

Svoboda, Karel

## Analyse

In: Svoboda, Karel. *L'Esthétique de Saint Augustin et ses sources*. Brno: Filosofická fakulta s podporou Ministerstva školství a národní osvěty, 1933, pp. [10]-194

Stable URL (handle):

<https://hdl.handle.net/11222.digilib/118797>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## ANALYSE

### I

Augustin inaugura son activité littéraire par un écrit purement esthétique *De pulchro et apto*. Il le composa vers 380, ayant à peu près 26 ou 27 ans; il était alors professeur de rhétorique à Carthage. Il dédia ce premier ouvrage au rhéteur Hierius; celui-ci était d'origine syrienne, il avait été instruit dans la rhétorique et dans la philosophie et était devenu professeur public de rhétorique à Rome. Quoique Augustin ne le connût pas en personne et qu'il eût seulement entendu citer de lui des paroles qui l'enchantaient, il l'admirait pour sa gloire, il tâchait de lui plaire et de devenir son égal (*Conf.* IV 21; 23; 27).

L'écrit d'Augustin s'est perdu. Quand il écrivit les *Confessions*, Augustin ne le possédait plus et il avait même oublié si l'ouvrage contenait deux ou trois livres (IV 20). Cependant il en rappelle les idées fondamentales dans les *Confessions* (IV 20—27); mais ces idées, il les présente en connexion étroite avec toute sa pensée et tous ses sentiments d'alors — il part de la théorie de l'amour qu'il soutenait à cette époque — et nous ne pouvons pas toujours discerner ce qu'il avait expliqué dans l'ouvrage en question et ce qu'il avait seulement pensé alors. Il va sans dire aussi qu'ayant écrit les *Confessions* presque vingt ans après son premier traité, il a pu, à son insu, reproduire faussement quelques pensées du traité. Il expose ainsi la suite des idées qu'il développait alors: il parlait du fait qu'on aime seulement le beau (*pulchrum*); il se demandait ce qui est beau et ce qui nous attire vers les choses que nous aimons, car, si elles ne possédaient pas quelque chose de gracieux (*decus et species*), elles ne nous attireraient pas; il trouvait que dans ces choses il y a pour ainsi dire un tout (*totum*) et par consé-

quent une beauté, et qu'elles nous plaisent donc par elles-mêmes, ou encore qu'en elles il y a quelque chose de bien accommodé à une autre chose (*apte accommodatum*), comme une partie du corps est bien accommodée au tout ou comme la chaussure est bien accommodée au pied. Les deux espèces, le beau et le convenable, Augustin ne les cherchait que dans le domaine des corps. Il réfléchissait aussi, dit-il, sur l'essence de l'esprit, mais comme il n'y trouvait pas de formes corporelles, il pensait que l'esprit n'est pas connaissable. En se basant sur l'antithèse de la vertu et du péché, il trouvait aussi les deux principes du monde: dans la vertu, il découvrait la paix et dans la paix, l'unité, qu'il identifiait ensuite avec l'esprit raisonnable, avec la vérité, avec le bien suprême, tous objets qu'il dénommait *monas* (l'un) ou l'esprit privé de sexe. Le péché, au contraire, il le rattachait à la discorde, à la division et il l'identifiait avec la vie irraisonnable, avec le mal suprême, la haine, la convoitise, ce qu'il appelait *dyas* (le deux). Enfin, il réfléchissait sur Dieu et il lui attribuait une nature semblable à celle de l'homme, en le qualifiant de changeant et de faillible.

Examinons de plus près ces idées, leur origine et leur connexion. On y peut distinguer deux exposés, l'exposé esthétique et l'exposé ontologique. Le premier est d'un caractère purement platonicien, comme l'a indiqué K. Borinski (*Die antike Poetik und Kunsttheorie*, I, 1914, p. 68, 265), sans le démontrer plus exactement. Platon déclarait qu'on aime la beauté (*Banquet* 210 A s.; *Phèdre* 249 D s.); la beauté et l'amour sont pour lui des termes corrélatifs. L'idée augustiniennne, que dans les belles choses se trouve quelque chose de gracieux qui nous attire, rappelle les exposés fréquents de Platon, à savoir que les belles choses participent à l'idée de la beauté (*Hipp. maj.* 289 C s., 292 C; *Gorg.* 497 E; *Euthyd.* 301 A; *Phédon* 100 B s.), et elle nous rappelle encore sa description enthousiaste de l'influence que la beauté exerce sur nous (*Banquet* 211 D; *Phèdre* 249 D). Mais ce sont des pensées assez répandues dont il est difficile de fixer l'auteur. Il est plus important que dans l'*Hippias majeur*<sup>1</sup> (290 A s., 293 D s.) Platon

