

BEAUTÉ OBLIGE

THOMAS DE KONINCK*

J'ai demandé un jour il y a longtemps au grand écrivain et poète québécois Félix-Antoine Savard, ce qu'était pour lui le beau. «Le beau oblige», m'a-t-il répondu aussitôt. Cette réponse m'est revenue souvent comme une invitation à réfléchir. Je propose dans ce qui suit quelques-uns des éléments de cette réflexion.

Le thème de la beauté est immense, et il est donc impossible d'y rendre justice en quelques pages à peine. Cela dit, il est naturel de considérer d'abord la beauté sensible, même si cette dernière fait cependant vite pressentir des niveaux plus élevés de beauté, comme la beauté morale, la beauté intelligible, la beauté spirituelle, voire le Beau lui-même.

Notre méditation se découpera en dix points, tous relativement brefs.

1. Quelle beauté sauvera le monde ?

Dans le roman de Dostoïevski, *L'Idiot*, un athée appelé Hypolite demande au prince Mychkine: «Est-il vrai, prince, que vous

* Chaire «La philosophie dans le monde actuel», Université Laval, Québec

avez dit, un jour, que la “ beauté ” sauverait le monde? Messieurs, s’écria-t-il en prenant toute la société à témoin, le prince prétend que la beauté sauvera le monde [...] quelle beauté sauvera le monde ? [...] Le prince le contempla attentivement et ne répliqua point».

Ce silence du prince est mystérieux et fait songer au silence du Christ devant la question de Pilate : «Qu’est-ce que la vérité ?» (Jn 18, 38). Ce que la question suggère à tout le moins, c’est que le monde ne sera pas sauvé par n’importe quelle beauté. Il doit en exister une qui peut le sauver, une autre qui peut le perdre.

Dans les *Carnets des Démons*, d’autre part, Dostoïevski écrit : «La beauté est plus importante, la beauté est plus utile que le pain (...), la beauté seule est le but en vue duquel l’homme vit et la jeune génération périra si elle se trompe ne fût-ce que sur les formes de la beauté»¹. Voilà qui va dans le même sens que ce que nous venons de constater: se tromper sur les formes de beauté pourrait faire périr la jeune génération.

Et pourtant, pourquoi la beauté véritable serait-elle si importante et si utile que les jeunes périraient faute de l’avoir connue? Comment prétendre que le beau soit plus «utile» que le pain, dans un contexte, par exemple, de famine et de pauvreté extrêmes, comme on en trouve de plus en plus dans le monde actuel? Le pain est nécessaire à la survie du corps et qui meurt de faim n’est guère en mesure d’apprécier la beauté.

Il n’empêche, en revanche, que cette survie ne résistera pas non plus à une absence de sens. Il est difficile de ne pas penser ici, de nouveau, au suicide de nos jeunes, que n’empêche pas le pain, mais que pourrait empêcher une première découverte d’un sens à la vie donnée par l’expérience du beau. Qu’est-ce qui rend

1 Dostoïevski, *L’Idiot*, trad. A. Mousset, B. de Schloezer, S. Luneau, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1953, p. 464; *Carnets des Démons*, in *Les Démons*, trad. Boris de Schloezer, Paris, Gallimard, Pléiade, 1955, p. 974.

la vie digne d'être vécue? Et de toute manière, seule la beauté morale appelée justice pourra jamais remédier aux inégalités inadmissibles qui génèrent ces famines et ces pauvretés qui vont partout croissant dans le monde d'aujourd'hui, et dont la cause première est la rapacité de quelques-uns, laideur par excellence s'il en est².

La Beauté de Béatrice chez Dante ennoblit, celle d'Hélène chez Homère conduit au désastre. La question des formes de beauté posée par Dostoïevski est tout de suite claire en présence du visage. On constate que, dans l'icône, le corps sert de support au visage, qui retient le regard : on y entrevoit les sentiments, la pensée, la vie intime. De même, si on veut, à un autre niveau, la *Joconde*. «La plus belle façade du monde [écrit Jean-Luc Marion] ne peut donner que ce qu'elle a, un effet de surface. Le visage se montre d'autant mieux qu'il laisse entrevoir le retrait d'où il provient; par cette provenance il ouvre une profondeur, à partir de laquelle un regard peut nous arriver d'ailleurs – un regard plus ancien et plus lointain que le nôtre, sur lequel il vient, pèse et qu'il contredit; le visage comme tel m'adresse un regard, qui exerce d'emblée comme un appel et un commandement»³.

Mais le visage n'est souvent que l'occasion de représenter autre chose, réduisant la beauté féminine, par exemple, à celle d'un objet plutôt que d'un sujet : avilissement grave, puisque la femme n'est alors plus considérée pour elle-même, mais en fonction de l'homme ou d'un marché quelconque. Ou la réduisant au statut de l'idole. Or «l'idole fascine, et captive le regard, précisément parce qu'en elle il ne se trouve rien qui ne se doive exposer

2 Voir Sylvie Brunel, *La Faim dans le monde. Comprendre pour agir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999. «L'un des faits les plus remarquables de la terrible histoire de la faim, c'est qu'il n'y a jamais eu de famine grave dans aucun pays doté d'une forme démocratique de gouvernement et possédant une presse relativement libre» (Amartya Sen, *El Pais*, Madrid, 16 octobre 1998). Voir d'autre part François de Bernard, *La Pauvreté durable*, suivi de : *Le Gouvernement de la pauvreté*, Paris, Éditions du Félin, 2002.

3 Jean-Luc Marion, *Le phénomène érotique*, Paris, Grasset, 2003, p. 258-259.

au regard, l'attirer, le combler, le retenir». Elle «masque d'autant mieux l'invisible qu'elle se marque de plus de visibilité»⁴.

