice, chez le philosophe allemand, comme nous venons de le voir, l'harmonie ou le beau sont quelque chose de strictement proportionné au goût esthétique, lequel est un dérivé de la conscience que le sujet a de soi.

« Est beau ce qui plaît universellement sans concept », écrit Kant. À partir de pareille définition, il n'aurait guère eu de mal à déduire la nature de l'art dit *conceptuel* des XX^e-XXI^e siècles... Soulignons ici que le sujet auquel l'art plaît est une personne bien définie. Le jugement esthétique ne porte pas sur un concept ; il est strictement affaire de goût et obligatoirement « désintéressé », c'est-à-dire qu'il est toujours tourné vers la forme de l'objet. Toutefois, un problème se pose de toute évidence : si au fondement du jugement esthétique il n'y a pas de place pour le concept, aucune science esthétique, aucun débat, aucune appréciation objective de l'œuvre d'art ne sont possibles. Pour éviter ce type d'agnosticisme, Kant invoque « l'universalité » du jugement sur la beauté, qui est le jugement de nombreuses personnes, en quoi il se distingue du jugement sur l'agréable, qui est toujours subjectif.

Il prend l'exemple de la rose, de la rose qu'il déclare belle. « Le jugement qui procède de la comparaison de nombreux jugements singuliers : “les roses en général sont belles” n'est plus énoncé simplement comme un jugement esthétique ; mais il est énoncé comme un jugement logique fondé sur un jugement esthétique. Quant au jugement : “la rose est (par son parfum) agréable”, c'est certes aussi un jugement esthétique et singulier, mais ce n'est pas un jugement de goût : c'est un jugement des sens. » Ce dernier jugement se distingue du premier en ce que le jugement de goût contient en soi la dimension esthétique

d'*universalité*, c'est-à-dire d'importance aux yeux de chacun, dont est dépourvu le jugement sur l'*agréable*.

Cette aporie n'en reste pas moins insoluble. Le passage de la perception subjective à l'*universalité* n'est qu'une prétention, un vœu irréalisable sans le secours de forces supra-personnelles. Kant conjecture l'action de ces forces : « Le principe subjectif, à savoir l'idée du suprasensible en nous, peut seulement être indiqué comme l'unique clef permettant de résoudre l'énigme de ce pouvoir dont les sources nous restent cachées à nous-mêmes, mais rien ne peut le rendre plus compréhensible. »

Ces mêmes forces s'affirment dans la figure du génie, sans que Kant nous précise comment. L'homme kantien est pénétré de sa propre dignité et, par le savoir, s'oppose aux forces puissantes de la nature. Nous retrouvons là l'homme faustien de la Renaissance, capable de parler d'égal à égal avec l'Esprit.

Il en va de même du créateur d'œuvres d'art. Kant entend par génie la capacité de créer ce pour quoi aucune règle préétablie n'existe encore. Au premier rang des arts, il place la poésie, qui ne peut être que l'œuvre d'un génie.

Le beau dans l'art dépasse le beau de la nature, qui ne peut se manifester qu'à travers l'art : « La nature était belle lorsqu'en même temps elle avait l'apparence de l'art ; et l'art ne peut être appelé beau que si nous sommes conscients qu'il s'agit d'art et que celui-ci prend cependant pour nous l'apparence de la nature ». À la différence de ce que l'on avait toujours pensé, et peut-être pour la première fois, la nature devient un instrument ou un moyen pour créer des œuvres et non plus un modèle à imiter.

On peut distinguer deux moments dans l'hégélianisme : une philosophie de la conscience teintée de romantisme, et une philosophie de l'histoire fondée sur une théologie du Dieu

vivant. « Le romantisme est présent dans le pantragisme hégélien où toute conscience est une conscience malheureuse. La conscience de soi est, en effet, une subjectivité érigée en vérité, or qui dit subjectivité dit douleur du soi qui éprouve son insuffisance et qui ne peut parvenir à l'unité avec lui-même. L'être-là n'est que ce qu'il est, en tant qu'être singulier il se trouve en présence de l'autre qu'il n'est pas et qui n'est pas lui. Il y a donc une opposition tragique du fini et de l'infini, de l'homme et de l'Absolu⁶². »

Le *Cours d'esthétique* fut publié après la mort de Hegel par les soins de ses disciples. Cet ouvrage est écrit dans une langue plus accessible que, par exemple *La Phénoménologie de l'esprit*, ce qui a contribué à sa diffusion et à sa notoriété. Auparavant, la notion de beauté était immédiatement associée à toute définition de l'activité artistique ; chez les devanciers de Hegel, elle était synonyme d'art. On peut dire que, chez les Anciens, le mot « beauté » était plus riche de sens que le mot « art ». Avec Hegel, l'esthétique entend devenir une science authentique, qui fait partie intégrante d'un système philosophique complexe. L'esthétique de Hegel rompt avec les doctrines normatives du goût que l'on trouvait chez Shaftesbury et Kant. Le philosophe berlinois adopte le mot « esthétique » qui est pleinement entré dans l'usage, mais, selon lui, « la véritable expression qui convient à notre science est “philosophie de l'art”, et plus proprement “philosophie de l'art beau” ».

