
Groupe ISP – Culture Générale

La beauté sauvera-t-elle le monde ?

Dans *Crime et châtiment*, *Raskolnikov*, après le meurtre prémédité d'une vieille prêteuse sur gages et de sa sœur cadette, fait la rencontre de Sonia, une prostituée dont il tombe amoureux. *Dostoïevski* fait de cette relation une allégorie de l'amour de Dieu pour l'humanité déchue et de la rédemption par l'amour.

Ce dialogue du mal et de la beauté, qui traverse toute l'œuvre de l'écrivain russe – que l'on songe à la figure christique du prince *Mychkin* dans « *L'Idiot* » - le conduisait à affirmer que la beauté sauvera le monde. Que penser de cette affirmation en forme de prédiction ?

La question renvoie d'abord à l'idée d'une menace pesant sur le monde. Le mal que l'homme inflige à l'homme, à travers la violence et les guerres notamment, mais aussi le mal que l'homme inflige à la nature, suggèreraient une menace, un cataclysme, une fin du monde annoncée mais évitable. La beauté apparaît dans la question comme une donnée, une évidence, un cliché : c'est la beauté de la nature, de l'univers dans sa magnificence, que révèlent par exemple une aurore ou un crépuscule, un paysage de montagnes, d'oasis, de forêts... C'est aussi la beauté du visage humain, de l'homme comme de la femme, célébrés par les arts depuis des millénaires. C'est la beauté morale enfin : lorsque la haine et la cruauté ne dominant pas l'homme pour creuser en lui des abîmes, il y aurait place pour l'amour du prochain et une tendresse infinie. Cela suffit-il à sauver le monde ? N'est-ce pas une vaine utopie que d'attendre d'une beauté sans pourquoi une rédemption sans condition ? Après tout, *Raskolnikov*, amoureux de Sonia, est racheté de son meurtre par l'aveu et sa déportation en Sibérie. C'est l'amour qui a motivé l'aveu, mais c'est l'aveu, celui qui s'intègre dans une justice humaine, et le châtiment, qui assurent en réalité la rédemption.

Peut-on alors vraiment croire à la possibilité d'une sublimation esthétique du mal ? Cette perspective n'est-elle pas vaine et illusoire ? La beauté n'est-elle pas davantage accidentelle qu'intentionnelle, révélatrice d'un monde et d'une existence absurdes ? L'espoir d'une beauté rédemptrice est-il conciliable avec une pensée athée et que peut-on attendre de l'art sans verser dans une religion de l'art ? La beauté sauvera-t-elle le monde ?

La question renvoie ainsi aux ambiguïtés foncières de la beauté rédemptrice (I) mais elle interroge aussi la possibilité contemporaine d'une beauté rédemptrice (II)

I- Les ambiguïtés classiques de la beauté rédemptrice

La beauté posée comme une alternative au mal (A) apparaît comme une figure classique et universelle. Cependant, cette figure recèle certaines ambiguïtés qui en font à bien des égards une alternative illusoire (B).

A- La beauté, une alternative au mal

La beauté physique et spirituelle est depuis longtemps proposée comme une alternative au mal. Le Beau est la splendeur du Vrai, selon *Platon*. Dans *le Banquet* l'expérience esthétique est conçue comme une initiation : en partant des beautés sensibles d'ici-bas – celle d'un corps par exemple – on s'élève progressivement vers l'idée de Beauté, son essence, qui se dévoile ainsi peu à peu et permet d'accéder au vrai. L'esthétique et l'éthique se trouvent intimement liés ; cette conception antique se retrouve dès les premiers âges chrétiens où l'expérience du beau se veut édifiante, détournant le fidèle du Malin représenté sous des traits hideux.