D'autres illustrations de fausses beautés abondent en musique, comme l'a bien marqué Pascal Quignard, dans *La haine de la musique*, faisant état de l'usage qu'on fit à Auschwitz d'une certaine musique dans l'exécution de millions d'êtres humains, de la violence que certaines formes de musique peuvent engendrer ou favoriser, à un degré croissant d'ailleurs, et de leur «violence propre, originaire» qui pourtant aujourd'hui nous assaille, à la ville comme à la campagne. Il faut être bien naïf ou de mauvaise foi, pour ne pas voir à quel point, comme l'écrit Michael Prowse, les modes sociales sont plus que jamais, médias aidant, absorbées comme par des éponges; certaines musiques, qui ont fortement contribué à susciter des assassinats de jeunes, se comparent à de la strychnine – absorbée, là encore, par des éponges⁵.

2. Pourquoi aimons-nous tant la beauté ?

La question fondamentale est cependant la suivante. Pourquoi aimons-nous tant la beauté, sous une forme ou une autre? Pourquoi le feu fascine-t-il? L'éclair que l'on voit dans la nuit, demandait Plotin, pourquoi est-il beau ? D'où nous vient l'admiration devant certains visages burinés par le temps, ou un regard d'enfant ? Pourquoi retourne-t-on sans cesse voir le même chef d'œuvre, émerveillé chaque fois davantage, si bien que sa beauté «croît»? Peut-on prétendre ignorer tout de l'éblouissement de la beauté intelligible, comme celle des mathématiques, où d'aucuns trouvent, avec Russell, la «beauté suprême, beauté froide et aus-

4 Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, Paris, Presses Universitaires de France, «Quadrige», 1991, p. 18; p. 41. Cf., du même auteur, *Lidole et la distance*, Paris, Grasset, 1977.

5 Cf. Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996 ; Gallimard, «Folio», p. 197-285 ; et Michael Prowse, *Idols should take rap for a violent society*, in *Financial Times*, June 12, 2003; nous en avons parlé plus longuement dans notre livre, *La nouvelle ignorance et le problème de la culture*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 148-150.

tère (...) sublimement pure»? Nous admirons la beauté d'actions généreuses ou héroïques, voire tout simplement justes. Sans parler de la lumière irréductible qu'il nous arrive de rechercher par-delà ce «visage énigmatique, clos par l'évidence même de la beauté, visage encore scellé», qui surgit de partout. Pourquoi donc, malgré d'innombrables divergences de nature et de goût, tout être humain est-il attiré par le beau et s'écarte de ce qui lui semble laid, pourquoi sommes-nous ainsi faits ? Pourquoi est-ce la beauté qui, dit Platon, «attire le plus l'amour (*erasmiôtaton*)», pourquoi, selon le mot de Rilke, «le Beau n'est-il rien autre que le commencement de terrible, qu'à peine à ce degré nous pouvons supporter encore», au point de suggérer «que nous n'habitons pas vraiment chez nous, dans le monde interprété»?⁶ Comment comprendre ces propos d'Alain : «La beauté souveraine n'existe nullement en image. Et le grand poète, si connu, si familier en ses préparations, étonne toujours par le trait sublime, qui n'existe qu'un moment par la voix, et ne laisse point de sillage. Ainsi le printemps ne parle jamais qu'une fois; plusieurs fois, c'est toujours une fois. L'oreille n'est nullement préparée, ni habituée. Comme la cathédrale, au tournant de la rue, étonne toujours et toujours de la même manière; ou plutôt, il n'y a point de manière, mais une chose infatigable et un sentiment neuf. Ainsi le miracle du rossignol sonne comme Virgile. La beauté n'est jamais connue⁷».

3. «L'énigme de la visibilité»

On voit apparaître, dans un contexte ironique, une première définition du beau dans l'*Hippias Majeur* (attribué à Platon), reprise

6 Cf., respectivement, Plotin, *Ennéades* I, 6, 1; John Keats, *Endymion*, 1-2: «A thing of beauty is a joy for ever:/ Its loveliness increases»; Bertrand Russell, *Mysticism and Logic* (1917), New York, Doubleday, p. 57 (comparer Aristote, *Métaphysique*, M, 3, 1978 a 31-1078 b 5); Olivier Clément, *Questions sur l'homme*, Paris, Stock, 1972, p. 185 sq.; Platon, *Phèdre*, 150 d 8; Rainer Maria Rilke, *Première Élégie de Duino*, trad. A. Guerne, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 9. Voir Jean-François de Raymond, *La beauté morale*, in *Laval théologique et philosophique*, 56, 3 (octobre 2000), p. 425.

7 Alain, *Le rossignol*, dans *Propos* I, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1956, p. 262-263.

ensuite par Plotin: le beau est «ce qui plaît à la vue et à l'ouïe»⁸. Qui refuserait que le beau soit au moins cela? Dans la réflexion sur le beau au cours de l'histoire, l'insistance sur la vue et, accessoirement, sur l'ouïe, sera constante⁹. On ne juge jamais «belles», à proprement parler, les réalités perçues par l'odorat, le toucher, le goût. Certes, voir, entendre ont d'autres significations -- nous parlons des yeux de l'intelligence, des yeux du cœur, d'avoir «des oreilles pour entendre». Mais d'où viennent à la vue et à l'ouïe ce privilège?

On constate d'emblée que, parmi nos sens, la vue et l'ouïe nous apportent le plus de connaissance du «réel», ainsi que le relevait déjà Héraclite¹⁰. En dehors même de leur utilité, les perceptions sensibles, précise Aristote, «nous plaisent par elles-mêmes, et, plus que toutes les autres, les sensations visuelles». Non seulement pour agir, mais même lorsque nous ne nous proposons aucune action, nous préférons la vue au reste¹¹. Nous aimons, en somme, voir pour voir — une époque aussi visuelle que la nôtre serait malvenue de le nier. On dit bien tenir à quelque chose «comme à la prune de ses yeux». Que la musique manifeste, comme nous le verrons, combien est intime le lien entre le son et la vie émotive, et que le lien de la parole au son mette en relief, de surcroît, le rôle capital de l'ouïe dans la vie de l'intelligence -- au point qu'on puisse parler de l'écoute, de la «résonance» même du silence¹² --, voilà qui témoigne assez de la proximité étonnante entre l'oreille, la vie affective et la vie de l'intelligence. Il n'empêche qu'au

8 Platon, *Hippias Majeur*, 297 a 5 sq. (cf. *Philèbe*, 51 a-b) ; Plotin, *loc. cit.*

9 Ainsi Descartes: «sinon que le mot de *beau* semble plus particulièrement se rapporter au sens de la vue» (*Lettre à Mersenne*, 18 mars 1630) ; «mais nous appelons beau ou laid ce qui nous est ainsi représenté par nos sens extérieurs, principalement par celui de la vue, lequel seul est plus considéré que tous les autres» (*Les Passions de l'âme*, art. 85).

