

La beauté comme microcosme dans la pensée antico-médiévale¹

1. La définition du beau

Dans son *Commentaire au traité des Noms Divins* du pseudo-Denys, rédigé vers 1259, Albert le Grand avance une définition du beau qui synthétise la réflexion médiévale sur ce sujet : le beau, dit-il, est le resplendissement de la forme sur la détermination et la proportion des parties matérielles². Cette caractérisation du beau, particulièrement riche sur le plan philosophique, va retenir dans un premier temps toute notre attention

La première chose à noter est que, dans cet essai de définition, Albert articule deux conceptions esthétiques concurrentes qui traversent tout le Moyen Age³ et déjà auparavant toute l'Antiquité. Je veux parler de l'esthétique de l'harmonie, de la proportion, de la consonance, qui remonte à Pythagore, se trouve magistralement illustrée dans le *Timée* de Platon et sera transmise au Moyen Age par la traduction et le commentaire de Calcidius à ce même *Timée*, par le *De Musica* de Saint Augustin, certains textes de Boèce (*Arithmétique*, *Consolation de la Philosophie*, ...) etc. Cette esthétique est avant tout une esthétique auditive, même si elle fait naturellement l'objet de transpositions visuelles et plus généralement cosmologiques, morales et métaphysiques. Cette esthétique est présente dans la définition d'Albert lorsqu'il parle de proportion entre les parties matérielles de l'objet beau. L'autre esthétique est une esthétique de la lumière : est beau ce qui brille, ce qui resplendit et de ce fait charme l'œil par son éclat. Cette esthétique remonte à Plotin et domine tout le courant néoplatonicien même si celui-ci intègre également dans une certaine mesure l'esthétique de l'harmonie, ne serait-ce que par l'héritage

¹ Conférence de clôture du XXXVI^{ème} Congrès de l'Association des Sociétés de Philosophie de langue française (ASPLF), Iasi (Roumanie), 23-27 août 2016.

² Albert le Grand, *Super Dionysium De divinis Nomnibus* (Opera Omnia XXXVII, 1), V 72, 38-50 : « Dicendum, quod pulchrum in ratione sua tria claudit, scilicet splendorem foemae substantialis vel accidentalis super partes materiae proportionatas et terminatas, sicut corpus dicitur pulchrum ex resplendentia coloris supra membra proportionata et hoc est quasi differentia specifica complens rationem pulchri ; secundum est quod trahit ad se desiderium, et hoc habet inquantum est bonum et finis ; tertium est quod congregat omnia, et hoc habet ex parte formae cuius resplendentia facit pulchrum. »

³ Cf. sur ce thème Edgar De Bruyne, *L'esthétique au Moyen Age*, Louvain, 1947, pp. 70-71 et aussi naturellement du même auteur *Etudes d'esthétique médiévales*, 3 vol., Bruges, De Tempel, 1946 ; cf. également Giovanni Santinello, *Il pensiero di Nicolò Cusano nella sua prospettive estetica*, Padoue, Liviana editrice, 1958, pp. 41-73.

platonicien du *Timée*, que les néoplatoniciens considéraient comme un dialogue très important et même pour certains comme le dialogue le plus important du fondateur de l'Académie (à titre d'exemple, Proclus mettait le *Timée* au-dessus même du *Parménide*).

Cette articulation entre les deux esthétiques en est véritablement une ; il ne s'agit pas d'une simple juxtaposition ou d'un vague syncrétisme. La proportion, l'harmonie des parties matérielles ainsi que leur détermination (le fait qu'elles soient achevées en elles-mêmes) est le support, le substrat du beau, la condition de possibilité du beau: sans elles le beau ne peut tout simplement pas être là et déployer ses traits spécifiques. Il faut que les parties matérielles soient adaptées les unes aux autres sans disparité aucune (*proportionatae*) et qu'elles soient achevées, déterminées, consistantes (*terminatae*): en d'autres termes les parties matérielles, par l'intégration des limites qui sont les leurs, doivent avoir acquis leur figure, leur essence leur être-propre les rendant aptes à une coexistence ordonnée avec les autres parties et à la constitution d'un tout harmonieux. Mais ce n'est encore là que la matière du beau.

Il faut y ajouter l'élément formel qui va caractériser le beau en tant que tel et cet élément formel décisif c'est le resplendissement de la forme. De quelle forme s'agit-il ? Prenons le cas d'une statue particulièrement bien exécutée : nous la trouvons belle selon Albert et prenons plaisir à la contempler parce qu'elle incarne d'une manière particulièrement réussie son modèle, auquel notre esprit la compare. Pourquoi cette statue nous fait-elle songer à son modèle ? Parce que l'agencement des parties, leur proportion, nous font penser précisément à tel motif, à telle forme. C'est ce modèle que l'artisan a visé dans sa réalisation et que perçoit le spectateur averti qui se manifeste à travers l'objet sensible. Quant à l'éclat, la splendeur et la parenté du beau avec la lumière que ce registre sémantique véhicule, que signifie-t-il ? Chez pratiquement tous les médiévaux, la lumière est le paradigme de la manifestation d'un niveau transcendant de réalité : la lumière physique est ainsi la manifestation du monde plus élevé des astres au sein du monde sublunaire ; dire que l'esprit d'un locuteur resplendit dans les paroles qu'il prononce, c'est énoncer que l'esprit se manifeste à travers les mots et les significations qu'il veut communiquer à ses interlocuteur et qu'il se manifeste comme en surplus par rapport aux paroles effectivement prononcées ; les interlocuteurs perçoivent très bien que le locuteur pourrait encore dire bien d'autres choses et communiquer bien d'autres significations ; parler de la splendeur, de l'éclat de la forme dans la définition du beau c'est parler de la forme qui se manifeste comme irréductible à la simple addition des parties matérielles. La forme dont il est question dans la définition du beau n'est pas ici dans notre cas d'espèce de la statue la forme immanente à l'objet, c'est une forme séparée, perçue par notre esprit comme exemplaire idéal

de la réalisation de l'œuvre. Plus les proportions de la matière sont adéquates, plus l'objet fait penser, fait référence à son modèle et plus celui-ci resplendit à travers lui. Paradoxalement plus l'agencement des parties matérielles se rapproche de la perfection de la forme, plus se manifeste le caractère en définitive inaccessible de celle-ci et cette inaccessibilité s'affirme à travers l'éclat, la splendeur de la forme qui redouble d'autant. Mais et ceci est naturellement tout à fait important, pour que les parties matérielles soient effectivement proportionnées et consonantes entre elles, il faut qu'existe entre elles quelque unité : cette unité ne peut être procurée que par une forme immanente, laquelle est un reflet au cœur même de la matière, de cette forme transcendante qui constitue son modèle. Il faut donc distinguer ici deux formes, ou plus exactement deux modalités différentes d'une forme unique : la forme exemplaire, présente dans une sorte de ciel des Idées dont il conviendra de préciser le statut, perceptible à l'esprit et la forme immanente à la matière et constituant le reflet de la forme transcendante dans cette sorte de miroir que constitue le substrat matériel de l'objet.

A côté de la beauté phénoménale que peuvent manifester les réalités naturelles ou artistiques, et qui pour les médiévaux est un accident, il faut mentionner également la beauté ontologique de toute réalité en tant qu'elle est véritablement ce qu'elle est. De même que toute réalité en tant qu'elle est véritablement est une, vraie et bonne, elle est aussi belle. Le Moyen Age en d'autres termes est massivement convaincu du caractère transcendantal du beau : le seul point de divergence dans cette unanimité de fond porte sur le fait de savoir si le beau est un transcendantal indépendant des autres, qui ajoute donc des aspects non contenus préalablement dans les transcendants antérieurs, et principalement le bien. Pour faire bref, le beau est-il un transcendantal à part entière ou est-il simplement une espèce du bien ? La plupart considéreront qu'il s'agit d'une espèce de bien, le bien de l'intelligence en lequel celle-ci accède au repos de la contemplation.