L'icôno-graphie chrétienne illustre ainsi parfaitement cette beauté rédemptrice, à travers notamment la figure de *la Piéta*. Celle de Michel-Ange donne du reste plus d'importance à la beauté de la Vierge qu'à sa douleur. Le Christ quant à lui est représenté selon son âge et semble ainsi plus vieux que sa mère. Comme souvent dans l'œuvre de Michel-Ange, la beauté païenne et la religion se mélangent. La sublimation du mal par l'esthétique se retrouve aussi dans les chants grégoriens, chants liturgiques officiels de l'Eglise catholique romaine : issus du chant de l'Eglise de Rome et répandus en Occident depuis la fin du VIII^{ème} siècle, ils sont encore régulièrement pratiqués dans certaines églises et communautés religieuses. Les chants grégoriens sont appréciés, indépendamment de la liturgie, pour leurs qualités esthétiques, au titre d'une sorte de yoga musical de l'occident qui appelle au calme, au recueillement, à la contemplation intérieure.

C'est ici que la beauté, conçue comme une alternative au mal, tend à opposer la contemplation à la vie active. Conjuré le mal est moins affaire d'action, d'initiative, de lutte, que de « lâcher prise », d'abandon, d'humilité. La figure du prince *Mychkin*, incarnation de l'homme bon, l'« *Idiot* » de *Dostoïevski*, enseigne la force de l'humilité, considérée en quelque sorte comme la puissance de l'impuissance. Cette réflexion sur ce que peut l'homme face au mal est au cœur de nombreux romans d'initiation en Occident. Ainsi, tous les ouvrages de *Herman Hesse* comportent-ils une part autobiographique qui s'enracine dans une crise existentielle et une réflexion sur ce que peut la beauté face au mal. C'est vrai du *Loup des steppes*, mais aussi du *Voyage en Orient*, de *Peter Camenzind* ou bien encore du *Jeu des perles de verre*. L'opposition entre vie active et vie contemplative revient sans cesse. En partant du contexte de son époque, Hesse a conçu le *Jeu des perles de verre* comme une utopie pour l'humanité et pour l'âme, les deux éléments s'équilibrant dans un jeu d'échanges dialectiques. Ce roman initiatique, classique par sa forme, est moderne en ce qu'il inverse les termes de la problématique maître/esclave que l'on trouve chez *Hegel* et *Nietzsche*. Tandis que le héros de Goethe s'appelle *Meister* (le maître), dans *Les années d'apprentissage de Wilhem Meister*, celui de Hesse se nomme « Joseph Valet » : cela permet à Hesse de signifier délibérément que seuls l'humilité, le « lâcher prise », la contemplation étaient des solutions pour l'âme humaine. On rejoint ici des sagesses orientales, ce qui n'a rien d'étonnant si l'on sait que Hesse s'était intéressé à la figure de *Siddhartha* : le Bouddha célèbre la beauté du monde, dont le lotus est une incarnation.

Faut-il alors avoir la foi pour croire que la beauté sauvera le monde ? N'est-ce qu'une utopie sans consistance dès lors que la question est découplée de toute référence religieuse ? Cela revient à interroger la beauté comme une alternative illusoire au mal.

B- La beauté, une alternative illusoire ?

La beauté conçue comme une alternative au mal a pu être dénoncée comme une dangereuse illusion qui invitait au repli sur soi, à l'expérience individualiste de l'esthète raffiné, alors que le mal exigeait une action, un engagement. C'était déjà le reproche que *Thomas Mann* adressait à *Herman Hesse*. Faire de l'esthétique une religion présente en effet une double difficulté.