Pour Hegel, la beauté naturelle s'efface devant la beauté artistique. La préférence qu'il accorde à celle-ci est liée au postulat fondamental de son système philosophique, à savoir que l'être repose sur l'Idée objective, sous sa face active et transformatrice : l'Esprit. La nature est le premier degré de

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

de lui, sa volonté s'affaiblit et c'est à ce moment que l'art vient à son secours. « Lui seul a la capacité de retourner ces pensées empreintes de dégoût envers l'aspect effroyable ou absurde de l'existence en représentations avec lesquelles on peut vivre. »

Dans la préface à sa *Naissance de la tragédie*, Nietzsche explique la tâche qu'il s'assigne. Il s'agit de s'opposer à la morale. L'instinct, « en tant qu'instinct intercédant pour la vie », a inventé une conception strictement *artistique* de la vie et, souligne l'auteur, *antichrétienne*. Étant dans l'impossibilité de nommer véritablement l'Antéchrist, Nietzsche préfère désigner cette conception de la vie par l'épithète « dionysiaque ».

L'art, en ce qu'il « complète et parachève l'existence en poussant par séduction à continuer à vivre » est, chez Nietzsche, le résultat de forces instinctives, de ces mêmes forces qui ont créé le monde de l'Olympe. Comme nous avons pu le voir, il fait une grande place à l'instinct dans sa philosophie.

Pour Nietzsche, l'art est, en essence, une boisson enivrante, c'est une décoction stupéfiante que l'instinct offre à son invitée tardive, la vie, pour réchauffer un sang qui s'était refroidi sous l'effet de la fraîcheur nostalgique du soir. Il le dit : « Ce qu'il y a de meilleur en nous vient peut-être de ce sentiment d'époques antérieures, que nous pouvons maintenant à peine atteindre directement ; le soleil s'est déjà couché, mais il éclaire et enflamme encore le ciel de notre vie, quoique déjà nous ne le voyions plus. »

À la suite de Nietzsche, l'émancipation de l'homme par rapport à la religion et au principe suprasensible de l'être s'est accélérée et renforcée au XX^e siècle. Quant à Nietzsche, selon l'expression de Gustave Thibon, il ne cessa pas de s'adresser à Dieu, mais « négativement ». Comme nous avons pu le constater ci-dessus, sa position intellectuelle est tout entière opposée au

christianisme. À la transcendance du monde d'en haut se substitue une stylisation du paganisme immanent de la Grèce antique. S'il en est bien ainsi, Nietzsche considère que l'art est de nature rituelle et narcotique. À notre époque, cette conception de l'art est sans doute surtout celle des fantasmagories publicitaires conçues pour exciter les masses de consommateurs.

Au XX^e siècle, et surtout depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, toute référence au Divin, au Transcendant – qui nous amène à cette limite du monde où « la langue devient muette », mais où s'ouvre la « vision intérieure » – est exclue de la théorie et de la pratique de l'art. Mais il y a toujours des exceptions, et il est arrivé que la sortie hors du plan réel et matériel prenne la forme d'un mysticisme brumeux, comme par exemple « l'aura » de Walter Benjamin, qui est quelque chose comme une auréole qui entoure les choses, une atmosphère particulière propre à une manifestation. C'est, comme il l'écrit, « un tissage étrange d'espace et de temps⁶⁹ ».

Après avoir brièvement passé en revue les conceptions du sens et du rôle de l'art au cours des siècles, et avant d'aborder le moment actuel, c'est-à-dire le début du XXI^e siècle, on est malgré soi amené à se dire que, depuis que la mort de Dieu a été proclamée et que, à cette occasion, tout le *continuum* religieux a été rejeté à la périphérie de la société dans une sphère qualifiée de « personnelle » ou « individuelle », ce qui s'est en même temps défait, c'est la possibilité de disposer de critères solides et reconnus pour pouvoir fixer les frontières de l'art.

Nous avons observé un processus lent mais incessant *d'expansion* de l'homme, qui est parvenu à des sommets où le temps s'unit avec l'espace et où l'éther éternel d'en haut se

transforme en cet air sans lequel il ne peut y avoir de vie.