La théorie d'Albert s'applique-t-elle à cette beauté ontologique ou substantielle des êtres ? La réponse est oui ; dans ce cas, la forme dont il est question est d'abord et avant tout la forme substantielle elle-même. Elle ne se manifeste qu'indirectement à travers les accidents issus de ce principe transcendant et dont les proportions harmonieuses évoquent son excellence qui resplendit ainsi à travers eux. Pour prendre l'exemple concret d'un être humain, les proportions harmonieuses du corps et la qualité du teint attestent de la qualité de la forme substantielle qui actualise d'une manière adéquate la matière qui lui est assignée en partage et de la bonne santé qui en résulte. Mais comme pour le cas de la beauté accidentelle, la forme immanente renvoie en définitive à un modèle, celui de l'espèce, qu'elle actualise.

Dans le cas de la beauté morale, dont Albert fait naturellement grand cas, l'action et ses différentes composantes manifestent la qualité morale de la volonté humaine et plus globalement de l'âme raisonnable dont celle-ci fait partie et là aussi, à travers des données phénoménales, quelque chose de plus profond se donne à connaître et – pour reprendre le vocabulaire d'Albert – resplendit.

L'insistance d'Albert pour inclure dans sa définition la beauté morale montre que pour lui cette définition n'est pas limitée au sensible, mais convient – de manière analogique – avec la beauté intelligible, immatérielle

La thèse albertiste sur le beau se retrouve, dans ses grandes lignes, chez Thomas d'Aquin⁴ : mais celui-ci, à la différence de son maître, ne proposera jamais de véritable définition du beau ; il se contentera plus modestement de donner quelques critères du beau.

Le beau nous dit-il requiert l'intégrité de l'objet : il faut qu'il soit achevé, complet et que ne lui manque rien de ce qui constitue sa perfection propre.

Il faut la proportion des parties, qui doivent donc s'agencer les unes aux autres de manière harmonieuse, comme il convient

Et enfin, il faut la *claritas*, un éclat caractéristique et il est patent que pour Thomas cet éclat vient en définitive de la forme, même si on a l'impression qu'il s'agit davantage de la forme effective de l'objet et moins de son modèle idéal comme chez Albert⁵.

⁴ Francis Joseph Kovach, *Die Ästhetik des Thomas von Aquin*, Berlin, de Gruyter, 1961 ; Gary Greif, « The Relation between Transcendental and Aesthetical Beauty according to St Thomas » in *The Modern Schoolman* 40 (1963), pp. 163-182 ; Umberto Eco, *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, Paris, PUF, 1997 ; Pascal Dasseleer, *Le beau. Essai d'ontologie générale. Le beau musical. Essai d'ontologie spéciale*, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, inédit, 1996.

⁵ Il faut cependant noter qu'à cette typologie du beau, d'inspiration néoplatonicienne, qui lui vient d'Albert et si l'on remonte plus loin comme nous le verrons à Saint Augustin, Thomas en ajoute une autre : est beau ce qui est ordonné, thèse qui vient de la *Poétique* d'Aristote. En fait ce second critère est équivalent au premier car un ordre suppose une multiplicité d'éléments reliés les uns aux autres en vertu de leur lien à un principe : les éléments sont caractérisés par des rapports d'antériorité et de postériorité émanant de la raison (ratio) caractéristique de l'ordre en question, et aucun d'entre eux ne doit manquer : à cette condition correspond l'intégrité, à la raison commune de l'ordre (ratio) correspond la proportion ; quant à la relation d'antériorité-postériorité elle est à mettre en relation avec la *claritas*, l'éclat, la lumière ; en effet, comme nous l'avons déjà dit, dans l'éclat et la splendeur, il s'agit toujours de la présence d'une réalité supérieure à une réalité inférieure, se manifestant comme transcendante par rapport à celle-ci, et donc une relation d'antérieur à postérieur. Voir sur ce point, Jean-Michel Counet, « Eclat du beau, éthique et pédagogie chez Thomas d'Aquin » in *Le Beau et le Bien. Perspectives historiques. De Platon à la philosophie américaine contemporaine*, Pierre Destrée et Carole Talon-Hugon (éds), Nice, Editions Ovadia, 2012, pp. 82-84.

En définitive cette conception du beau remonte pour l'essentiel à Plotin. On trouve en effet chez lui l'idée selon laquelle « c'est une symétrie des parties entre elles et avec le tout et le surcroît d'une belle couleur qui font la beauté destinée au regard⁶ » mais par cette assertion, Plotin entend simplement répercuter l'opinion commune : il souligne d'ailleurs les difficultés que suscite cette opinion du sens commun : comment dans ces conditions laisser une place à la beauté des choses simples, puisque symétrie et proportion impliquent une composition, une multiplicité. On pourrait avoir dans ces conditions un tout qui serait beau alors que ses parties ne le seraient pas, etc. De plus que signifient la proportion et la symétrie pour des réalités immatérielles ? Plotin s'oriente, suite à ces difficultés, vers une promesse de solution donnée par la participation du sensible à l'idée⁷ ; sans rejeter l'opinion commune, il prétend lui assigner son véritablement fondement en recourant à la participation à l'idée : plus une réalité matérielle est transparente à l'idée, plus elle possède en elle un principe d'unité harmonisant sa multiplicité de ses parties et plus elle est belle. Le cas le plus significatif est celui de l'âme vertueuse ; elle s'est purifiée de toute compromission exagérée avec la matière, s'est donc débarrassée de tout élément adventice pour retrouver sa vraie nature et briller en reflétant la perfection du monde idéal. Plotin se démarque par rapport à Platon en ceci que le beau n'est pas identique au bien comme c'est le cas chez le fondateur de l'Académie, mais le beau est une caractéristique du monde intelligible tout entier : être beau c'est incarner de manière excellente une idée que l'on saisit littéralement dans sa manifestation sensible, mais cette idée ne fait qu'un en définitive avec toutes les autres idées : chaque idée est une partie totale, incarnant une forme, mais une forme parfaitement connexe avec toutes les autres, de sorte que tout est d'une certaine façon dans tout : chaque réalité belle est ainsi, chaque fois selon la modalité particulière qui est la sienne une image du tout, telle une monade de Leibniz reflétant de manière sui generis la totalité de l'univers.

Saint Augustin, comme je l'ai dit, se prononce en faveur de l'esthétique de l'harmonie, mais connaît bien entendu aussi l'esthétique de la clarté ; lui aussi parlera en particulier de la beauté comme proportion des parties avec une belle couleur par-dessus et mettra celle-ci en relation avec le statut des corps ressuscités. A la résurrection en effet nos corps de chair retrouveront leur intégrité, les proportions déficientes seront corrigées et surtout ils connaîtront une

⁶ *Ennéade I, 6, 1.* tr. Paul. Matthias (Plotin, *Du Beau. Ennéades I, 6 et V, 8*), Press Pocket, 1991, pp. 50-51.

⁷ *Ibid.*, p. 53 : « ... comment les êtres intelligibles et les êtres corporels seront-ils semblablement beaux ? Nous disons pour notre part que c'est en vertu d'une participation des êtres corporels à l'idée. Car tout ce qui est informe peut naturellement recevoir une figure et une forme, mais tant que cela n'a part ni à une raison ni à une idée, cela reste laid et étranger à l'ordre divin. »

transfiguration glorieuse en acquérant un éclat, une *claritas*, définitifs. La beauté fugitive que nous expérimentons dans ce monde est donc pour Augustin promesse de résurrection. Il développe ce point dans la *Cité de Dieu*, à la fin de l'ouvrage, dans l'importante partie de cette œuvre consacrée à la réfutation des objections des philosophes païens à la résurrection⁸.