10 Cf. H. Diels et W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, *op. cit.*, 22 B 55: «J'honore de préférence tout ce dont il y a vue, ouïe, apprendre par expérience» (traduction inspirée de celle de Marcel Conche et de ses commentaires, in Héraclite, *Fragments*, Paris, Presses Universitaires de France, *Épiméthée*, 1986, p. 264-265).

11 Aristote, *Métaphysique*, A, 1, 980 a 21-26, trad. Tricot modifiée.

12 Cf. Martin Heidegger, *Acheminements vers la parole*, trad. J. Beaufret, W. Brokmeier, F. Fédier, Paris, Gallimard, 1976, p. 34.

strict niveau sensoriel la vue atteint tous les corps non seulement en leurs couleurs mais aussi en leurs figures, dimensions, mouvements et nombres, là où l'ouïe doit se contenter des qualités sonores.

Cette faculté d'atteindre les choses mêmes, en certaines de leurs qualités constitutives, en leurs propriétés communes et leurs aspects quantitatifs, la vue la partage avec le plus fondamental de nos sens, le toucher. On le devine, peu de contrastes sont aussi riches en enseignements que celui qui oppose le toucher et la vue, dont la polarité illustre le plus fidèlement notre condition réelle à l'égard de la connaissance -- sa pauvreté relative comme sa grandeur. Car connaître, c'est avant tout, pour nous, *voir*. Nous ne disons pas, observait Augustin, «écoute comme cela étincelle», ni: «sens comme cela brille», ni: «goûte comme cela resplendit», ni: «touche comme cela éclate». C'est le mot *voir* qui convient pour toutes ces impressions, et même nous disons non seulement: «vois quelle lumière!» (ce que les yeux seuls peuvent faire), mais encore: «vois quel son, vois quelle odeur, vois quelle saveur, vois quelle dureté». Pour autant qu'ils «explorent quelque objet pour le connaître», nous disons des autres sens qu'ils «voient»¹³. Si l'expérience des autres sens est ainsi rapprochée de la vision, c'est que cette dernière a vraiment, pour nous, valeur de paradigme. Ce qui suggère que les traits essentiels de la vision puissent bien révéler, pour peu qu'on y soit attentif, ceux du connaître humain en sa forme idéale.

«L'œil [écrit Rilke], par qui la beauté de l'univers est révélée à notre contemplation, est d'une telle excellence que quiconque se résignerait à sa perte se priverait de connaître toutes les œuvres de la nature dont la vue fait demeurer l'âme contente dans la prison du corps, grâce aux yeux qui lui représentent l'infinie variété de la création: qui les perd abandonne cette âme dans une obscure prison où cesse toute espérance de revoir le soleil, lumière de l'univers»¹⁴.

13 Cf. saint Augustin, *Confessions*, X, 35, 54.

14 Rilke, *Auguste Rodin*, Paris, 1928, p. 150; cité par Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964, p. 82-83.

Merleau-Ponty, qui cite cette belle page de Rilke, renchérit: «Il faut prendre à la lettre ce que nous enseigne la vision: que par elle nous touchons le soleil, les étoiles, nous sommes en même temps partout, aussi près des lointains que des choses proches (...). Elle seule nous apprend que des êtres différents, “extérieurs”, étrangers l’un à l’autre, sont pourtant absolument *ensemble*, la “simultanéité” — mystère que les psychologues manient comme les enfants des explosifs»¹⁵.

Le maître mot de la vision, c’est la clarté, la saisie des différences. D’un coup, l’œil embrasse un espace immense, y discernant à la fois couleurs, lignes, contours, dimensions, nombres, mouvements, physionomies, une multitude de choses diverses et, les rapportant les unes aux autres, les perçoit ensemble. Non moins expressif que le grec *kosmos* (à la fois ordre, resplendissement, monde), le mot «univers» (étymologiquement: «tourné tout entier d’un seul élan vers») traduit cette saisie simultanée mais distincte d’une pluralité au sein d’une unité, cette séparation dans l’union que nous nommons «vision claire». Rien ne permet d’identifier les choses et de les distinguer les unes des autres avec autant d’exactitude que leur figure; et si celle-ci est accessible au toucher, elle est perceptible à l’œil avec une précision beaucoup plus grande. Ainsi, la splendeur de l’univers nous est bel et bien dévoilée en l’œil.

Wittgenstein écrivait, dans ses *Carnets*: «Le miracle, esthétiquement parlant, c’est qu’il y ait un monde. Que ce qui est soit»¹⁶. Or les arts plastiques témoignent de la merveille proprement inépuisable du simple monde visible. Ainsi le peintre célèbre-t-il ce que Merleau-Ponty appelait «l’énigme de la visibilité». Il vit dans la fascination. «L’idée d’une peinture universelle, d’une totalisation de la peinture, d’une peinture toute réalisée est dépourvue de sens. Durerait-il des

15 Maurice Merleau-Ponty, *L’œil et l’esprit*, *op. cit.*, p. 83.

16 Ludwig Wittgenstein, *Carnets 1914-1916*, trad. Gilles Granger, Gallimard, Paris, 1971, p. 159; le texte se lit: «Das künstlerische Wunder ist, dass es die Welt gibt. Dass es das gibt, was es gibt»; d’après *Notebooks 1914-1916*, ed. by G. H. von Wright and G. E. M. Anscombe, Blackwell, Oxford, Second Edition, 1977, p. 86

millions d'années encore, le monde, pour les peintres, s'il en reste, sera encore à peindre, il finira sans avoir été achevé». Il y a une clarté, saisissante et insaisissable, du monde visible, qui émeut l'artiste, qu'il découvre et qu'inlassablement il recrée et «rend visible». Cette clarté n'est pas une possession définitive de l'objet. Tout au contraire, la vision «est elle-même question»¹⁷. Le mystère du visible n'est pas moins grand que sa révélation.