La beauté du monde et de son imitation artistique peuvent aussi bien susciter le malaise, l'angoisse, la mélancolie : c'est l'expérience de l'absurde de l'existence qui se révèle dans la contemplation, comme le suggèrent les personnages de *Camus* et de *Sartre*. Dans *La Chute*, le héros de Camus, Jean-Baptiste Clamence aborde un compatriote dans un bar douteux d'Amsterdam, le *Mexico-City*. Il lui propose de lui servir d'interprète auprès du barman. Il se présente et indique qu'il est "juge-pénitent" : cette étrange profession consiste à s'accuser soi-même afin de pouvoir ensuite être juge. Sur le bateau qui le ramène à

Amsterdam, Clamence évoque avec nostalgie la beauté et la pureté de la Grèce, puis revient à son récit. Il a essayé de trouver l'amour, mais en vain. Ecœuré, il se livra alors à la débauche, puis sombra dans le " mal confort ", avant d'admettre sa culpabilité et de se convaincre que tous les hommes sont coupables. Le Christ lui-même a donné l'exemple en mourant sur la croix pour une faute, le massacre des enfants de Judée, dont il se sentait obscurément coupable. Dans *Les Mots*, le roman autobiographique de Sartre, l'expérience cinématographique du héros se concluait sur un « malaise » : après la séance, le petit enfant se retrouvait « surnuméraire », faisant ainsi l'expérience de la totale gratuité, nudité, inintelligibilité de l'existence, précisément dénuée de la fatalité sublime du destin des héros de cinéma. Intitulé à l'origine « Melancholia », *La Nausée* est un roman philosophique qui semble *a priori* affirmer que l'art, en l'occurrence la rigueur interne d'un morceau de jazz, est seul en mesure de sortir le narrateur, *Roquentin*, du malaise dans lequel l'a plongé la révélation de la contingence. Cependant, on est très loin du triomphalisme esthétique de Proust dans *Le Temps retrouvé*, on peut y voir déjà de l'auto-ironie, une distance prise à l'égard de ce que Sartre n'appelle pas encore sa "névrose", c'est-à-dire sa foi démesurée, totale et en définitive indicible en la valeur métaphysique de la littérature. Encore faut-il s'entendre sur ce que contient cette foi en la littérature, et c'est ici que l'idée d'une beauté rédemptrice trouve sa limite, dès lors qu'elle est conçue comme une simple contemplation et non comme une action.

Dans un article intitulé *Qu'est-ce que la littérature ?* Sartre expose ses idées, qui vaudront pour toute son œuvre à venir. "La parole est action", l'écriture est une arme que tout écrivain est responsable d'utiliser ou non, ainsi l'écrivain est engagé qu'il choisisse de critiquer le système en place ou non. Un auteur écrit toujours pour que personne ne se considère innocent de ce qui se passe dans le monde. Il montre ce qui est et incite les lecteurs à transformer les situations relatives à ses écrits. On écrit toujours pour les autres, jamais pour soi. On écrit donc pour son temps, placé devant des problèmes historiques et politiques à résoudre. Jean-Paul Sartre introduit ici des considérations philosophiques propres à l'existentialisme : l'écrivain est responsable de ce qu'il écrit envers la société. "L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi ». Sartre tient ainsi Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. Il leur oppose les figures d'artistes engagés, et donc responsables : Voltaire prenant parti dans l'affaire Calas, Zola plaidant pour Dreyfus, Gide dénonçant l'administration du Congo.

L'idée d'une beauté rédemptrice posée en alternative au mal renvoie ainsi, classiquement, à de nombreux couples de contraires : le sens et l'absence de sens, la beauté naturelle et la beauté artificielle, la foi et l'athéisme, la puissance et l'impuissance, la contemplation et l'action. C'est conscient de ces ambiguïtés classiques que l'on peut interroger la possibilité contemporaine d'une beauté rédemptrice.

II- La possibilité contemporaine d'une beauté rédemptrice

Dès lors que le court XXème (1914-1989) siècle fut le plus sanglant de l'histoire, l'utopie d'une beauté rédemptrice paraît *a priori* dérisoire. Après Auschwitz, minuit de la parole humaine, l'expérience contemporaine oscillerait obscurément entre mal absolu et religion fétichiste de l'art, sans véritable perspective de rédemption : l'esthétique serait découplée de toute éthique (A). Pourtant, il est permis de croire, à la suite de *Walter Benjamin*, à la possibilité d'une illumination profane qui ferait de la beauté une expérience du réveil et inciterait ainsi à la vigilance démocratique (B).