2. Saisie du beau et pédagogie

On pourrait croire que ce rayonnement du beau s'impose nécessairement au spectateur vu sa similitude avec la lumière. Il n'en est rien. Ce resplendissement du beau peut passer inaperçu pour une personne non prévenue. Ce point sera spécialement souligné par Nicolas de Cues qui reprend au XV^{ème} siècle la perspective d'Albert le Grand. L'homme est un être qui évolue dans le temps et qui ne développe ses facultés que progressivement ; il lui faut du temps pour passer de la saisie du particulier à l'univers, de celle du multiple à celle de l'un, de ce qui est matériel à ce qui est intelligible, ou pour parler en termes aristotéliens de ce qui est intelligible pour nous à ce qui est intelligible en soi. L'attention humaine est de plus volontiers accaparée par les composants changeants de l'expérience, tandis que les éléments permanents, qui restent toujours les mêmes, passent volontiers à l'arrière-plan. Pour toutes ces raisons, les niveaux supérieurs de l'être et en particulier les formes séparées qui resplendissent dans la définition du beau peuvent rester inaperçus du spectateur non formé. Une initiation par un tiers peut être bien utile. Nicolas de Cues parle de *manuductio*⁹ : prise par la main pour cette relation d'initiation, de guidance sous la conduite d'un maître. Les jeunes gens, en particulier, dit-il doivent être guidés par la main pour peu à peu percevoir la vérité dans toute son ampleur et la même chose pourrait être dit de la beauté. Après tout, dans l'allégorie de la caverne, il faut un tiers pour détacher le prisonnier et le conduire non sans fermeté à la lumière et le périple de Dante dans les dimensions les plus profondes ou les plus hautes de la condition humaine serait impensable sans l'aide successive de Virgile, de Béatrice et, pour finir, de Bernard de Clairvaux.

3. La beauté comme microcosme

Quand on regarde d'un peu plus près cette définition du beau d'Albert (la splendeur de la forme sur la proportion des parties matérielles) ou ces critères du beau de Thomas, on se rend compte qu'ils font du beau, d'une chose belle, une sorte de modèle réduit de l'univers : la splendeur,

⁸ *La Cité de Dieu*, XXII, xix, 2, trad. Combès (Bibliothèque Augustinienne 34), Bruges-Tournai, Desclée de Brouwer, 1960.

⁹ Jean-Michel Counet, « Le sermon comme *manuductio* chez Nicolas de Cues » in *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, 98 (2014), pp.543-561.

l'éclat, la forme font penser au monde des astres et aux intelligences qui y président ; d'autre part la proportion des parties matérielles n'est pas sans évoquer le monde sublunaire. En un sens, il n'y a rien ici de particulièrement étonnant : l'univers est cosmos, c'est-à-dire ensemble harmonieux, ordonné, beauté. Le cosmos est même en un certain sens le beau par excellence. Qu'une chose belle le soit parce qu'elle est fondamentalement image de ce cosmos n'a rien d'étonnant. Nous faisons l'hypothèse qu'en fait tout objet est beau dans la mesure où il manifeste d'une manière adéquate la beauté du cosmos, celui-ci étant en quelque sorte la référence, le modèle de toute beauté phénoménale. Il est intéressant de noter que ce n'est pas seulement en grec que le monde connote explicitement l'idée de perfection, de beauté. En latin également, *mundus* veut dire pur, net, élégant, orné, recherché, vrai, réel, authentique et bon¹⁰ ce dont témoigne encore en français le terme im-monde ; si on lui ôte la connotation négative du préfixe, on retrouve un équivalent évident du terme latin originaire et qui est très proche de ce que les Grecs exprimaient par cosmos.

a. Etonnement et admiration

Cette beauté des choses qui en tant que microcosmes sont des reflets de la beauté et de la noblesse du monde va se traduire chez l'homme qui la perçoit par l'admiration. Aussi bien en grec qu'en latin, l'admiration et l'étonnement sont signifiés par le même mot (*thaumazein* en grec et *mirari* en latin). Mais les deux attitudes ne sont pas équivalentes. L'étonnement vient de la perception qu'une chose ou un fait tranche avec l'ordre du monde tel qu'appréhendé jusque là. Mais une fois que l'altérité de l'objet est dépassée, une fois qu'il est intégré à la nouvelle du monde qu'il a lui-même contribué à faire advenir, l'étonnement disparaît. Comme le dit Aristote : l'ignorant s'étonne que la diagonale du triangle ne soit pas commensurable avec le côté, mais pour le géomètre, ce serait la commensurabilité de la diagonale qui serait étonnante...¹¹ Cet exemple de la géométrie plane est intéressant car elle évoque un monde bidimensionnel, dans lequel l'étonnement face aux objets se résorbe dans l'homogénéité du plan. Dans l'admiration, il s'agit d'autre chose : à travers l'objet admiré, le spectateur comprend confusément que le monde auquel l'objet renvoie à une profondeur et une profondeur que l'homme ne pourra jamais totalement circonscrire : la fascination perdure. Aristote témoigne encore de cela lorsqu'il déclare dans un passage voisin du précédent que « c'est à bon

¹⁰ Dictionnaire Benoist-Goelzer, 1912,

¹¹ *Métaphysique*, A, 2 983 a 13-21.

droit que celui qui, le premier, trouva un art quelconque, dégagé des sensations communes, excita l'admiration des hommes. »¹²

b. Le monde comme réalité éminemment belle, comme paradigme même de la beauté le rendant digne de *theôria*, de contemplation dans la philosophie

Dans la mentalité philosophique antique, comme l'a de nos jours souligné avec force Pierre Hadot, la contemplation du cosmos¹³ et en particulier de ses éléments les plus nobles et les plus beaux comme les astres joue un rôle absolument fondamental. C'est un exercice spirituel particulièrement goûté dans les écoles. Au contact de ce tout immense, harmonieux et parfait, l'homme relativise ses propres difficultés, ses propres points de vue ; il dilate son cœur et son esprit, il se prend d'admiration et d'amour pour lui et par ce seul fait lui devient semblable et se rapproche de la sagesse. Le sage n'est pas autre chose qu'un individu humain qui s'est hissé à une vie au diapason avec le cosmos, qui a harmonisé son logos individuel avec le grand Logos de l'univers, qui envisage tout d'un point de vue cosmique et garde constamment à l'esprit cette plus-value ontologique des étants que représente leur insertion dans un tout où ils trouvent vie, vérité, perfection et beauté. La contemplation du cosmos fait devenir l'homme semblable à ce qu'il contemple, elle possède une connotation morale, elle le fait toucher au divin. La contemplation de la beauté du monde est l'accomplissement de la vie, c'est pour cela même que nous sommes venus au monde. Une foule de textes antiques l'énoncent tout à fait explicitement :

« Je le sais, je suis mortel et ne dure qu'un jour. Mais quand j'accompagne, dans leur course circulaire, les rangs pressés des astres, mes pieds ne touchent plus terre, je veux auprès de Zeus lui-même me rassasier d'ambrosie comme les dieux. »¹⁴ déclare Hermès Trismégiste. Quant à Cicéron, voici ce qu'il énonce au sujet des études de physique, lesquelles ne parviennent qu'à des résultats vraisemblables : ne faut-il pas dès lors renoncer à ces spéculations, astreintes à n'être que des conjectures ?

¹² *Métaphysique*, A, 1 981b 13-14.

¹³ Nous suivons de près ici Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?* Folio Essais, Paris, Gallimard, 1995, pp. 309-322.

¹⁴ *La révélation d'Hermès Trismégiste*, I, Paris, 1944, p. 317. Texte repris comme les suivants à Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, op. cit., pp. 313-320.