À quoi s'ajoute l'art qui abstrait et détache de l'univers pour mieux faire éprouver la vie, la subjectivité, comme l'a bien montré Michel Henry : «Kandinsky a fait la découverte de l'abstraction : la découverte de cette vie invisible partout répandue sous l'enveloppe des choses et les soutenant dans l'être». Et «si l'on réfléchit une dernière fois aux moyens de la peinture, on voit que c'est justement d'être détachés de l'univers, du contexte objectif d'un paysage, par exemple, que couleurs et graphismes tirent leur puissance envoûtante. Et cette puissance, c'est précisément leur subjectivité»¹⁸.

Si le mot «voir» s'applique déjà aux autres sens que la vue, il s'emploie autant, de façon analogique, pour les activités plus élevées et plus intérieures de l'intelligence et du cœur. Quand on dit: «je vois», à la suite d'une explication, ce n'est pas à l'œil du corps que l'on pense. «Ce que la vue est au corps, l'intellect (*noûs*) l'est à l'âme»¹⁹. Mais que veut dire «intellect» ou «intelligence»? L'étymologie posait autrefois *intelligere* : *intus legere*, «lire à l'intérieur». Les linguistes préfèrent aujourd'hui *inter - legere*, «cueillir, rassembler, ou trier, -- parmi», et donc, «lire». Or, que fait celui qui lit? L'intellection, écrit Augustin, est comme une lecture : *qui autem intellegit quasi legit* : «Lorsque vous voyez une page d'écriture, si vous ne savez pas lire vous dites : "Qu'y a-t-il d'écrit là ?" Vous voyez déjà quelque chose et vous demandez encore ce qu'il y a. Celui à qui vous demandez l'intelligence de ce que vous avez vu, vous montrera autre chose. Il a d'autres yeux que les

17 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 26, 31, 90, 74, 59 sq.

18 Michel Henry, *Voir l'invisible*, Paris, Éditions François Bourin, 1988, p. 229 ; p. 231.

19 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, I, 4, 1096 b 28-29 (tr. Tricot).

vôtres»²⁰. Que font ces autres yeux? Ils reconnaissent un ordre qui a été mis là pour eux et qui n'est que mystère aux yeux de qui n'a pas appris à le voir. Cette reconnaissance suppose la capacité de discerner à travers le divers l'unité qui donne sens. «Cela se fait de cette façon que nous rassemblons les lettres. Sans un tel rassemblement, c'est-à-dire sans la récolte (*die Lese*) au sens de moisson et de vendange, nous ne serions jamais capable de lire (*lesen*) un seul mot, même par une observation rigoureuse des caractères»²¹.

Le propre de l'intelligence est de manifester et, comme l'œil, de faire voir. C'est elle qui voit cet ordre, dans et par-delà le sensible, que la vue ne voit pas plus que l'œil qui ne sait pas lire ne sait déchiffrer le sens de la disposition des signes. Grâce à elle, une immensité nouvelle se découvre. La profusion des arts, des sciences, des cultures même, n'en donne qu'un aperçu. Parmi les êtres de cet univers, il n'est pas de vue plus perçante que la sienne, et sa lecture des choses visibles ne peut s'y confiner. Car de même qu'un œil sain cherche la lumière, s'y retrouve chez soi et s'y réjouit, ainsi l'intelligence valide est-elle sans cesse en quête d'une transparence, intelligible cette fois, intérieure et par conséquent spirituelle, dont la lumière du jour n'offre encore qu'une faible image.

4. Beauté de la parole

Or, ce qui témoigne avant tout de l'intelligence, c'est la parole; il faut admirer la lumière de la parole, d'autant plus précieuse qu'on y peut trouver ce que l'âme conçoit, y compris les réalités intelligibles les plus profondes. C'est vraiment en pénétrant à l'intérieur des choses sur lesquelles se porte son regard que l'intelligence y reconnaît ce qu'elles sont, y discernant, à mesure qu'elle avance, les déterminations intelligibles qui les fondent, la première étant

20 Saint Augustin, *In Joannis Evangelium*, tract. XXIV, 2, PL. 35, 1593. Cf. *Sermon* 98, PL. 38, 592.

21 Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, trad. A. Becker et G. Granel, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 192.

l'être. «Qu'est-ce?» «Pourquoi est-ce ainsi?», telles sont les questions, Socrate l'a montré, qui ébranlent l'ordre apparent des choses, mais définissent l'art de penser. Ce que cachent les aspects sensibles, ce que recèlent les significations d'un discours, toute la virtualité d'un principe, aussi inapparente qu'un arbre dans la semence, la cause invisible d'un effet visible — tout cela reste imperméable aux sens cantonnés dans l'extériorité. Mais, en lisant au-dedans des choses, notre intelligence forme des paroles intérieures. Elle *conçoit* — le mot n'est pas trop fort : ce que vous dites était là en vous avant que vous ne l'extériorisiez, et s'y est formé comme l'enfant dans le sein de sa mère, ou alors, ce n'est pas un *dire*. Le perroquet ne *dit* rien parce qu'il n'a rien à dire. La parole extérieure se veut toujours le signe d'une parole intérieure produite par une intelligence: plus celle-ci est lumineuse, plus la parole pourra l'être.