Après Nietzsche, il est admis que l'on ne peut plus, dans la pratique, faire de l'esthétique une science disposant de critères bien précis pour distinguer ce qui appartient au domaine de l'art de ce qui relève du non-art, avec, pour axe central, une définition positive de la beauté.

Non sans qu'il y ait un lien avec l'absence de ce « grand style » en art auquel Nietzsche rêvait, nous constatons un refus de l'esthétique chez Heidegger, par exemple, qui y voit un « rejeton de la métaphysique » et qui récuse le plaisir esthétique, comme le jugement de goût, au motif que, selon lui, l'art sert à exprimer la vérité et à dévoiler par ses propres moyens l'existence de l'être. Un penseur comme Jean-Paul Sartre compte au nombre de ses critères esthétiques la formule « rien n'est beau que ce qui n'est pas⁷⁰ ».

Pour le philosophe analytique américain Morris Weiz, ce que l'esthétique traditionnelle s'est efforcée de fonder est tout simplement impossible. Le problème, à ses yeux, est de savoir quel concept on peut utiliser pour l'objet « art », et dans quelles conditions. À la suite de Wittgenstein, il considère que, tout comme le concept de « jeux », le concept « d'art » est *ouvert*, ce qui signifie qu'il ne peut s'appliquer que dans certaines conditions, pas dans toutes. Car il y aura toujours de nouvelles manières d'être une œuvre d'art, dans des conditions toujours nouvelles. Pour lui, le caractère expansif et aventureux de l'art et ses transformations incessantes ont pour effet qu'il est logiquement impossible de garantir un ensemble de propriétés déterminées dans ce domaine.

George Dickie, lui, renonce purement et simplement à définir un critère d'expérience esthétique, celle-ci étant, selon lui, trop spécifique et n'ayant aucune analogie dans le monde

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

d'un développement logique permettant d'inclure et d'exclure des concepts.

La poésie

Par sa nature même, l'esprit humain est sans aucun doute capable de se refléter lui-même, d'être présent en soi. Étant non matériel, il embrasse toute son existence et ne cesse de la tourner vers lui. La poésie est l'expression la plus proche de cette capacité de l'esprit, et l'on peut dire à coup sûr qu'elle en est la toute première manifestation esthétique. Avec la poésie, la capacité naturelle à l'esprit de transfigurer *l'extérieur* en *intérieur* prend la forme d'une *spiritualisation*. Notons à cette occasion que Jean Brun souligne que l'acte poétique s'accompagne d'une « torsion » de la langue, ce qui entraîne une tension motivée et une extension de son champ.

Du fait de ce processus d'alchimie des mots, le poème, telle une pierre philosophale, rassemble en lui l'énergie de l'esprit resserré dans la contemplation de soi et, comme un caillou jeté dans l'eau, suscite à l'attention de l'auditeur-lecteur les ondes concentriques de ses vers et de ses exclamations.

Tout homme est potentiellement poète ; il recèle en lui des ressources poétiques et c'est sans doute sans exagération que l'on peut dire qu'Adam est le premier poète en tant qu'il fut le premier homme et nomma tous les êtres vivants qui, avec lui, habitaient le monde.

L'acte poétique est universel, la poésie a accompagné l'homme à travers toute son histoire et est connue de tous les peuples du monde. L'homme des cavernes, ce peintre animalier doué d'une grande capacité de pénétration dans le monde animal qui l'entourait, a exprimé (et avec quelle poésie !) une coexistence, un *coesse*. Marcel De Corte parle du « *coesse* qui

l'unissait à l'être le plus voisin de lui, à l'animal, au bison têtu et puissant comme lui, au cerf agile et peureux comme lui⁷⁴ ». La poésie occupe toujours une place privilégiée au carrefour des existences ; dans le cas qui nous intéresse ici, il s'agit de la représentation sur les parois de la grotte du croisement des destinées au sein du monde humain et du monde animal d'autrefois. La poésie est dans l'exactitude et dans le rythme des tracés, des chasseurs représentés et des animaux familiers à l'artiste-poète que celui-ci a reproduits avec amour et vénération. La relation cosmique entre les parties de l'esprit et son ensemble telle qu'elle est représentée est comme une puissante et soudaine lumière qui éclaire la vie et lui donne son sens. C'est ce qui constitue le poème.