<sup>1</sup> Nous laissons de côté la question de l'authenticité de ce dialogue, car même ceux qui en doutent reconnaissent qu'il a figuré de bonne heure parmi les écrits de Platon; cf. D. Tarrant, *The Hippias Major*, 1928, p. XVI.

distingue le beau (*τὸ καλόν*) et le convenable (*τὸ πρέπον*). Il dit que le convenable n'éveille que l'apparence de la beauté, tandis que beau est ce par quoi tout est beau (c'est-à-dire l'Idée de la beauté) — Augustin dit: ce qui plaît par soi-même — et comme exemple du convenable Platon cite diverses matières dont on fabrique les parties d'une statue ou les outils, les vêtements et les chaussures. L'opinion d'Augustin, que la beauté consiste dans l'entier, ainsi que sa distinction du beau et du convenable, peuvent être comparées à ces passages du *Phèdre* de Platon (264 C, 268 D), où l'on demande que le discours soit entier comme un animal, que ses parties se conviennent l'une à l'autre et conviennent à l'entier, et que la tragédie soit composée de parties se convenant mutuellement et convenant aussi à l'ensemble. Nous pouvons encore citer ici le précepte de la *République* (IV 420 D), à savoir qu'on rend un tout beau — par exemple une statue peinte ou un État — en donnant à chacune des parties ce qui lui convient; nous pouvons également rappeler la pensée du *Timée* (32 D), à savoir que le Demiurge, créant le monde, le créa entier, un et parfait, comme un animal, et la pensée des *Lois* (X 902 D s.), qu'il faut toujours tenir compte de l'entier, que la partie est à cause du tout et non le tout à cause de la partie.

Comment expliquer les analogies entre les idées d'Augustin et celles de Platon, notamment les idées sur la beauté de l'entier et sur la différence qu'il y a entre le beau et le convenable? Borinski (l. c.) estimait qu'Augustin connaissait les idées de Platon par Cicéron, mais il n'a pas prouvé son assertion. Cependant on ne trouve chez Cicéron que cette idée, que la beauté du corps consiste dans l'accord des parties (*De off.* I 98), avec des exposés sur la diction convenable (*De orat.* III 210 s.; *Orat.* 70 s.) et sur le convenable dans la poésie (*De off.* I 97 s.). La correspondance entre Augustin et Platon va si loin qu'un détour à travers Cicéron n'est pas vraisemblable. Nous supposons qu'Augustin a connu les idées de Platon lui-même, ne fût-ce qu'au moyen des traductions ou bien des citations d'autres écrivains. Dès sa jeunesse il s'est intéressé à la philosophie: il rappelle l'érudition philosophique du rhéteur Hierius (voir ci-dessus) et il dit avoir lui-même lu à vingt ans les *Catégories* d'Aristote et les avoir bien comprises (*Conf.* IV 28).

Sans doute il a à peine entendu parler de l'*Hippias* de Platon, dialogue auquel son exposé correspond le plus, car c'est un ouvrage qu'on ne lisait guère. Le *Phèdre*, au contraire, au temps d'Augustin, était souvent expliqué par les néo-platoniciens, à commencer par Jamblique (cf. A. Bielmeier, *Die neuplatonische Phaidrosinterpretation*, 1930, p. 22 s.); et surtout on revenait souvent sur la comparaison avec un animal; on en déduisait l'absolue nécessité de l'unité dans une œuvre d'art (cf. K. Praechter, *Gött. gel. Anz.*, 167, 1905, p. 527), et cela avec raison: Platon ne parle expressément que de l'entier, mais l'unité résulte de la convenance mutuelle des parties. Augustin aurait pu déduire de cette comparaison sa pensée esthétique fondamentale. Il aurait pu s'intéresser au *Phèdre* en esthéticien, car ce dialogue traite de la beauté (dans les manuscrits le dialogue est intitulé «*Phèdre ou du Beau*»), et il aurait pu l'étudier aussi en rhéteur, car une partie de ce dialogue est consacrée à la rhétorique. Outre le *Phèdre*, et encore bien mieux, on connaissait à cette époque le *Timée*, déjà traduit en latin par Cicéron; on lisait aussi la *République* et, plus rarement, les *Lois*; d'ailleurs les idées développées dans ces écrits sont déjà plus éloignées de l'exposé esthétique d'Augustin, bien que, comme nous le verrons, l'idée de l'entier et de l'unité, qui est d'une si grande importance même dans la philosophie actuelle, ait toujours été chère à Augustin.