« Je ne pense pas qu'il faille renoncer à ces questions des physiciens. L'observation et la contemplation de la nature est une sorte d'aliment naturel pour les âmes et les esprits. Nous nous redressons, nous nous dilatons, nous regardons d'en haut les choses humaines et, contemplant les choses supérieures et célestes, nous méprisons nos choses humaines, comme mesquines et étroites. La recherche des choses qui sont les plus grandes et en même temps les plus obscures nous apporte du plaisir : si, dans cette recherche, quelque chose de vraisemblable se présente à nous, notre esprit est rempli d'un noble plaisir humain.¹⁵ »

Le texte le plus explicite pour notre propos et le plus émouvant est sans aucun doute celui du poète Ménandre : « Le plus grand bonheur à mes yeux avant de retourner bien vite là d'où nous vînmes, c'est d'avoir contemplé sans trouble ces êtres augustes : le soleil qui brille sur tous, les astres, l'eau, les nuages, le feu. Qu'on vive cent ans ou peu d'années, toujours ce spectacle s'offre à nos yeux et jamais on n'en verra qui soit plus digne d'hommage. »¹⁶

Aristote, dans le *Proteptique*, délivre en définitive le même message : « Si nous avons été engendrés, il est clair que nous existons aussi en vue d'exercer la sagesse et de nous instruire. Parmi ce qui existe, qu'est-ce donc ce pour quoi la nature et la divinité nous ont engendrés ? Interrogé là-dessus, Pythagore répondit : “ Pour contempler le ciel. ” Et lui-même déclarait être un contemplateur de la nature et être venu à la vie en vue de cela. Et l'on affirme aussi qu'Anaxagore, interrogé sur le but en vue duquel on devrait choisir d'être engendré et de vivre, fit à cette question la réponse suivante : “ Pour contempler le ciel et ce qu'il contient : les astres, la lune et le soleil, comme si tout le reste n'eût aucune valeur. ” »¹⁷

Dans ses études très intéressantes sur la religion grecque, le philologue et historien des religions hongrois Karol Kerényi¹⁸ mentionne que l'idée fondamentale du culte est un partage de la vie des dieux par la vision (*theôria*), thème qui gouverne en profondeur l'âme grecque et qui trouve des illustrations multiples en philosophie et dans les arts. Plus précisément, selon lui, *théôrein* vient du terme *theôros* ou *theôrios* qui signifie « celui qui vient ou est envoyé à une fête, à une solennité, qui était toujours à l'origine de type cultuel ». Celui qui y participe jouit d'un spectacle divin, il est vu des dieux, il a part à leur noble compagnie et accomplit ainsi son existence ; la personne invitée voyait naturellement un spectacle solennel qu'il n'était pas

¹⁵ Cicéron, *Lucullus*, 41, 127.

¹⁶ Traduction de A.-J. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, t. II, p. 165 et 169.

¹⁷ Aristote, *Exhortation à la Philosophie*, III, trad. Jacques Follon, Les Mille et Une Nuits, 2002, p. 17.

¹⁸ Karol Kerényi, « Expériences religieuses grecque et romaine », in *La Religion antique. Ses lignes fondamentales*, Genève, Georg, 1957, pp. 114-115.

permis aux non invités de voir. Ainsi Apollon est-il dit *theôrios* quand il assiste de loin à la fête organisée en son honneur. Chez Thucydide, les émissaires officiels des cités amies aux festivités de la polis sont désignés par le même terme. Vision et solennité sont ainsi, selon Kerenyi, les deux foyers d'une expérience unique où forme (*eidos*) et opération humaine (*idein*, *eidenai*) se répondent parfaitement.

La contemplation du cosmos et la contemplation philosophique doivent être comprises sur fond de cette signification religieuse archaïque fondamentale. Eschyle est le premier, semble-t-il à utiliser le terme en un sens non cultuel stricto sensu ; il désigne l'activité de spectateurs voyant le spectacle navrant de Prométhée enchaîné à son rocher et subissant le supplice que l'on sait : spectacle provoquant, à l'instar de toute tragédie, crainte et pitié¹⁹. C'est un usage non cultuel mais il s'agit toujours de considérer une situation où un être divin est impliqué et le contexte reste celui des fêtes de Dionysos²⁰. Chez Philolaos, le pythagoricien, *theôrein* concerne une chose divine entre toutes : la contemplation du nombre. Chez Platon²¹, le terme gardera quelque chose de sa signification originelle ; quand le fondateur de l'Académie l'emploie, c'est très souvent pour souligner le caractère divin du spectacle considéré. Dans la Lettre I 315B, par exemple, Platon utilise le terme pour décrire l'attitude des personnes entourant Denys au moment où celui-ci consulte l'oracle de Delphes ; dans le *Gorgias*, l'examen minutieux de l'âme du défunt par l'âme du juge des enfers est décrit en utilisant ce même vocable. En *Lois* I 650A, le sens est le même : jauger la valeur d'une âme. En *Rép.* VII 517, le contexte est celui de contemplations divines, en 529B, il s'agit de considérer les constellations, ; en *Phèdre* 247 C, de fixer les réalités au-delà du ciel ; quant à *Phédon* 58B, il est question du contexte habituel, une fête en l'honneur d'Apollon, etc.

Quant à Aristote, il fait usage de ce terme, nous le savons tous, pour désigner le mode de vie philosophique (*bios theôretikos*), qu'il oppose au mode de vie quotidien, prosaïque (désigné par *praktikos*) ; et il compare explicitement la vie philosophique et son excellence au fait de participer comme spectateur aux Jeux Olympiques ou aux fêtes de Dionysos.

« Nous faisons le voyage d'Olympie en vue du seul spectacle, même s'il ne doit y avoir rien en plus (car en elle-même la contemplation est supérieure à une grande quantité d'argent). De même quand nous contemplons les représentations dionysiaques, ce n'est pas pour recevoir

¹⁹ Aristote, *Poétique*, chapitre 6, 1449 b 24.

²⁰ « Vient-on vers ce rocher aux limites du monde pour se repaître du spectacle de mes douleurs ? » Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v.118. et » Est-ce la curiosité qui t'amène ? » *Ibid.*, v. 304.

²¹ Cf. Leonard Brantwood, *A word Index to Plato*, Leeds, Maney & Son, 1976, pp. 450-451.

quelque chose de la part des acteurs (au contraire nous les payons), et nous choisirions beaucoup d'autres spectacles de préférence à une grande quantité d'argent. Eh bien de a même façon on doit faire honneur à la contemplation du Tout plus qu'à toutes les choses qui semblent utiles) »²²

Epictète, dans un texte très connu, comparera l'entrée dans le monde à la participation à une fête où l'on voit les dieux et où l'on est vu d'eux, jouissant ainsi le temps du passage sur terre de la compagnie des dieux. Bien entendu il faut savoir quitter la fête le moment venu et remercier ses hôtes de nous avoir permis de vivre cela.

« Pourquoi es-tu ici ? N'est-ce pas lui qui t'a fait venir qui t'a montré la lumière, t'a donné des compagnons, des sensations, jusqu'à l'usage de la raison ? Mais à quel titre ? N'est-ce pas en qualité de mortel ? Pour vivre sur la terre, en compagnie d'une petite masse de chair, en contemplant la façon dont il régit le monde, en suivant son cortège et en participant, l'espace d'un moment à la fête donnée en son honneur. Alors ? N'as-tu pas envie de regarder tant que tu le peux le cortège et la fête et, quand Dieu te poussera dehors, partir après avoir rendu grâce, à genoux, pour tout ce que tu auras vu et entendu ? »²³

Dans l'optique grecque antique, le monde est vraiment le beau par excellence et comprendre philosophiquement le monde c'est comprendre à quel point il est beau et divin. Dans le récit de la genèse du monde du *Timée*, l'idée que le tout a été créé le plus beau qu'il est possible pour une réalité matérielle revient comme un leitmotiv. Sur sept pages de l'édition Estienne, on ne compte pas moins de douze assertions sur la beauté, la perfection du monde et donc son caractère divin., et cela sans prendre en compte les affirmations postérieures. Citons-en quelques unes²⁴ :

« Toutes les fois donc que l'ouvrier, les yeux sans cesse fixés sur ce qui est identique, se sert d'un tel modèle, tout ce qu'il produit de cette manière est nécessairement beau. » (28A)

« Si le monde est beau et si l'ouvrier est bon, il est clair qu'il fixe son regard sur le modèle éternel. Car ce monde est la plus belles des choses qui sont nées. » (29A)

« Exempt d'envie, il (le dieu) a voulu que toutes choses naquissent le plus possible semblables à lui. » (29E)

²² Aristote, *Exhortation à la Philosophie*, op. cit., VII, p. 24.