Dans le célèbre poème *Nuit d'hiver* de Boris Pasternak, qui fait partie du cycle final du roman *Le Docteur Jivago*, tout comme sur la lointaine peinture pariétale avec ses fresques préhistoriques, on voit se croiser les ombres des destins de l'auteur et de ses héros, des personnages réels et fictifs, de deux destins éclairés par la lueur de l'amour instantané :

*Ombres au plafond de la chambre
Et leurs dessins :
S'entrelaçaient les bras, les jambes
Et les destins.*

On demanda un jour au philosophe russe Iakov Drouskine, qui avait beaucoup réfléchi à la nature de la poésie, comment il concevait le monde, et il répondit : « Comme une lueur, une seule lueur. » Platon et Aristote en convenaient : le temps est réductible à l'instant. Seulement pour Aristote l'instant, le *nun*, signifie « maintenant », alors que pour Platon « l'*exaiphnaès* » signifie le passage de « ceci » à « autre chose », de l'étant au

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

lettre dont nous ne connaissons pas la teneur, c'est l'image de la missive apportée de loin par un messenger qui s'appelle Beauté. « Sur le théâtre du monde, nous dit Jean Brun, la Beauté fait allusivement surgir l'acte du Commencement qui, comme les dernières ondes d'une vague, vient frémir sur les rivages du monde. »

Pour *l'homo faber*, désireux de mettre à profit la puissance de ses machines, de se fuir ou de se dépasser, la Beauté apparaît comme un défi à sa capacité de calcul qui, croit-il, peut l'affranchir du hasard et le protéger des changements. À son stade technocratique actuel, la société occidentale se présente structurellement comme un rhizome ; elle croît horizontalement en formant toujours plus de racines. C'est cette forme d'organisation sociale que les représentants du néo-modernisme préfèrent à la forme traditionnelle linéaire, avec une hiérarchie et un centre, et qui leur paraît moins libre. En fait, les « pousses » sociales d'une bureaucratie d'État mécanique qui ne cesse de se multiplier, qui entrave le moindre mouvement du corps et de l'âme de l'homme, et qui lance continuellement des « racines » sous forme de directives, d'instructions, de décrets, d'interdits, etc., visent à arracher de nouveaux territoires à l'être humain libre.

Dans un système de ce type, les structures cherchent à socialiser la Beauté, à réduire l'art à la reproduction de prototypes fixés d'avance. Prenons par exemple l'exposition organisée à Paris pendant l'automne 2008 à l'occasion de l'inauguration de l'Espace des Bernardins. Elle s'est tenue immédiatement après la visite du pape Benoît XVI, qui y avait prononcé un remarquable discours sur le rôle du monachisme dans le développement de la culture européenne. Le visiteur était invité à voir une série de plaques de verre verticales brisées, de la taille d'une vitrine de magasin. Sur les murs, on apercevait

des traces de fumée laissées, selon l'idée de l'auteur, par des livres brûlés.

Interrogé par le public, qui se demandait ce qui s'était passé, et s'il fallait voir là un acte de vandalisme ou de terrorisme, le guide se contentait de répondre que cette exposition évoquait tous les événements tragiques que le monastère avait connus pendant sa longue histoire. Les organisateurs de cette exposition, des représentants du clergé français coopérant étroitement avec le ministère de la Culture, n'ont pas ménagé leur peine pour expliquer oralement et par écrit au spectateur « non averti » la valeur et la beauté de cette installation.

« Regardez, insiste le prêtre, comme la lumière se réfracte merveilleusement dans les éclats de verre ! Il faut venir le matin, vous verrez les rayons de soleil jouer dans le verre comme dans un vase de cristal. » Le représentant du ministère de la Culture explique au public interloqué que l'artiste est un grand maître, mondialement reconnu, du travail du verre ou avec le verre, que c'est son matériau préféré. Mais l'expression de perplexité ne quitte pas le visage des spectateurs. Le bon sens interdit de se rendre aux raisons des spécialistes. Le verre brisé suscite un sentiment instinctif de crainte, tout comme la suie qu'ont laissée sur les murs les livres brûlés.

Écoutons la voix du bon sens. En effet, la réaction spontanée des visiteurs de l'ancien monastère est aussi une manifestation de bon sens. Nous vivons dans un monde dont on peut dire sans exagérer qu'il est de plus en plus difficile d'y appeler les choses par leur nom. Devant une monstruosité, on est tenu de baisser la tête ; on est également tenu de passer devant la Beauté sans la remarquer, et de prendre le non-existant pour du réel.