Retournons aux idées de l'écrit esthétique d'Augustin. On ne s'étonne pas qu'il dise n'avoir cherché le beau et le convenable que dans les corps; sa définition de ces deux catégories partait des phénomènes sensibles, c'est-à-dire des œuvres d'art et peut-être même des phénomènes naturels, et il n'était pas facile de transférer ces catégories dans le domaine de l'esprit. Ce qu'Augustin dit à propos de sa conception de l'esprit — il le considérait comme inconnaissable — n'est peut-être pas exact et on peut se demander si dans cet écrit Augustin a réfléchi en particulier sur l'esprit; en ce temps-là, l'antithèse du corporel et du spirituel n'était pas pour lui, à coup sûr, aussi frappante que plus tard. Par contre, on ne saurait douter que l'exposé des deux principes se soit trouvé dans cet écrit. Il servait de cadre aux exposés esthétiques, de même que chez Platon et Plotin l'esthétique est

enclavée dans l'ontologie. Comme chez ces philosophes, le beau se confondait, chez Augustin, avec le principe suprême, ou plutôt, étant donné son dualisme d'alors, avec le principe bon; il identifiait certainement l'entier, qu'il proclamait la condition fondamentale de la beauté, avec l'unité du principe bon — quoiqu'ils ne se correspondent pas exactement: l'entier est ce à quoi rien ne manque, l'uni est ce qui est lié inséparablement d'une manière organique — et il considérait le bien complètement uni et entier comme le beau suprême.

Examinons maintenant l'exposé ontologique. Il est, à première vue, manichéen; Augustin fut alors, pendant neuf ans, un auditeur manichéen. L'antithèse du principe du bien, de la vertu, de la raison et du principe du mal, du péché, de l'impudicité, est toute manichéenne. De même l'antithèse de l'unité et de la division, à laquelle Augustin fait allusion ailleurs dans les *Confessions* (V 18) et à laquelle il a rattaché son esthétique d'alors (le tout indivisé est beau), était manichéenne, quoique moins courante. On la retrouve chez l'évêque manichéen Faustus de Milève qu'Augustin combattit plus tard. Celui-ci enseignait que de par son origine l'homme est divisé, double, bon et mauvais, et que ce n'est qu'avec l'aide de Dieu qu'il est uni (Aug. *C. Faust.* XXIV 1; cf. Alfarcic, ouvr. c., I, p. 224). Faustus invoquait ici la parole de saint Paul (*Gal.* 3, 27): «Car vous tous qui avez été baptisés en Jésus-Christ, vous avez été revêtus de Jésus-Christ. Il n'y a plus ni Juif, ni gentil; ni esclave, ni homme libre; ni homme ni femme; mais vous n'êtes tous qu'un en Jésus-Christ». Cependant, en réalité, il parlait de la doctrine manichéenne fondamentale, à savoir que l'homme possède deux tendances, une bonne et une mauvaise. Notons que l'antithèse d'une unité bonne et d'une division mauvaise se trouve aussi dans le *De paradiso* (26) de saint Ambroise qui affirmait que le bien est concordant et cohérent, le laid discordant, et que Dieu cherche à atteindre l'unité; il imitait en cela Philon (*Quaest. in Gen.* I 15). Bien que l'ouvrage d'Ambroise eût été écrit peu avant celui d'Augustin (vers 375), Augustin n'y puisait pas, mais parlait du manichéisme.