A- L'esthétique découplée de l'éthique, entre mal absolu et religion de l'art

Emmanuel Lévinas a su décrire la solitude nue, absolue, sans recours ni consolation, des victimes de la *Shoah*. Ces victimes vivaient et mouraient dans un Interrègne ou fin des Institutions ou comme si l'être même s'était suspendu. Plus rien n'était officiel. Plus rien n'était objectif. Pas le moindre manifeste sur les droits de l'Homme. Silence de toute Eglise. Insécurité de toute camaraderie. Il s'agissait d'une solitude totale, d'une solitude noire. Comment dire cette solitude ? La *Shoah* –mot hébreu qui signifie « catastrophe »– marque le tournant de la culture, l'ouverture sur une post-culture où l'esthétique se trouve découplée de l'éthique. Cela soulève une double interrogation.

D'une part, se pose la question de la représentation de l'anéantissement. Comment filmer la *Shoah* ? C'est à ces questions à la fois historiques et philosophiques que répond Claude Lanzmann avec *Shoah*, un film consacré à l'extermination des Juifs européens pendant la Seconde Guerre mondiale. Dès les premières scènes toutefois, un témoin pose les limites de la représentation. Partant du principe qu'il est impossible de montrer ce qui n'est pas montrable, de scénariser ce qui est indicible, de « reconstituer » le processus d'extermination en faisant jouer des acteurs, ou de la mettre en scène comme n'importe quel autre événement, Claude Lanzmann interroge sans cesse le rôle de l'image face à la vérité historique et propose une approche scientifique des faits pour tenter de rendre compte de l'horreur, de la mort et de l'absence. *Shoah* ne contient pas d'images d'archives, pas de commentaires d'experts ou d'historiens : c'est un film d'histoire au présent. Il montre l'horreur absolue sans images de cette horreur, il montre la mort sans montrer de cadavres. Ni fiction, ni documentaire, *Shoah* est une re-création du passé — et non une reconstitution. Les paysages qui ont abrité les massacres trente ans auparavant sont désormais déserts et banals, comme absents et indifférents à la douleur. Toutefois, les voix et les visages des témoins interrogés sans relâche par Claude Lanzmann sur les lieux mêmes des événements font vivre au spectateur la « réalité » de l'univers concentrationnaire et « ressuscitent » en quelque sorte les victimes de *la Shoah*. En outre, sans respecter la chronologie des événements, les témoignages se répondent les uns aux autres, rebondissent les uns sur les autres, pour former un récit rythmé par le bruit et l'image de convois ferroviaires roulant vers les camps.

D'autre part, et plus largement, se pose la question d'une redéfinition des rapports entre éthique et esthétique après 1945. Cette entreprise est au cœur de l'œuvre de Georges Steiner. Dans son livre consacré à l'extermination, *Dans le château de Barbe-Bleue*, il reprend la thèse heideggerienne selon laquelle les camps nazis sont l'aboutissement de la pensée technique : la « solution finale » est l'application aux êtres humains des techniques venues de la chaîne de montage et de l'entrepôt. Pessimisme et nihilisme se renforcent, l'homme, « animal cruel » (Steiner), semble assez mauvais pour prendre la place de Dieu. La Parousie du Surhomme est ainsi annoncée, sous le couvert de la fiction. Cette apothéose de la duplicité est prophétisée dans un langage typiquement apocalyptique. Hitler ainsi annoncé détient la parole séductrice. Dans la guerre intérieure pour l'inversion des valeurs, des antisémites prennent la pose du survivant, Hitler devient l'inspiré des rabbins. Le brouillage hypocrite reste d'ailleurs une des caractéristiques du discours extrémiste, où les juifs sont des « collabos », les victimes des bourreaux, les racistes victimes d'un « génocide blanc », etc. Après l'inversion des valeurs, la culture se trouve déliée de toute exigence morale, puisqu'Auschwitz signifierait « l'arrêt de mort » de toute norme éthique : elle laisse place alors au pathos d'une esthétisation absolue - dont témoignerait le prétendu raffinement des SS (à l'image du personnage de Max Auer dans *les Bienveillantes* de