Si Socrate interrogeait les hommes en leur posant la question «qu'est-ce?», c'est qu'il se rendait compte que renoncer à discuter le dire des hommes, c'était abandonner «l'accès le plus sûr vers la réalité». «L'être des choses, leur *quid* se révèle d'abord non pas dans ce que nous en voyons, mais dans ce que l'on en dit, les opinions qui circulent sur elles»²². La parole extérieure étant à la fois sensible et l'expression de la pensée humaine, elle demeure un moyen de «rendre visible» le pur intelligible, ou, mieux, d'y conduire. C'est au langage que l'intelligence se confie. Il est donc juste de dire avec Hegel: «C'est dans les mots que nous pensons», ou avec Platon: «Pensée (*dianoia*) et discours (*logos*), c'est la même chose, sauf que c'est le dialogue intérieur et silencieux de l'âme avec elle-même que nous avons appelé de ce nom de pensée»²³.

22 Léo Strauss, *Droit naturel et histoire*, Paris, Plon, 1954, p. 138 sq.

23 G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie* (1830), § 462: «Es ist in Namen, dass wir denken»; Platon, *Sophiste*, 263 e et *Théétète*, 189 e.

5. Amour et beauté

Mais revenons à la question que nous posions sur l'amour de la beauté. Le texte le plus lumineux de la tradition à cet égard est le *Phèdre* de Platon, et plus précisément le second discours de Socrate dans ce dialogue, où il est dit que les meilleures choses nous viennent sous forme d'inspirations ou de «délires» divins (*theia mania*) ; il y a notamment l'inspiration poétique ; mais la quatrième forme d'entre elles, sans doute la plus remarquable, est celle du «délire d'amour, qui paraît «quand, à la vue de la beauté d'ici-bas, on prend des ailes au souvenir ainsi éveillé de la beauté véritable» (249 d 3-4). «Maintenant que nous sommes venus en ce monde, elle a été saisie par nous, brillante de la plus vive clarté, au moyen du sens qui, entre ceux que nous possédons, a le plus de clarté. Si, de toutes les sensations que nous procure le corps, celle qui se présente avec le plus d'acuité est effectivement la vue (*opsis*), par la vue cependant nous ne voyons pas la Pensée (*phronêsis*) (250 d 2-5)»; ni, faut-il ajouter, aucune de ces autres réalités de grand prix pour les âmes, telles la Justice, la Sagesse (cf. 250 b 1-3); encore moins, ces réalités sublimes, réelles entre toutes, que sont les formes suprêmement intelligibles, comme le Bien, le Vrai, l'Un. Quelles «inimaginables amours», poursuit Platon, nous vaudrait la vue, dans le cas où il lui serait donné «que parvint jusqu'à elle (*eis opsin*) un clair simulacre (*eidôlon*) de la Pensée, pareil à ceux que nous avons de la Beauté. Mais c'est un fait que, seule, la Beauté (*kallos*) a eu cette prérogative de pouvoir être ce qui se manifeste avec le plus d'éclat (*ekphanestaton*) et ce qui le plus attire l'amour (*erasmiôtaton*) (250 d 5-8)». Si terre à terre qu'il puisse être, l'amoureux «perd pied», il est, dit-on, «transporté», «en extase» (*ekstasis*) ; «hors-de-soi», il ne «s'appartient plus». Voici la réalité transfigurée par un «coup de foudre»; il se voit arraché à sa finitude; l'infini et l'éternité sont on ne peut plus réels et, comme en témoignent toutes les chansons d'amour, lui montent aux lèvres. Plus il aimera, plus la vue et la présence de l'être aimé lui seront nécessaires, et, loin de s'atténuer avec le temps, l'éclat du premier jour

s'approfondira bien au-delà de ce qu'on pouvait imaginer au début. L'effet de la beauté sur nous, c'est l'effet de la vue de l'être aimé sur l'amant véritable.

6. Contemplation et curiosité

Quels en sont les éléments? D'abord que, si elle a quelque chose d'infini, l'attrance éprouvée est tout le contraire du mauvais infini de la convoitise, notamment de «la convoitise des yeux» (*I Jean*, 2, 16), la curiosité. Ici sont utiles les analyses de Heidegger, qui cite d'ailleurs le passage de saint Augustin que nous évoquions plus haut²⁴ : la curiosité ne s'intéresse qu'à l'aspect extérieur des choses; elle ne cherche nullement à comprendre, mais seulement à voir. S'agitant et poursuivant l'excitation d'une nouveauté continuelle, c'est la possibilité constante de la distraction qui l'occupe. Elle n'a rien à voir avec l'observation et l'émerveillement. Elle ne désire pas tant savoir qu'avoir su. Jamais elle ne séjournera où que ce soit. Il est évident que le voir de la curiosité est à l'opposé de la contemplation du beau, c'est-à-dire de la *theôria*. Or cette opposition met en vive lumière, par contraste, ce qu'il y a de plus grand en l'homme: son regard. Le regard du curieux ne s'oppose pas seulement à celui de l'amant; il s'oppose également à celui de l'intelligence. Le curieux est irrémédiablement dyslexique, sans cesse à la poursuite du neuf qui est vieux aussitôt vu: il fuit et se fuit. Ce qui le caractérise, c'est l'abstrait au sens d'isolé, de séparé, d'unilatéral. On pourrait montrer que l'envahissement progressif d'un visuel médiocre ajoute, aux effets nocifs déjà relevés, celui d'émousser l'intelligence au profit de l'esprit d'abstraction, dénoncé avec raison par Gabriel Marcel, dans *Les hommes contre l'humain*, comme facteur de guerre et de «techniques d'avilissement».

²⁴ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1929, §. 36, p. 170 sq.; puis p. 346 sq.; et saint Augustin, *Confessions*, X, 35, 54-57.