Revenons à l'exposé ontologique. Lorsque Augustin soutient que la paix est dans la vertu, et la discorde dans le vice, il se

rapproche du christianisme, la «paix» étant un terme important du Nouveau Testament, surtout chez saint Paul, mais l'antithèse de la paix et de la discorde était peut-être aussi employée par les manichéens. L'antithèse du principe privé de sexe et du principe de la convoitise, de la sexualité, provenait sans aucun doute du manichéisme; les manichéens voyaient dans la sexualité un mal et recommandaient en conséquence une continence absolue. Faustus, il est vrai, ne dit pas formellement dans son exposé (voir ci-dessus) que l'unité soit sans sexe, mais il le déduisait probablement du passage de saint Paul, où il est dit qu'un homme baptisé n'est ni homme ni femme. Les termes *monas* et *dyas* ne sont pas d'origine manichéenne et viennent plutôt de la doctrine des académiciens postérieurs, comme Eudoros, et des néo-pythagoriciens, comme Moderatus et Numenius, qui, se basant sur la doctrine du Platon pythagorisant (cf. Arist. *Métaph.* I 6, 987 b 25; fr. 28 R.), reconnaissaient deux principes du monde, la monade et la dyade, et qui attribuaient à celle-là l'ordre, et l'origine des choses bonnes, et à celle-ci le désordre, et l'origine des choses mauvaises (Simpl. *ad Arist. Phys.* 181, 10 s. D.; Porphy. *Vie de Pyth.* 48 s.; Chalcid. 293). A en croire Porphyre (l. c.), d'autres philosophes acceptèrent, eux aussi, cette antithèse. Il était tout naturel d'identifier les deux principes manichéens (l'unité et la dualité) avec cette antithèse pythagoricienne (la monade et la dyade) et Augustin lui-même aurait pu le faire, tout comme un autre manichéen. En faveur d'une influence ancienne du pythagorisme sur les manichéens, nous pourrions citer ce qui est rapporté dans les *Acta Archelai* (51; 55 = 10, 1517 B, 1524 A Migne), à savoir que le dualisme manichéen a son point de départ chez un certain Scythianus qui aurait vécu à l'époque des Apôtres et aurait emprunté son dualisme à Pythagore; mais, comme on le reconnaît en général, les données des *Acta* sont très problématiques. Enfin, en ce qui concerne Dieu, on n'est pas sûr qu'Augustin lui ait effectivement attribué une nature changeante et faillible; dans les *Confessions* il a peut-être présenté le concept qu'il avait eu jadis de Dieu sous un jour plus défavorable que dans la réalité.

Les idées fondamentales de l'écrit perdu étaient donc à peu près celles-ci: nous aimons le beau; le beau consiste dans l'entier

et dans l'unité et il plaît par lui-même, absolument; le convenable, au contraire, plaît en vue de ce à quoi il convient, relativement. Un tout qui est beau se compose de parties convenables jointes dans une unité. La plus belle unité est l'unité suprême, le bien; le contraire en est le mal, la division. Donc Augustin a combiné l'esthétique platonicienne, ou plus exactement celle de l'*Hippias* et du *Phèdre*, avec l'ontologie manichéenne, et ce qui lui a servi de lien, c'est l'idée de l'entier et de l'unité. Cette combinaison n'a pas été bien difficile si, comme on le croit actuellement (H. H. Schaefer, *Vortr. Bibl. Warburg*, 1924/25, p. 118), l'idéologie des mythes manichéens a sa source dans la philosophie grecque, notamment dans le *Timée* de Platon. Signalons encore que le premier écrit d'Augustin était probablement un dialogue, comme ses écrits philosophiques postérieurs et comme les œuvres de Cicéron qu'il aimait tant. Dans les *Confessions* (IV 20), il a indiqué, semble-t-il, qu'il s'agissait d'un dialogue, par les mots: «J'ai dit à mes amis: Est-ce qu'on aime quelque chose, sinon le beau?»

Dans les *Confessions*, Augustin fait une autre allusion à ses opinions esthétiques de la période manichéenne de sa vie: en parlant de son séjour à Rome en 383, il dit avoir alors fréquenté les manichéens quoique n'ayant plus complètement confiance en eux, avoir partagé leur opinion qu'à côté de la substance du bien il existe la substance du mal qui a une matière laide et l'avoir identifiée avec la terre ou l'air (V 18; 20). On retrouve ici, une fois encore, la doctrine manichéenne essentielle de deux principes, dont le bon est considéré comme beau et le mauvais comme laid. Il va sans dire qu'Augustin n'a pas partagé ces idées seulement à cette époque-là, mais qu'il les a professées dès qu'il est devenu manichéen, et il est vraisemblable qu'il les a énoncées même dans son traité esthétique.