Johnatan Littel). Puisque seul le principe de plaisir anime le Surhomme, l'histoire, porteuse du principe de réalité, peut être indéfiniment révisée. Non moins pernicieuse que le négationnisme devenu impossible, l'esthétisation participe de l'insensibilité par son outrance complaisante : s'installe alors la « pornographie de l'holocauste ». On sait que la pacotille nazie est devenue une réserve d'icônes de la pornographie sado-masochiste. Ainsi, les victimes du nazisme deviennent des personnages de roman de gare. N'importe, pour Steiner, la question politique ne sera pas posée, tout est affaire d'émotions, quand l'érotisation et l'esthétisation se rencontrent dans la littérature sadique, mise sur le même plan que le nazisme.

Pour décréter l'après-culture, il faut d'abord poser que les valeurs esthétiques sont indépendantes des valeurs éthiques : « rien, dans le monde tout proche de Dachau, ne venait troubler la saison de musique de chambre » affirme Steiner. Ainsi l'esthétique, découplée de l'éthique, trouve-t-elle dans la politique « absolutiste » voire totalitaire, sa condition nécessaire. La prétendue culture des nazis précise alors sa fonction imaginaire. L'après-culture ne pourrait être que la barbarie, sauf à croire encore à la possibilité d'une rédemption par la beauté, par le biais d'une remémoration : la beauté sauverait le monde grâce au réveil d'une illumination profane.

B- La possibilité d'une rédemption par la beauté : le réveil d'une illumination profane

L'esthétique de *Walter Benjamin*, comme celle d'Adorno, est une des plus importantes de notre époque en tant qu'elle réussit à conjuguer une profondeur philosophique peu commune et une pratique effective des œuvres maîtresses de notre modernité. De plus, dans son rapport à la modernité, cette esthétique a le privilège d'éviter deux écueils également redoutables : d'une part celui de sacrifier à une idéologie futuriste du progrès, d'autre part celui, en couplage parfois avec le précédent, de glisser du côté d'un aplatissement de l'art sur des jeux d'écriture purement formels. C'est une constante chez les penseurs de l'École de Francfort (de *Horkheimer* à *Habermas* en passant par *Marcuse* et *Adorno*) de souligner avec force l'importance de la dimension esthétique. Contre la réduction de celle-ci -soit à une fonction uniquement ludique, - soit, selon la lettre du marxisme, à un simple reflet et à un refuge idéaliste, ils affirment sa nature à la fois *critique* et *utopique*.

En effet, l'œuvre d'art qu'on peut définir comme l'apparaître de la vérité sous forme de beauté, se révèle *critique* dans la mesure où, posée et maintenue en tant qu'*utopique*, elle ne saurait être confondue avec une effectivité historique quelconque, présente ou à venir. Une telle position en un sens rejoint et prolonge celle de Hegel pour qui « ce que nous recherchons dans l'art, comme dans la pensée, c'est la Vérité » (*Esthétique*) de sorte que l'art, au même titre que la religion ou la philosophie, réalise un objectif absolu de l'esprit. Ce qui entraîne chez Benjamin une très haute idée de la critique d'art qui, loin de se réduire à une sémiotique s'adonnant au démontage formel de jeux de langage érigés en fin ultime de l'intentionnalité esthétique, est une véritable herméneutique à la poursuite d'un sens inépuisable, lourd en expérience humaine.