²³ Epictète, *Manuel*, IV, 1.

²⁴ Nous utilisons la traduction de Auguste Diès aux Belles Lettres.

« Le dieu a voulu que toutes choses fussent bonnes ; il a exclu, autant qu'il était en son pouvoir, toute imperfection. » (30A)²⁵

Le *Timée* n'a pas pour but de nous dire avec exactitude quelle est la structure du monde, mais il entend nous montrer que pour comprendre philosophiquement l'univers, le principe du plus beau est intellectuellement très fécond : le monde est le plus beau qui soit : qu'est-ce que cela implique dès lors sur sa composition et sa genèse ? Cette première physique mathématique qu'est le texte du *Timée*, comme l'ont baptisée non sans raison certains commentateurs, a son point de départ dans des prolégomènes de nature esthétique. Le point de vue esthétique ouvre la porte à des considérations heuristiques aboutissant à des connaissances sans doute inaccessibles sans lui. Plus près de nous dans le temps, quelqu'un comme Kepler illustre d'une manière particulièrement brillante le point de vue platonicien : il a trouvé ses lois du mouvement des planètes en s'appuyant au départ sur des considérations de départ tout à fait analogues à celles du *Timée*.

Pour Platon le monde est vraiment l'incarnation la plus parfaite possible de la beauté et celui qui l'abordera ainsi l'abordera d'une manière particulièrement féconde sur le plan intellectuel. On comprend dès lors que Plotin ait reculé devant le fait de considérer la Beauté en soi comme une Idée particulière mais ait privilégié la conception où la Beauté est en fait le monde intelligible dans son ensemble, le Tout idéal, le *cosmos noëtos* dont notre monde matériel est l'image par excellence.

Toutefois, la contemplation du cosmos, et en particulier de ses parties les plus éminentes, le ciel et ce qu'il renferme, n'est pas sans danger pour Platon. Elle risque de laisser la vie humaine perdurer dans une forme d'indétermination ou d'abstraction. On connaît l'histoire de Thalès

²⁵ Jamais ne fut permis ni n'est permis au meilleur de rien faire, sinon le plus beau (30B) ; Des choses visibles jamais ne pourrait jamais sortir un Tout dépourvu d'intelligence qui fût plus beau qu'un Tout intelligent (30B) ; Le dieu, ayant décidé de former le monde le plus possible à la ressemblance du plus beau des êtres intelligibles (30D) ; De toutes les liaisons, la plus belle est celle qui se donne à elle-même et aux termes qu'elle unit l'unité la plus complète. Et cela c'est la progression qui naturellement le réalise de la façon la plus belle (31C) ; Le dieu a ainsi combiné, d'abord pour que le Tout fût autant que possible un Vivant parfait, formé de parties parfaites... (33 A) Quant à sa figure il lui a donné celle qui lui convient le mieux et qui a de l'affinité avec lui (33B) ; C'est là de toutes les figures la plus parfaite (33B) ; Tel fut le calcul du dieu qui est toujours à l'égard du dieu qui devait naître un jour. En vertu de ce calcul il en fit un corps poli, partout homogène, égal de toutes parts, depuis son centre, un corps complet, parfait, composé de corps parfaits. (34B)

qui, fixant son attention vers le ciel, tombe dans un trou et provoque le rire d'une petite esclave thrace qui voit toute la scène. Platon rapporte cette anecdote dans le *Théétète*²⁶ pour signaler les déboires auxquels les philosophes, tels l'albatros de Baudelaire, sont confrontés. Il veut également par là manifestement rappeler que le philosophe a pour vocation de redescendre dans la caverne et de s'occuper des affaires de la cité. D'où l'importance des microcosmes, sur lesquels le philosophe peut s'appliquer concrètement, tout en gardant l'œil de l'esprit fixé sur le tout. Et le microcosme par excellence à ce niveau est bien évidemment la cité, à tout le moins celle qui est bien ordonnée. Contemplation et action sont possibles simultanément pour celui ou celle qui perçoit dans la particularité du quotidien la présence du tout. Bernard Groethuysen nous invite dans son *Anthropologie philosophique* à prêter attention à un aspect de la figure du sage, dont on sait l'importance qu'elle a eue pour toute la philosophie antique et pas seulement pour le stoïcisme :

« La conscience qu'il a du monde est quelque chose de particulier au sage. Seul le sage ne cesse d'avoir le tout constamment présent à l'esprit, n'oublie jamais le monde et agit par rapport au cosmos (...) Le sage fait partie du monde, il est cosmique. Il ne se laisse détourner du monde, détacher de l'ensemble cosmique (..) Le type du sage et la représentation du monde forment en quelque sorte un ensemble indissoluble. »²⁷

En d'autres termes, le sage est celui qui, dans son agir particulier et quotidien, voit l'incarnation concrète du tout et se comporte en conséquence.

c. L'œuvre d'art comme microcosme

L'idée que l'œuvre d'art est un microcosme²⁸ est une idée très ancienne. Elle est derrière la, longue description, très détaillée, du travail d'Héphaïstos, lorsqu'il forge et décore le bouclier d'Achille en *Illiade* XVIII, 478-617. « Il y figure la terre, le ciel et la mer, le soleil infatigable et la lune en son plein, ainsi que tous les astres présents dans le ciel. » Le monde humain n'est pas oublié, avec le dessin des deux cités, l'une qui célèbre un mariage et l'une qui est assiégée par deux armées ennemies, il y a aussi une jachère, une moisson et des vendanges, ce qui suggère manifestement le cycle des saisons. En clair c'est la totalité du monde naturel et humain qui est ici représenté par le divin artisan. (On pourrait ajouter que ce bouclier n'est pas

²⁶ *Théétète* 174 A sq.

²⁷ Bernard Groethuysen, *Anthropologie philosophique*, Paris, Gallimard, 1952, p. 80. Cité par Pierre Hadot, op. cit.

²⁸ Sur ce thème, nous suivons de près Johannes Bartuschat, « L'ekphrasis dans la poésie allégorique médio-latine et dans l'« amorosa visione » de Boccace » in *Camena* n° 8 -décembre 2010-

seulement *imago mundi*, mais aussi et surtout *imago Iliadis* : il synthétise tout le contenu de l'épopée de son commencement jusqu'à son terme, non sans d'ailleurs en inverser certaines polarités. Bref, c'est une image spéculaire, donnant à voir *sub specie aeternitatis* tout le contenu du poème, mais ce point ne peut nous retenir ici²⁹). Bien entendu ce motif va se diffuser dans d'autres grands textes de l'Antiquité, en particulier dans l'*Enéide*.

Un autre grand auteur qui a recourt à ce thème est Ovide dans les *Métamorphoses* et cet ouvrage va influencer en profondeur tout le Moyen Age postérieur. Au second livre, Ovide décrit le palais du Soleil, dans sa narration de l'histoire de Phaéton. Phaéton, arrivant au palais, y découvre la riche décoration, œuvre de Vulcain, qui comprend des représentations du globe terrestre, du ciel et des Dieux. La volonté de présenter ce Palais comme un microcosme ne fait aucun doute.