7. Le pouvoir de conviction de l'œuvre d'art

La parole de Dostoïevski, «la beauté sauvera le monde», trouve ici une première application et s'avère la seule réaliste. Rien de plus lucide que le *Discours de Stockholm* où Soljenitsyne, pour commenter cette parole, évoque «cette ancienne trinité que composent la vérité, la bonté et la beauté», et précise : «la conviction profonde qu'entraîne une vraie œuvre d'art est absolument irréfutable, et elle contraint même le cœur le plus hostile à se soumettre» (...) Une œuvre d'art porte en soi sa propre confirmation»²⁵. Cette force de conviction – on peut d'ailleurs penser aux œuvres de Soljenitsyne lui-même, qui précipitèrent la chute de l'empire soviétique -- vient de ce qu'une telle œuvre d'art restitue, au bénéfice de notre regard, l'intégrité oubliée, ou perdue. Semblables en cela à ceux de la curiosité, nos regards étaient trop dispersés pour apercevoir la profondeur de ce qui est; une des tâches de l'artiste est de nous y réveiller. «Nos yeux à facettes sont adaptés au quantitatif, à ce qui est émietté; nous sommes devenus des analystes du monde, et aussi de l'âme, et ne sommes plus capables de voir une totalité»²⁶. Or la beauté nous met toujours en présence d'une totalité et démasque l'esprit d'abstraction. Le beau oblige, comme le disait Félix-Antoine Savard.

8. Ekphanestaton kai erasmiôtaton

Beauté et sens ne font en somme qu'un, l'essentiel de leur être étant la lumière, allant jusqu'à la splendeur. De là les vers célèbres du grand poète anglais John Keats: «Beauty is truth, truth Beauty, — that is all Ye know on earth and all ye need to know»²⁷. Afin de mieux saisir cela, revenons aux éléments essentiels à la saisie authentique du beau suivant le texte déjà cité du *Phèdre*. Comment comprendre le fameux *ekphanestaton*, que Robin traduit: «ce qui se

25 Alexandre Soljenitsyne, *Les droits de l'écrivain*, suivi de *Discours de Stockholm*, Paris, Seuil, 1972, p. 97.

26 Hans Urs von Balthasar, *La Gloire et la Croix*, tr. R. Givord, Aubier, Paris, 1965, I, p. 22.

27 John Keats, *Ode on a Grecian Urn*.

manifeste avec le plus d'éclat» (250 d 8)? Pour l'exprimer en deux mots, à la suite d'Iris Murdoch: «la beauté est, comme dit Platon, visiblement transcendante»²⁸. Nous aimons la beauté parce que, présente visiblement, elle nous fait accéder, comme en un éclair, à l'invisible. Mais il y a bien plus. «La beauté, dit Heidegger, est un destin de l'être de la vérité, où la vérité signifie le dévoilement de ce qui se voile. Beau n'est pas ce qui plaît, mais ce qui tombe sous ce destin de la vérité qui se produit quand l'éternellement inapparaissant, et partant l'invisible, parvient dans le paraître le plus paraissant»²⁹. Ou encore, s'agissant de l'œuvre d'art: «L'être (...) ordonne la lumière de son paraître dans l'œuvre. La lumière du paraître ordonnée en l'œuvre, c'est la beauté. *La beauté est un mode d'écllosion de la vérité*»³⁰. Et Hans Urs von Balthasar: «Elle est le fond suprême et mystérieux de l'être qui transparait à travers toutes les apparitions. D'une manière plus précise, elle est tout d'abord la manifestation immédiate de cet excédent irréductible qu'on découvre en tout ce qui est révélé, de cet éternel surcroît qui habite l'être de tout existant. Ce qui éveille la joie esthétique, ce n'est pas seulement la correspondance entre l'essence et l'apparition, mais la certitude absolument incompréhensible que l'essence apparaît réellement dans l'apparition (qui pourtant n'est pas l'essence), et qu'elle y apparaît comme un être qui est éternellement plus que lui-même, donc qui n'est pas susceptible d'une apparition définitive. Mais c'est précisément cette absence d'apparition qui apparaît. C'est le comparatif éternel qui s'exprime dans le positif»³¹.

28 Iris Murdoch, *The Fire and the Sun*, Oxford University Press, 1977, p. 77.

29 *Qu'appelle-t-on penser?*, op. cit., p. 31-32.

30 *L'origine de l'œuvre d'art*, dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Gallimard, Paris, 1962, coll. «Idées», p. 62. Sur *ekphanestaton*, cf. *La question de la technique*, dans *Essais et Conférences*, trad. A. Préau, Gallimard, Paris, 1958, p. 47; et *Nietzsche I*, trad. P. Klossowski, Gallimard, Paris, 1971, p. 153, et *passim*. Voir en outre la magnifique conclusion de l'ouvrage de Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, trad. Étienne Sacre, revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, 1996, p. 503-516, dans laquelle ce texte du *Phèdre* de Platon occupe une place centrale.

31 Hans Urs von Balthasar, *Phénoménologie de la vérité*, trad. R. Givord, Paris, Beauchesne, 1952, p. 212-213.

On voit se déployer, dans ces textes, divers éléments des définitions classiques de la beauté : splendeur du vrai, splendeur de l'être, splendeur de la forme, splendeur de l'ordre. Le lien entre les transcendants, entre l'être, le bien, le vrai, l'un et la beauté, est expressément affirmé. Ce qui est propre à la beauté est cependant qu'elle est lumière, rayonnement, clarté, apparaît — mais apparaît éclatant de l'insondable, qu'on croyait le plus distant et qui nous surprend, causant dès lors une joie indicible. D'où le mot cher à Platon, *exaiφhnês*, «soudain», comme l'étincelle ; l'évidence soudaine de la présence, en ce que je vois, de la plus inouïe profondeur, laquelle ne passera pas, même si ma vision en est appelée à s'évanouir; comme si, dans un excès de générosité, transparaisait l'invisibilité même de l'invisible, son inaccessibilité rendue un instant accessible. La beauté est éclat visible et intelligible à la fois: c'est pourquoi elle s'impose comme la vérité.