## II

Après l'ouvrage *De pulchro et apto*. Augustin n'a écrit aucun traité purement esthétique, excepté le *De musica*. Mais, pendant toute sa vie, il a dispersé des réflexions esthétiques dans de nombreux écrits, lettres et sermons.

Dans l'introduction du II<sup>e</sup> livre du *Contra Academicos*

(à Cassiciacum, nov. 386), où il recommande à son protecteur Romanianus la philosophie (6 s.), Augustin qualifie celle-ci de belle et il l'appelle même véritable beauté, à la différence de la beauté vaine que les hommes aiment d'ordinaire. Parmi ces gens il faut ranger, selon Augustin, l'ennemi de Romanianus; s'il connaissait la beauté de la philosophie, il s'y consacrerait tout entier et il se réconcilierait avec Romanianus. Cela serait possible, dit Augustin, car il a un certain charme d'âme, ou bien il en possède le germe, un germe qui voudrait pousser dans la véritable beauté; jusqu'alors ce germe ne s'est manifesté que par l'hospitalité, l'affabilité et l'élégance. Tout cela est désigné généralement par *philocalia*. Augustin éclaircit le rapport de la *philocalia* à la philosophie en racontant la fable suivante: Philocalia, c'est-à-dire l'amour de la beauté, et Philosophia, l'amour de la sagesse, sont deux sœurs germanes, car la sagesse est la véritable beauté. Mais Philocalia, séduite par la glu de la volupté, est descendue du ciel et a été enfermée dans une cage; elle n'a retenu que son nom, qui est semblable à celui de la philosophie, pour que l'oiseleur ne la dédaignât pas, mais elle a été privée de son plumage, elle a été souillée et appauvrie. Sa sœur, Philosophia, qui voltige librement, la reconnaît souvent, mais la délivre rarement, car — et c'est le sens de la dernière image — la philosophie seule reconnaît l'origine de la *philocalia*.

Cette fable, ainsi que les réflexions qui la précèdent, méritent d'être analysées en détail. Pour les louanges de la philosophie et de la sagesse, Augustin a pu s'inspirer de Cicéron, qui recommandait souvent la philosophie (*De leg.* I 58; *Tusc.* I 64; II 11; V 5, etc.), surtout dans l'*Hortensius*; cet écrit a exercé une grande influence sur le jeune Augustin, et P. Drewniok (*De Augustini Contra Academicos l. III*, 1913; cf. *Woch. kl. Phil.*, 31, 1914, p. 597 s.) en fait dériver l'introduction en question. Mais Augustin est aussi en accord avec Platon et Plotin: Platon vantait la beauté de la sagesse et des sciences (*Banquet* 204 B, 210 D, 211 C); Plotin, lui, considérait les sciences comme belles (I 3, 2; 6, 1; 6, 5; V 9, 2) et l'esprit comme le plus beau de tout (I 6, 5; III 8, 11). L'antithèse de la beauté véritable et de la beauté vaine nous fait également songer à Platon (*Rép.* VI 509 D s.; *Tim.* 27 D s.) et encore davantage

à la théorie néo-platonicienne des deux mondes, l'un intelligible, vrai et beau, et l'autre sensible, image imparfaite de celui-là (Plot. II 4, 4; 9, 4; III 2, 1 s., etc.). Certes, saint Paul, lui aussi, recommandait de regarder les choses invisibles qui sont éternelles, tandis que les choses visibles ne sont que passagères (II *Cor.* 4, 18), mais, dans notre écrit (III 37), Augustin attribue cette idée à Platon. De même lorsqu'il parle des germes de la beauté, il le fait à la manière de Platon et des néo-platoniciens: Platon (*Banquet* 210 A s.) et Plotin (I 3, 2; 6, 1; 6, 4 s.; V 9, 2) reconnaissent divers degrés de beauté, à savoir la beauté physique, la beauté des sciences et des institutions, et enfin la beauté suprême. Augustin donne le nom de *philocalia* à une conduite noble, pour pouvoir ajouter sa fable. Il dit que le terme *philocalia* «élégance» est répandu, et il faut le croire, bien qu'il n'y ait aucun document sur cette signification, si ce n'est que dès le V<sup>e</sup> siècle ce mot signifiait dans les papyrus «esprit d'ordre» (cf. F. Preisigke, *Wörterbuch der griechischen Papyrusurkunden*, s. v.); donc le sens premier de ce mot «amour de la beauté» s'est affaibli à la longue. La fable augustiniennne des deux oiseaux Philocalia et Philosophia («oiseau» est en latin du genre féminin) convient bien à l'exposé précédent: il y a une correspondance entre la vraie beauté de la sagesse et l'oiseau Philosophia, entre l'élégance et l'oiseau Philocalia; l'ascension de la beauté inférieure à la beauté supérieure au moyen de la philosophie correspond à la délivrance de Philocalia par Philosophia.