On retrouve ce thème au Moyen Age dans les romans médiévaux : le *Roman de Thèbes*³⁰ décrit longuement la tente du roi Adraste, qui est richement décorée et comprend une carte du monde, et nous avons droit à un petit traité de géographie, les saisons et des épisodes de l'histoire. Dans ce même roman, le char d'Amphiaraüs, œuvre de Vulcain (encore lui !), représente les neuf cieux, la gigantomachie et les arts libéraux. Dans l'*Erec* de Hartman von Aue (un des premiers romans du cycle arthurien), la couverture du cheval d'Enite représente la création : « toutes les merveilles du monde et tout ce que le ciel renferme » Dans l'*Alexandreis* de Gautier de Châtillon, la coupole qui surplombe la tombe de Darius, une création d'Apelle, représente le globe terrestre, divisé en trois parties. Et enfin, la description du manteau et du sceptre d'Erec chez Chrétien de Troyes, illustre encore une fois ce thème : la description du manteau fait référence à Macrobie comme garant de la description des arts du quadrivium, et celle du spectre souligne que sont représentées sur ce symbole de pouvoir toutes les espèces animales.

Ces œuvres d'art donnent lieu à des descriptions fouillées, précises, soulignant toujours l'incomparable beauté de l'ouvrage et ces descriptions- qu'on appelle des ekphraseis – prennent

²⁹ Cf. Danièle Aubriot-Sévin, « Imago Iliadis. Le Bouclier d'Achille et la poésie de l'Iliade », in *Kernos* 12 (1999), pp. 9-56.

³⁰ *Le Roman de Thèbes* est un roman librement adapté de *La Thébaïde* de Stace, elle-même réécriture du mythe antique d'Étéocle et Polynice, par un clerc anonyme. La date de rédaction du premier manuscrit est estimée à l'an 1150.

dès lors souvent une dimension encyclopédique : géographie, botanique, zoologie, astronomie, histoire, etc sont convoquées pour mettre en évidence toute la richesse du motif décrit.

Dernier exemple, particulièrement significatif : dans un poème de Baudri de Bourgueil, adressé à la comtesse de Blois, vers 1100, le poète décrit longuement la chambre de la comtesse dont toutes les parties sont décorées par des œuvres d'art. On y trouve sur le sol une carte du monde et au plafond la voûte du ciel étoilé ; des tapis représentent des faits historiques en deux parties : de la création du monde jusqu'au déluge universel, et l'histoire biblique de Noé aux rois hébreux – des épisodes de la mythologie (dont plusieurs mythes d'amour, notamment Narcisse et Pyrame et Thisbé) ainsi que la représentation de la bataille de Hastings. La chambre est manifestement un microcosme qui représente l'univers, mais elle symbolise aussi l'âme humaine. Cette description est en fait un éloge indirect de la beauté de l'âme de la comtesse, d'autant plus que c'est elle qui a dirigé tous les travaux d'ornementation de sa chambre. Le poète célèbre sa perfection morale et son incomparable beauté, que la description microcosmique loue indirectement. Cette beauté est si grande qu'elle ne peut être appréhendée directement, mais seulement par cette sorte de réflexion spéculaire que constitue la chambre. Une référence à Méduse vient souligner, si c'était encore nécessaire, la beauté « fatale » de la comtesse et justifier le recours à ce procédé de description indirect qu'est la description microcosmique³¹.

d. La fonction du recours au microcosme

On remarquera comme ce recours aux descriptions microcosmiques a lieu dans des contextes de pouvoir : des rois, un Dieu du Soleil, un héros, une comtesse. Ce n'est évidemment pas une simple coïncidence : il s'agit de justifier le pouvoir et pour ce faire d'en affirmer l'enracinement dans le cosmos, dans l'ordre des choses. Le pouvoir humain se montre comme l'imitation du pouvoir des dieux et souligne sa proximité avec ces derniers

Mais il y a autre chose encore ; dans quelques pages particulièrement significatives de *La Pensée Sauvage*³², Claude Lévi-Strauss s'interroge sur le fait que les œuvres d'art sont presque toujours des modèles réduits : il y voit plusieurs utilités : une meilleure compréhension de la réalité représentée puisqu'on a réussi pour ainsi dire à la reconstruire, un privilège donné à la

³¹ Nous reprenons tout ceci, comme tout ce qui concerne les exemples de littérature médiévale ci-dessus à Johannes Bartuschat, *op. cit.*

³² Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, Plon, 1962, pp. 33 et sq.

synthèse (le modèle réduit se laisse envelopper en un seul regard) sur l'analyse (l'objet grandeur nature demande une juxtaposition de plusieurs approches, surtout si sa taille est très imposante), un abandon de caractéristiques physiques inutiles de l'objet, au profit de caractéristiques intelligibles.

e. Les réalités naturelles comme microcosmes

Les œuvres d'art sont ainsi fréquemment des microcosmes. Mais qu'il en aille aussi des beautés naturelles est rarement souligné. Non que les Anciens n'aient pas aperçu la chose : on a plutôt l'impression en fait que, pour eux, la chose était tellement évidente qu'ils n'éprouvaient pas la nécessité de l'explicitier. On peut semble-t-il à bon droit énoncer la proposition suivante : une chose est d'autant plus belle qu'elle participe de manière plus vive et plus étroite à la beauté du tout qu'est le cosmos. Un cas particulièrement intéressant à cet égard est celui des pierres précieuses et des métaux précieux ; ces choses sont considérées par tous comme les minéraux les plus beaux et ils possèdent, outre leur éclat et leurs propriétés matérielles, des vertus caractéristiques, qui ne s'expliquent pas par les simples éléments qui les constituent. A quoi sont dues ces vertus particulières des pierres qui dépassent de loin les propriétés des éléments qui les constituent ? A la causalité des corps célestes qui contribuent à leur formation. Lorsqu'une matière est bien disposée, elle recueille plus que les autres les vertus t des corps célestes, celles-ci y agissent avec davantage de forces et confèrent à la matière en question des propriétés spéciales ? C'est ainsi pour Albert et Thomas que l'aimant a la capacité d'attirer le fer, le saphir celle de coaguler le sang, l'or celle de réjouir le cœur, l'onyx porté au cou peut provoquer de la tristesse, des disputes et des cauchemars effrayants, et de même pour tous les effets particuliers liés à ces pierres et ces métaux précieux. En bref, ces minéraux d'exception sont comme des points focaux où tout le dynamisme de l'univers vient se concentrer et donner naissance à des sortes de microcosmes³³.

³³« (...) comme les formes des corps inférieurs sont le fruit de la sagesse d'une substance séparée, au moyen de la puissance et du mouvement des corps célestes, on doit remarquer en elles un certain ordre, de façon qu'il y en ait de moins parfaites et très rapprochées de la matière et d'autres plus parfaites et qui tiennent de plus près aux agents supérieurs. Les moins parfaites et rapprochées de la matière sont les formes des éléments... (...) les formes des éléments qui sont matérielles par-dessus tout, ont les qualités actives et passives telles que le chaud et le froid, l'humide et le sec et autres semblables qui tiennent à la disposition de la matière. Au lieu que les formes des corps mixtes c'est-à-dire inanimés, par exemple les pierres, les métaux, les minéraux, en vertu des qualités et des actions qu'elles tirent des éléments dont elles sont formées, en ont d'autres plus distinguées, qui sont la conséquence de leur forme spécifique, comme par exemple l'or qui réjouit le cœur, le saphir qui modère l'activité du sang et toujours par gradation, plus les formes spécifiques sont distinguées, plus par exemple la plus noble des formes, qui est l'âme raisonnable, a une puissance et une action intellectuelle, lesquelles sont bien au-dessus non seulement de la vertu et de l'action des éléments, mais encore de la vertu et de l'action des corps. Pour Albert le Grand, cf. *Le Monde minéral. Les pierres*, trad. Michel Angel, (Sagesses Chrétiennes), Paris, Cerf, 1995, pp. 181-354.