Cependant, dans ce monde de chimères et d'illusions, le bon sens, tel un gouvernail tenu d'une main ferme, met sur le bon

chemin. Il s'appuie sur la nature des choses et des êtres et tend vers une lumière sans laquelle la vie est impossible. Le bon sens, tout comme l'instinct, est inscrit au cœur de la nature humaine. Il est l'aboutissement d'une longue histoire, le fruit de l'expérience de nombreuses générations. C'est le centre idéal de l'équilibre que la conscience parvient à instaurer entre tous les mouvements de l'âme. Le bon sens renferme le sens de l'harmonie, de cette concordance organique qui permet à l'homme, tel un funambule avec sa perche, de traverser l'abîme du mensonge.

Le bon sens a en propre la capacité de pouvoir distinguer la vérité de la fausseté, la beauté de la monstruosité. Il a pour ennemis acharnés toutes les formes d'idéologies, qui sont, par nature des créations artificielles, alors que lui est organique. Le monde tel qu'il le voit n'est pas chaotique mais repose sur le fondement de substances immuables. Le but premier et essentiel de toute idéologie est de priver l'homme du bon sens, d'ébranler sa confiance en lui, de remplacer le bon sens par des constructions rationnelles ou irrationnelles artificielles.

L'ecclésiastique qui faisait partie des organisateurs de l'exposition des Bernardins s'efforçait d'attirer l'attention des visiteurs – déroutés par le spectacle qu'ils avaient sous les yeux – sur la beauté naturelle du matériau utilisé pour cette installation. Mais tout d'abord, la beauté propre à une œuvre n'est pas matérielle, elle ne se limite pas à ce que peut avoir d'attirant le matériau dont l'œuvre est faite. Certes, il est très important, pour le résultat final, d'avoir choisi et d'avoir su utiliser les caractéristiques décoratives propres à tel ou tel matériau, mais la beauté naturelle n'est pas la beauté artistique, elle n'en est qu'une petite partie.

Tout comme notre prêtre – qui cherchait, sans doute mû par

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

qui se passera à notre époque si peu propice à l'art authentique), ceux qui résisteront à la destruction programmée sauront acquérir les qualités nécessaires, à l'instar de ces organismes qui ont survécu dans des conditions extrêmes.

Avant qu'il ne serve à tailler la pierre, le burin du sculpteur est chauffé au rouge puis trempé dans l'eau froide ; c'est ainsi que le métal acquiert la solidité et la dureté nécessaires. Ceux qui auront trouvé la force de s'élever sur le chemin pierreux pour passer le pont qui enjambe le Néant et l'Absurde rencontreront la Beauté, qui est l'expression la plus complète de l'Être. Il s'agit de suivre le précepte d'Aristote, pour lequel l'acte créateur de l'art est une purification qui transforme le Mal en Bien.

Au XV^e siècle, l'art subtil des castrats a annoncé la fin des cours raffinées des monarchies européennes ; de même, le grincement mécanique, les marques muettes des vitres brisées, le battement électriquement amplifié des cœurs de fantômes, la vulgarité et la bassesse de « l'art contemporain » annoncent-ils la fin de l'entreprise bureaucratique et financière.

Agissant souvent seuls, les artistes d'opposition ne laissent pas la flamme de l'art s'éteindre. Laissés à eux-mêmes, abandonnés par des administrations culturelles dont ils n'ont rien à attendre, ils possèdent en revanche un trésor d'une valeur incomparable : la liberté. Chez eux, dans leur atelier, dans leur studio, ils préparent le terrain où naîtra – pensons ici au mot oublié de « chef-d'œuvre » – une œuvre capable de nourrir les cœurs et de réchauffer les âmes.

Le temps de l'art, c'est cet instant où, par la bouche du Principe des Principes, est sorti le premier-né de tous les mots, le mot bénissant : « Oui », et son écho prolongé, infini, sonore, retentit dans la pierre transformée par la sculpture, dans la

gamme de couleurs du peintre et dans le mouvement enchanteur de la fugue.

Boris Lejeune

Provins, printemps 2014

Traduction du russe par Bernard Marchadier

81. Jean BRUN, *L'Homme et le langage*, Paris, PUF, 1985, p. 112.

82. *Ibid.*

83. *Ibid.*, p. 113.

84. Paris, PUF, 1980.

85. « La technocratie, destin de la démocratie ? », *Catholica*, n° 123 printemps 2014.

Table des matières

Liminaire

Bernard Dumont : Le Séisme de l'Être

Jean Brun : Qu'est-ce que la beauté ?

Art

Poésie

Beauté

Postface

Boris Lejeune : De l'insensé au néant. L'homme sans la beauté

Rupture

Le Critère

Les instants

La poésie

La beauté

Achevé d'imprimer par XXXXXX,
en XXXXXX 2014
N° d'imprimeur :

Dépôt légal : XXXXXXXX 2014

Imprimé en France