Les arts nous éveillent à nous-mêmes en contribuant de manière indispensable à l'épanouissement de l'affectivité, le beau, ce «génie amical que nous rencontrons partout» (Hegel), ayant aussi, plus que toute chose, le pouvoir de faire aimer, comme nous venons de voir. Il est appel de l'esprit à s'éveiller à l'esprit. L'artiste semble s'abandonner à cet appel qui lui vient d'un point qui se trouve au-delà de lui-même. La culture est éveil au *logos*, éveil à «cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie» -- comme l'a magnifiquement dit Proust -- au lieu des «nomenclatures», des «buts pratiques que nous appelons faussement la vie», qu'«amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement», l'amour-propre, la passion, l'esprit d'imitation, l'intelligence abstraite, les habitudes. «Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et, autant

qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial»³².

9. De la musique avant toute chose

L'art par excellence ne serait-il pas cependant la musique ? Nous disions que le beau est aussi ce qui plaît à l'oreille. Toutefois ici encore, il y a bien plus.

Que certains des traits les plus profonds de la subjectivité humaine ne soient portés au jour que par la musique, que cette même subjectivité soit elle-même émue avant tout par la musique, et d'autre part profondément marquée, *formée* par elle, se comprend sans peine dès qu'on a pris conscience du degré d'intimité, d'immanence à soi, que nous vaut notre affectivité, et du caractère profondément dynamique de cette dernière. On comprend que la musique ait pu être déclarée «le mystère suprême des sciences de l'homme» (Claude Lévi-Strauss), quand on a entrevu à quel point notre vie affective lui ressemble.

On est en effet frappé par l'immédiateté de la musique, par son caractère «existentiel». «Par une irruption massive la musique s'installe dans notre intimité et semble y élire domicile», écrivait Vladimir Jankélévitch, faisant écho au propos de Platon, dans la *République* (410 d): «[...] elle pénètre à l'intérieur de l'âme et s'empare d'elle de la façon la plus énergique». La culture musicale est d'une excellence d'autant plus souveraine qu'elle fait l'économie de la représentation. Schopenhauer observait avec profondeur que la musique «est l'expression directe de la volonté elle-même. De là

32 Hegel, *Esthétique*, tr. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, «Champs», 1979, vol. 1, p. 11 et p. 29 sq.; Héraclite in DK 22 B 1 et 2 ; chez Marcel Conche, Héraclite, *Fragments*, *op. cit.*, fr. 2 et 7 ; Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, III, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 725.

provient l'action immédiate exercée par elle sur la volonté, c'est-à-dire sur les sentiments, les passions et les émotions de l'auditeur, qu'elle n'a pas de peine à exalter et à transformer». Selon Hegel, sa tâche est de faire résonner «la manière dont le Soi le plus intérieur est mû en lui-même [...]. Ce qu'elle sollicite est l'ultime intériorité subjective comme telle; elle est l'art de l'être intime qui s'adresse immédiatement à l'être intime lui-même³³».

Au moins deux manifestations de l'intériorité sont évidentes: d'abord la signification intelligible des choses que nous «saisissons», non pas sur la table au moyen de nos mains, mais en nous. «Ah, je vois!», disons-nous, lorsqu'on nous explique quelque chose. Grâce à quoi voyons-nous? Évidemment pas avec les yeux du corps. La seconde façon consiste à exprimer des réalités en les faisant *vivre* dans l'âme. Non plus abstraitement, en des universaux comme ceux de la pensée, mais concrètement, reproduisant leur temporalité propre. Les émotions ne sont pas statiques, elles sont des mouvements, des «motions». Le meilleur «traité» des passions est à cet égard la musique – «the music of men's lives», «la musique des vies humaines» (*Richard II*, V, 5, 44). Tristesse, douleurs, angoisses, soucis; sérénité, joie, allégresse, adoration, prière, amour; tous ces mouvements de l'âme renaissent en nous grâce à elle, avec d'infinies nuances; ces dimensions essentielles de notre être intime nous sont en quelque sorte révélées en leur vie même. Chaque modalité affective s'y exprime d'une manière originale, elle éclaire le rapport obscur de la subjectivité à elle-même en y découvrant les configurations variées de sa présence à elle-même, la gamme et le registre de l'affectivité. Épanchement libre de la passion et de l'imagination qui élève l'âme, en lui permettant de se distancer d'elle-même pour mieux saisir

33 Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 7; Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Supplément au livre troisième, ch. XXXIX, trad. A. Bureau, revue et corrigée par Richard Roos, Paris, PUF, 1966, 1978, p. 1189. G.W.F. Hegel, *Cours d'esthétique I-III* (Édition Hotho), trad. Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1995-1997, vol. III, p. 123.

son être le plus profond, en son dynamisme même, la musique est on ne peut plus essentielle à la connaissance de soi.

Le mot *mousikê* évoque le festival des Muses dans la mythologie grecque, signifiant l'inspiration de tous les arts, tous conviés à la célébration, spécialement le chant poétique. Par tous les arts, mais d'abord par la musique, l'être humain chante l'acceptation amoureuse de la splendeur du monde, de la grâce du don de beauté. La fête, la jubilation, la supplication, l'indicible, l'amour trouvent en elle une expression qu'ils ne sauraient trouver ailleurs — *cantare amantis est* (saint Augustin); «if music be the food of love, play on; / Give me excess of it (...)» (*Twelfth Night*, I, 1, 1-2).

Peu ont su avec autant de profondeur que Hegel expliquer l'impact sur nous de la musique, grâce à l'ouïe, notre sens le plus sublime à son avis. Il y a en nous à tout instant une vie latente des sons. Le fait central à prendre en compte est que le son s'anéantit aussitôt après avoir surgi. Il fournit ainsi à la musique les matériaux qui lui permettront de manifester la subjectivité intérieure, l'intériorité pure. Les arts plastiques (la peinture, par exemple) laissent leur mode d'expression extérieur «subsister en toute liberté et indépendance». Le tableau que je contemple est pour ainsi dire dehors, totalement distinct de moi (ce qui ne s'applique toutefois pas de la même manière au cas de la peinture «abstraite»). L'extériorisation de la musique n'aboutit point, en revanche, à une objectivité permanente dans l'espace : la musique «n'est portée que par l'intériorité subjective et n'existe que pour elle et par elle». L'extériorisation ici disparaît aussitôt apparue. Dès que l'oreille a perçu le son, il s'éteint; «l'impression produite par lui s'intériorise aussitôt; les sons ne trouvent leur écho qu'au plus profond de l'âme, atteinte et remuée dans sa subjectivité idéelle».