S'interrogeant sur ce qu'il advient de l'art dans nos sociétés industrielles, Benjamin souligne, dans son célèbre article sur *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*, ce qu'il nomme la perte ou le déclin de l'aura. L'aura c'est le mystère même du rayonnement de l'œuvre, cette présence réelle qui transfigure notre existence et illumine notre entourage, les arrachant l'un et l'autre à la banalité quotidienne. Au départ l'aura a une dimension explicitement religieuse, puis, par le processus de sécularisation qui différencie valeurs

religieuses et valeurs esthétiques, elle se transforme en pure beauté profane. Or, selon Benjamin, ce sont ces traces mêmes de l'aura appartenant à la beauté "esthétique" pure qui se perdraient aujourd'hui avec la reproduction massive des images à partir des techniques comme la photographie, puis le cinéma auquel il faut joindre tout le champ contemporain de ce que l'on nomme l'audio-visuel. L'aura lui apparaissant comme solidaire des valeurs de *contemplation* comprises elles-mêmes au sens d'un repli individualiste sur soi, il prend alors occasion de son déclin pour exprimer sa totale confiance en un art moderne dont l'aspiration profonde serait de retrouver le sens des valeurs communielles et ainsi de toucher les masses. Plus explicitement encore la vocation ultime de l'art serait de faire véritablement œuvre de *rédemption* pour les hommes d'aujourd'hui, au nom d'un "principe d'espérance".

Que peut bien en effet signifier en dernière analyse le recours à la notion de *rédemption* ? Pour entrer sur la voie de l'éclaircissement de cette difficulté, il faut partir de ce qui pour Benjamin constitue, après Baudelaire, l'autre référence majeure pour sa réflexion critique sur la modernité, c'est-à-dire l'œuvre de Proust. A la lumière proustienne du Temps retrouvé, ne sommes-nous pas en mesure de concevoir l'expérience d'une *remémoration* qui, jaillie comme une étincelle du court-circuit entre le Maintenant et l'Autrefois, peut, par la grâce de l'œuvre d'art tenir lieu d'une véritable *rédemption* ? A la différence de Proust où le moment du réveil demeure à l'échelle d'une aventure personnelle, Benjamin le généralise aux dimensions de l'histoire humaine : "De même que Proust commence l'histoire de *sa* vie par le *réveil*, chaque présentation de l'*histoire* doit commencer par le réveil, elle ne doit même traiter de rien d'autre". Benjamin est bien conscient de transposer l'expérience théologique (celle-là mise en œuvre dans l'exégèse biblique) dans le monde profane pour atteindre, dans son épaisseur existentielle totale, l'histoire dans tout ce qu'elle a toujours d'intempestif, de douloureux, d'imparfait et, partant, de ce qui en elle se trouve en souffrance et en attente de réveil. Pour Benjamin l'art ne saurait se substituer sur ce point à la religion (ce refus d'une religion de l'art est une différence fondamentale avec Proust, et ce en raison même du sérieux avec lequel Benjamin considère l'histoire, radicalement rebelle à toute sublimation esthétique du mal). Si l'art en même temps que critique est porteur en espérance d'une visée messianique, il n'est pas lui-même ce messianisme.

En guise de conclusion, et à titre d'illustration exemplaire de la pensée de Benjamin sur la dimension messianique de l'art et de la Beauté, il est possible citer une des dernières compositions de *Schoenberg* intitulée : *Un survivant de Varsovie*, à la fois œuvre qui assume pleinement la modernité esthétique et remémoration sauvant de l'obscurité et de l'oubli ceux que la barbarie avait voulu rayer du monde des morts comme de celui des vivants. Jamais n'a été plus vrai qu'à son propos cette réflexion de Nietzsche dans *Le Gai Savoir* : "Une musique véritable atteint l'éclat d'une détonation spirituelle", surtout quand elle atteint, comme ici, en tant que commémoration, un tel degré d'intensité. En définitive, même en tant qu'*illumination profane*, la beauté peut être une promesse de bonheur.