Il est clair que la chose vaut à plus forte raison pour les formes supérieures qui caractérisent le vivant : l'âme végétative, l'âme sensitive sont engendrées en définitive par les corps célestes, plus exactement par les substances séparées utilisant les corps des astres à titre d'instruments. Chacun de ces êtres est ainsi en quelque sorte le monde en totalité se présentant à nous sous telle ou telle guise, chaque fois spécifique. Si un être est vivant, c'est qu'il reflète d'une manière éminente le Vivant par soi qui est d'abord et avant tout le monde dans son ensemble. Chacun de ces êtres est lui aussi un foyer où vient se concentrer, chaque fois de façon particulière, le dynamisme de l'univers entier. C'est encore plus vrai de l'homme dont le caractère microcosmique a été tellement de fois souligné que cela est devenu un lieu commun philosophique et je ne vais pas insister ici sur cet aspect. Sauf sur deux points. Tout d'abord Chez les *Ikwān-al-Safa*, les Frères de la Pureté, un groupe d'érudits arabes à connotation pythagoricienne qui au X^{ème} siècle rédigèrent une vaste encyclopédie, cette propriété qu'a l'homme d'être la récapitulation du monde explique pourquoi les œuvres d'art et les artifices en général sont des microcosmes. Dans un contexte islamique qui a très souvent voulu réserver à Dieu le statut de créateur, les Frères de la Pureté ont résolument opté pour une vision de l'homme où celui-ci est également créateur, à l'image de la divinité. Sa dignité de microcosme se transmet dès lors à ses œuvres, marquée du sceau de l'harmonie et de la proportion à l'instar du monde. Mon deuxième point plus insistant sur l'homme microcosme portera sur le fait de la rencontre homme-femme qui constituera pour nombre de penseurs médiévaux et d'ailleurs également de toutes les époques un microcosme particulièrement important. Mais j'y reviendrai tout à la fin.

f. La création du monde selon la Bible

La beauté de la création a dans la Bible une réelle valeur paradigmatique : l'univers sorti de l'acte de création est beau ; il a été produit de belle manière et une chose, un acte sont beaux dans la mesure où ils reflètent la beauté de l'univers.

(...) De même que le feu a la propriété de réchauffer et l'eau celle de rafraîchir, comme conséquence de leurs formes spécifiques, la puissance et l'action intellectuelles de l'homme sont la conséquence de l'âme raisonnable, qu'il a reçue de Dieu ; de même toutes les vertus et les actions des corps intermédiaires, supérieures à celles des éléments, reçoivent leurs formes propres et sont ramenées, comme par des principes plus distingués, aux vertus des corps célestes, et encore à une manière d'être plus élevée, c'est-à-dire aux substances séparées. Car toutes ces formes des inférieurs dérivent de ces principes, moins l'âme raisonnable car elle procède d'une cause tellement immatérielle, c'est-à-dire de Dieu qu'elle n'est produite d'aucune façon par la vertu des corps célestes et qu'elle ne saurait, s'il en était autrement, avoir de puissance et d'opérations intellectuelles entièrement séparées du corps. » Thomas d'Aquin, *Les opérations cachées de la nature*.

Dans son analyse de l'œuvre des six jours³⁴, Thomas distingue la création proprement dite du ciel et de la terre, qui précède en fait les six jours et constitue le substrat du processus ultérieur. Le ciel et la terre sont créés, mais à l'état informe ; la façon dont Thomas en parle est tout à fait significative : ils manquaient tous deux alors de la beauté qu'ils possèdent maintenant : le ciel manquait de lumières (d'où l'appellation de ténèbres) et la terre manquait de visibilité qui viendra de sa séparation avec les eaux (d'où l'appellation d'*inanis* c'est-à-dire d'invisible) et de la présence des végétaux et des animaux (d'où le qualificatif de *vide*). Les trois premiers jours sont consacrés à l'œuvre de distinction (*opus distinctionis*) : les choses sont mises en ordre, distinguées les unes des autres et mises en relation les unes avec les autres ; elles sont proportionnées les unes aux autres : la lumière est séparée des ténèbres, les eaux d'en-haut (au-dessus du firmament) sont séparées des eaux d'en bas (en-dessous du firmament) et les eaux d'en bas sont séparées des terres qui apparaissent à sec et les végétaux apparaissent sur la terre ; enfin les trois jours suivants consisteront en l'ornementation des réalités ainsi distinguées : au quatrième jour, le soleil, la lune, les étoiles ornent le ciel, ensuite viennent les poissons de la mer, les végétaux sur la terre et les oiseaux dans les airs au cinquième jour ; pour finir au sixième jour apparaissent les animaux et l'homme pour couronner la décoration de la terre.

On observe bien dans l'*opus distinctionis* la présence des trois critères essentiels du beau.

- La séparation des parties les unes des autres de la première création correspond au critère esthétique de la proportion, laquelle requiert multiplicité, inégalité des éléments mais rapports entre eux. Thomas soulignera expressément que la multiplicité des créatures et leurs différences de perfection mettent davantage en lumière la perfection divine qu'une création complètement homogène
- La création de la lumière correspond bien entendu au critère de l'éclat (*claritas*) ; elle est particulièrement significative ; elle est créée le premier jour, elle inaugure l'*opus distinctionis* qui confère à l'univers sa beauté intrinsèque, elle est aussi commune virtuellement à tous les corps alors que les notions de vie ou d'animalité sont plus restreintes et sont donc causées postérieurement. Cette lumière est antérieure à celle du soleil et de la lune puisque ces astres ne sont créés qu'au quatrième jour. D'innombrables commentateurs ont posé la question de la nature cette lumière

³⁴ Nous reprenons ici des considérations déjà publiées dans « Eclat du beau, éthique et pédagogie chez Thomas d'Aquin », op. cit., pp. 84-88.

primordiale : s'agit-il d'une lumière spirituelle, d'une lumière physique semblable à celle que nous connaissons ou les deux ? Nous ne pouvons nous attarder ici à cette problématique. En revanche il n'est pas inutile de noter que le terme utilisé en hébreu pour les luminaires du ciel – le soleil et la lune qui sont par là dé-divinisés et ramenés au statut de simples créatures fonctionnelles – est *me'oroth*, mot qui ne se retrouve que dans un seul autre contexte : celui des lampes du temple de Salomon. Le message est clair : le monde créé par Dieu est un grand temple au service de sa gloire et le temple de Salomon est un microcosme, légitimant ainsi la portée virtuellement universelle du monothéisme juif.

Et chaque étape de la création est comme scandée par le refrain : Dieu vit ce qu'il avait fait et c'était très bon.

Le Moyen Age partage donc clairement avec la pensée grecque l'opinion selon laquelle le monde dans son ensemble est en fait le bon et beau (*kalon kagathon*) paradigmatique et toute chose est belle en tant qu'elle est d'une façon ou d'une autre un microcosme. Certes le Moyen Age parlera aussi de la Beauté de Dieu, qui dépasse bien entendu toute beauté finie. Mais les théologiens qui vont parler en ce sens veulent essentiellement dire par là que Dieu est cause de la beauté du monde : celle-ci reste en fait le paradigme même de la beauté et Dieu, auquel doit revenir au minimum comme créateur toutes les perfections des créatures, n'est reconnu beau que sous le coup d'une inférence à partir de son œuvre.