L'âme «est habituée à vivre dans l'intériorité et la profondeur insondable des sentiments». L'expression musicale ayant pour contenu «l'intériorité elle-même, le fond et le sens les plus intimes de

la chose et du sentiment, du fait aussi qu'au lieu de procéder à la formation de figures spatiales, elle a pour élément le son périssable et évanescent, elle communique ses mouvements au siège le plus profond de la vie de l'âme. Elle s'empare aussi de la conscience qui ne s'oppose plus à aucun objet et qui, ayant perdu sa liberté, se laisse emporter par le flot irrésistible des sons». Aussi, «la puissance de la musique est une puissance *élémentaire*, en ce sens qu'elle réside dans l'élément même dans lequel cet art évolue, c'est-à-dire dans le son». L'instrument le plus libre et, par sa sonorité, le plus parfait, reste la voix humaine, qui «réunit les propriétés de tous les instruments». Mais surtout elle «se laisse percevoir comme la résonance de l'âme elle-même», au point que «dans le chant c'est à travers son propre corps que l'âme retentit»³⁴. Paul Ricoeur ajoute aujourd'hui : «Lorsque nous écoutons telle musique, nous entrons dans une région de l'âme qui ne peut être explorée autrement que par l'audition de *cette* pièce. Chaque œuvre est authentiquement une modalité d'âme, une modulation d'âme»³⁵.

George Steiner va plus loin encore : «La musique *signifie*. Elle regorge de significations qui ne sauraient se traduire dans des structures logiques ni dans des mots». Mais que signifie-t-elle? Une énergie «tangibile» que la logique et la parole ne peuvent exprimer», une source et une fin qui «dépassent l'entendement humain», une «logique du sens différente de celle de la raison». Elle est affaire de joie, de tristesse aussi, d'amour surtout. «La musique met notre être d'homme ou de femme en contact avec ce qui transcende le dicible, ce qui dépasse l'analysable (...) Les sens du sens de la musique sont transcendants». Il n'y a pas à s'étonner que «pour de nombreux êtres humains, la religion est devenue la musique en laquelle ils croient. Dans les extases du pop et du rock, ce rapport est aigu»³⁶.

34 Nous citons cette fois des extraits de la traduction de S. Jankélévitch, dans G.W. F. Hegel, *Esthétique*, tome III, 1^{ère} Partie, Paris, Aubier, 1944, p. 307-330.

35 Paul Ricoeur, *La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 261-262.

36 George Steiner, *Réelles Présences. Les arts du sens*, tr. Michel R. de Pauw, Paris, Gal-

En d'autres termes, comme la poésie, la musique éveille en nous la nostalgie d'absolu qui a inspiré à Baudelaire ces lignes impérissables: «C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance* du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à *travers* la poésie, par et à *travers* la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, en cette terre même, d'un paradis révélé. Ainsi le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme [...] »³⁷.

En un mot, la musique est médiatrice de sens pour autant qu'elle est, dans son déploiement même, mouvement vers du sens. Un sens toujours imminent qui jamais ne se révèle pleinement. Pour Borges, «tous les arts aspirent à la condition de la musique. La musique, les états de félicité, la mythologie, les visages travaillés par le temps, certains crépuscules et certains lieux veulent nous dire quelque chose, ou nous l'ont dit, et nous n'aurions pas dû le laisser perdre, ou sont sur le point de le dire; cette imminence d'une révélation, qui ne se produit pas, c'est peut-être cela le fait esthétique»³⁸.

limard, 1991, p. 258-260.

37 Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1980, p. 498-499; le même texte réapparaît tel quel dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, *ibid.*, p. 598-599, avec des différences minimales (ainsi le mot «excitation» au lieu d'«enlèvement» de l'âme).

38 George Steiner, *Réelles présences*, p. 258; 210; Jorge Luis Borges, «La muraille et les livres», in *Enquêtes*, trad. Paul et Sylvia Bénichou (légèrement modifiée), Paris, Galimard, 1967, coll. «Folio» 1992, p. 18-19.

10. Sero te amavi

Cette imminence d'une révélation qui ne se produit pas, le silence du prince Mychkine devant la question «Quelle beauté sauvera le monde ?», de même que celui du Christ devant la question de Pilate «Qu'est-ce que la vérité ?», quel en est le sens ?

Je pourrais répondre : «Beauté oblige», et je n'aurais pas tort, car il s'agit alors d'une beauté indicible, justement. Mais il me semble que saint Augustin y a mieux répondu encore dans ce passage si souvent cité, à juste titre, des *Confessions*:

«Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi ! et ecce intus era et ego foris...»

«Bien tard je t'ai aimée, ô beauté si ancienne et si nouvelle, bien tard je t'ai aimée !

Et voici que tu étais au-dedans, et moi au-dehors et c'est là que je te cherchais, et sur la grâce de ces choses que tu as faites, pauvre disgracié, je me ruais ! Tu étais avec moi et je n'étais pas avec toi ; elles me retenaient loin de toi, ces choses qui pourtant, si elles n'existaient pas en toi, n'existeraient pas !

Tu as appelé, tu as crié et tu as brisé ma surdité ; tu as brillé, tu as resplendi et tu as dissipé ma cécité ; tu as embaumé, j'ai respiré et haletant j'aspire à toi ; j'ai goûté, et j'ai faim et j'ai soif ; tu m'as touché et je me suis enflammé pour ta paix»³⁹.

³⁹ Saint Augustin, *Confessions*, 10, 27, trad. E. Tréhorel et G. Bouissou.