Augustin qualifie sa fable d'ésopique, car il dit être devenu tout à coup Esope (7). Il est possible qu'il fasse allusion à Socrate racontant dans le *Phédon* (60 C s.) comment en prison il mettait en vers les fables d'Esope; Augustin rappelle formellement ce récit dans son ouvrage postérieur *De consensu evangelistarum* (I 12). Mais la fable ésopique d'Augustin se rattache encore plus étroitement à Platon, car elle est une imitation, directe ou indirecte, du mythe du *Phèdre* (246 A s.), concernant le parcours des attelages ailés, des âmes, dans le firmament. L'âme divine parcourant le firmament entier s'est changée chez Augustin en oiseau du ciel, Philosophia, et l'âme imparfaite qui perd ses ailes et tombe sur la terre est devenu un oiseau privé de plumes et enfermé dans

une cage, Philocalia. L'audacieux mythe poétique s'est transformé en une fable modeste, dont quelques éléments — l'oiseau dans la cage et la glu de la sensualité — se retrouvent dans les *Soliloques* (I 24), qui sont de la même époque. La fable d'Augustin rappelle encore d'une autre manière le mythe du *Phèdre*: dans celui-ci on raconte que l'âme qui a vu le plus grand nombre de choses en parcourant le firmament s'incorporera dans un philosophe futur, dans un amateur de beauté (*φιλόκαλος*), dans un musicien ou un amant (248 D). On y met donc le *φιλόσοφος* à côté du *φιλόκαλος*, tout comme chez Augustin; cependant, pour Platon, ils sont au même rang, tandis que pour Augustin le *φιλόκαλος* est bien au-dessous du philosophe, conformément à la signification qu'avait alors le mot *φιλοκαλία*. Il est intéressant de constater que les deux termes sont déjà joints, avant Platon, dans le célèbre discours de Périclès chez Thucydide (II 40, 1): «Nous aimons la beauté facile à atteindre et nous philosophons sans mollesse»; ils proviendraient donc de la sphère des sophistes.

Le caractère platonicien de l'introduction en question ne peut être contesté et il est facile à comprendre: lorsque Augustin écrivit, à Cassiciacum, ses dialogues, il était tout rempli de la philosophie platonicienne ou, plus exactement, de la philosophie néoplatonicienne qu'il avait commencé à connaître à Milan en lisant quelques livres de Plotin, traduits en latin par Marius Victorinus. Dans notre introduction (5), il raconte comment il a été enflammé par ces écrits, et dans le livre suivant (III 41; 43) il dit que la bouche pure de Platon a revécu dans Plotin et qu'il veut chercher chez les platoniciens ce qu'on peut examiner par la raison. Si nous parlons de caractère platonicien, nous voulons indiquer qu'Augustin n'a pas puisé dans un tel ou tel passage de Platon ou de Plotin; seule sa fable est une réelle réminiscence du *Phèdre*, dialogue auquel se rattachait aussi son premier écrit. On voit donc que les années qui se sont écoulées entre les deux écrits, ainsi que la conversion, n'ont pas changé le platonisme d'Augustin.

Dans le III<sup>e</sup> livre, Augustin parle plusieurs fois de la valeur de la poésie. D'abord, il reproche à ses jeunes amis de s'occuper trop de la poésie et il soutient que la philosophie est plus utile que la poésie et que toutes les sciences (1; 7). Mais plus tard

il défend la poésie et il dit que la philosophie ne doit pas la dédaigner, puisque les poèmes peuvent exprimer la vérité d'une manière figurée; ainsi Protée est l'image de la vérité insaisissable à celui qui se laisse tromper par les images des sens (13).