La religion grecque, nous l'avons vu, considérait que l'homme était susceptible de s'accomplir et de se diviniser en participant à la fête cosmique où sa naissance l'avait instauré commensal potentiel des dieux. Mais le passage biblique où Dieu voit la lumière et juge qu'elle est bonne recèle des significations inattendues. Dans beaucoup de langues humaines, et c'est le cas en particulier en hébreu, en grec et en latin, « voir la lumière », « voir le jour » est une métaphore qui peut désigner la naissance. En d'autres termes, la création du monde peut s'interpréter également comme la naissance de Dieu. Maître Eckhart, par exemple, considère qu'en créant le monde, la déité (*Gottheit*) donne naissance à Dieu (*Gott*) lequel est le visage de la déité tourné vers le

monde et par là relatif à celui-ci³⁵. Le monothéisme biblique ajoute ici, me semble-t-il, un élément particulièrement intéressant à la notion grecque de *theôria*.

g. La femme comme microcosme. L'amour dans la perspective dantesque.

Venons-en à notre dernier point : la rencontre homme-femme comme microcosme et porte ouverte vers le divin.

Au Moyen Age, nous rencontrons un double discours sur la femme : il y a le discours méprisant ou stigmatisant sur la femme comme homme manqué, comme instrument du diable pour causer la perte du genre humain, à commencer par les hommes, sur la femme faible dominée par ses passions ou ses humeurs corporelles. Mais il y a aussi le discours qui voit dans la femme, non pas la femme en général mais la femme élue, la femme choisie et aimée, un exemple sans équivalent de noblesse et de beauté. Inutile ici de mentionner toute la littérature courtoise dont l'influence fut énorme et qui constitue une création culturelle extraordinaire dont le Moyen Age peut être fier et dont à certains égards notre imaginaire amoureux vit encore aujourd'hui. Plutôt que de parler de manière générale, je voudrais ici prendre un exemple particulier pour faire comprendre toute l'importance de ce phénomène dans la compréhension de la beauté comme microcosme au Moyen Age. C'est l'exemple de Dante rencontrant pour la première fois Béatrice dans une rue de Florence par une belle journée de 1274. Dante avant d'être le poète de la *Divine Comédie*, a été un poète courtois, membre de la confrérie florentine des Fidèles d'Amour, dirigée par Guido Calvacanti. Voici comment il relate sa première rencontre avec Béatrice au tout début de la *Vita Nova* :

« Neuf fois depuis ma naissance, le ciel de la lumière était retourné au même point de son évolution, quand apparut à mes yeux pour la première fois la glorieuse dame de mes pensées, que beaucoup nommèrent Béatrice, ne sachant ce que c'est que de donner un nom.

Elle était déjà à cette période de sa vie où le ciel étoilé s'est avancé du côté de l'Orient d'un peu plus d'un douzième de degré. De sorte qu'elle était au commencement de sa neuvième année, quand elle m'apparut, et moi à la fin de la mienne.

³⁵ Sur cette distinction entre déité et Dieu, cf. Vladimir Lossky, *Théologie négative et connaissance de Dieu chez maître Eckhart* (Etudes de Philosophie médiévales XLVIII), Paris, Vrin, 1973, p. 195 ; pp. 209-210 ; pp. 342-344.

Je la vis vêtue de rouge, mais d'une façon simple et modeste, et parée comme il convenait à un âge aussi tendre. A ce moment, je puis dire véritablement que le principe de la vie que recèlent les plis les plus secrets du coeur se mit à trembler si fortement en moi que je le sentis battre dans toutes les parties de mon corps d'une façon terrible, et en tremblant il disait ces mots: *ecce Deus fortior me qui veniens dominabitur mihi*. Puis l'esprit animal qui habite là où tous les esprits sensitifs apportent leurs perceptions fut saisi d'étonnement et, s'adressant spécialement à l'esprit de la vision, dit ces mots: *apparuit jam beatitudo vostra*. Puis, l'esprit naturel qui réside là où s'articule la parole se mit à pleurer, et en pleurant il disait: *heu miser! quia frequenter impeditus ero deinceps*.

Depuis ce temps, je dis que l'Amour devint seigneur et maître de mon âme, et mon âme lui fut aussitôt unie si étroitement qu'il commença à prendre sur moi, par la vertu que lui communiquait mon imagination, une domination telle qu'il fallut m'en remettre complètement à son bon plaisir.

»³⁶

Ce qui frappe dans cette description de la première rencontre de Dante avec Béatrice, c'est sa dimension cosmique. Les huit années accomplies de la vie de Béatrice sont décrites en termes d'un mouvement extrêmement lent de la sphère des étoiles fixes, Ce n'est pas le mouvement diurne qui s'effectue en vingt-quatre heures mais le mouvement auquel correspond la grande année qui dure 24.000 ans. La durée de la vie de Dante est, elle, décrite en référence au mouvement du soleil, mouvement beaucoup plus rapide, qui s'effectue en un an. Dante veut signifier par là que tout l'univers conspire à cette rencontre, qu'il est mis en émoi par Béatrice comme la sphère des fixes meut es autres sphères ; le destin de Béatrice est sous la dépendance des sphères les plus hautes, les plus nobles et Dante en éprouve l'impact sur sa propre destinée, moins éminente et par conséquent mue plutôt que motrice.

La vue de Béatrice met littéralement les esprits de Dante en émoi ; il s'agit ici des esprits au sens de Galien, des fluides matériels très subtils assurant la jonction de l'âme et du corps : l'esprit physique a son siège dans le foie et président aux fonctions nutritives et à la croissance, l'esprit psychique dans la tête rend compte de la perception et l'esprit animal dans le cœur et les vaisseaux. Ils sont complètement chamboulés, à tel point que l'expérience de Dante peut être assimilée à une mort et une renaissance : lors de la formation de l'embryon humain, l'organe le premier formé par le dynamisme du *spiritus* était précisément le cœur. Quand Dante nous dit ici qu'à la vue de Béatrice son cœur s'est mis à battre la chamade, il veut dire que c'est comme une reformation très profonde de tout son être, c'est une vie nouvelle qui commence, qui va littéralement vivre pour et par la

³⁶ *Vita Nova*, trad. Christian Bec (retouchée) in Dante, *Œuvres Complètes*, Le Livre de Poche (Pochotèque), 1996, pp. 27-28.

Beauté et l'Amour. On s'étonnera peut-être que les esprits animaux parlent latin alors que le reste est en italien (traduit ici français) ; le latin n'est pas ici tellement la langue du savoir, en l'occurrence de la médecine ; c'est aussi et surtout la langue du culte. La religion de Dante connaît elle aussi une métamorphose : ce n'est plus le christianisme habituel où Dieu est amour dont il est maintenant question, ce sera dorénavant la religion où l'amour est Dieu ; ce n'est pas tout à fait la même chose. Béatrice, dans cette nouvelle religion, joue un rôle équivalent à celui du Christ : c'est par elle, et par ses yeux à elle que Dante va avoir accès à la profondeur de l'existence et du monde et au divin.

Au terme de son itinéraire, Dante retrouve, on le sait, Béatrice au Paradis. Dans ce lieu de la *Divine Comédie* où les rires et les jeux sont continuellement présents, la lumière, la joie, la beauté des cieux sont littéralement insoutenables pour Dante qui n'est pas encore passé par la mort ; il n'est pas capable de regarder le spectacle de ses propres yeux : il doit observer tout indirectement, à travers ce qui s'en reflète dans les yeux de Béatrice qui, elle, tel un aigle, est capable de fixer le soleil. Dans cette forme inédite de *theôria* ô combien symbolique qui s'effectue par le truchement des yeux de la femme aimée, Dante voit confirmées et portées à leur achèvement ses intuitions sur la beauté et l'amour. Celui-ci n'est pas simplement un sentiment humain, c'est une force puissante, une dynamique de transfiguration, qui pénètre et anime les individus, les collectivités, les institutions, le monde dans son ensemble qui les illumine et les fait vivre, ou, pour reprendre les derniers mots du Paradis, qui « tourne nos désirs et nos vœux, comme une roue également poussée, l'amour qui meut le soleil et les autres étoiles »³⁷.

³⁷ *Divine Comédie*, Paradis, XXXIII, 145.