En considérant la philosophie comme bien supérieure à la poésie, Augustin s'accorde de nouveau avec Platon (*Phèdre* 248 D; *Rép.* II 397 B s., X 598 E s., etc.), mais plutôt par une parenté intérieure que par une imitation réelle. Le sens caché des poèmes fut cherché, au moyen d'une interprétation allégorique, par les stoïciens et, à l'époque d'Augustin, par les néo-platoniciens; pour l'Écriture cette interprétation était employée, à l'exemple de Philon, par tous les écrivains chrétiens et avant tout par le maître d'Augustin, Ambroise; ces auteurs justifiaient aussi quelquefois les poèmes païens par une interprétation de ce genre (cf. Q. Cataudella, *Critica ed estetica nella letteratura greca cristiana*, 1928, p. 62 s.).

### III

Le traité *De ordine* (écrit à Cassiciacum, à la fin de l'an 386) nous fournit une ample moisson esthétique. Déjà l'exposé central de l'ordre qui règne dans l'univers se rapporte souvent à l'esthétique. Augustin enseigne que dans l'univers tout est ordonné (I 14 s.; 19; II 2; 11 s.), que Dieu aime l'ordre et qu'il en est l'auteur (I 18; II 2; 11; 21 s.), que tout s'accorde dans l'un et est parfait (I 4). Pour prouver l'ordre et la perfection de l'univers, il cite les mesures subtiles qui se révèlent dans les corps des plus petits animaux, par exemple la disposition admirable des membres d'une puce (I 2). Une autre fois il prend plaisir à regarder avec ses amis un combat de coqs. Il dit que ceux qui aiment cherchent partout les objets où se révèle la beauté de la raison qui gouverne tout; cette beauté entraîne ceux qui la cherchent et elle veut qu'on la cherche. Puis Augustin nous fait admirer la beauté des coqs aux prises; il nous dépeint leurs têtes tendues en avant, leur plumage hérissé, les coups violents qu'ils se portent, leurs mouvements adroits pour esquiver ces coups, le chant orgueilleux et la fière attitude du vainqueur, les plumes arrachées au vaincu, sa voix et ses mouvements disgracieux. En vrai méridional, Augustin

trouve cela joli, voire même beau. Il ajoute qu'ils se sont demandé, ses amis et lui, pourquoi on éprouve du plaisir à voir une lutte et il termine en disant que partout se trouvent la loi, la mesure (*modus*) et l'imitation de la véritable beauté (I 25 s.). Naturellement la beauté de l'univers ne peut être perçue que par celui dont l'âme est concentrée, unie, parce que l'univers tire son nom du mot «un» et que, tout grand qu'il est, le cercle a toujours un seul centre qui le gouverne. Ceux qui ont une âme dispersée n'aperçoivent pas cette beauté-là, ils ne comprennent pas l'accommodation mutuelle et l'harmonie des choses<sup>1</sup> et s'ils sont désagréablement impressionnés par quelque chose, ils pensent que l'univers a des défauts. Augustin compare ces gens à l'homme qui observerait une seule pierre d'une mosaïque et qui, au lieu de regarder comment toutes les pierres assemblées s'accordent pour former une seule beauté, blâmerait l'artiste d'avoir gâté la variété des pierres (I 2 s.). S'adressant à ceux qui nient l'ordre de l'univers et en signalent différents défauts, Augustin prouve la nécessité du mal dans l'ordre du monde: le mal est nécessaire, car l'ordre maintient l'harmonie de l'univers par la distinction (*distinctio*). De même que dans un discours les antithèses sont agréables, de même la beauté des choses résulte des contrastes (I 18). Le bourreau et la prostituée sont nécessaires dans une communauté, et quelques parties laides du corps animal qui sont cachées sont nécessaires à ce corps. Même dans le combat des coqs, qui est si beau et qui convient si bien au milieu champêtre, il a fallu de la laideur, la laideur du vaincu. Les poètes aiment à se servir de solécismes et de barbarismes pour assaisonner leurs poèmes; cependant il faut ici de l'ordre: ces figures ne doivent pas être accumulées en un même passage et elles ne conviennent pas à la prose. Pareillement, dans un discours, une diction simple et presque gauche, alternant avec des passages magnifiques, en fait ressortir la beauté (II 12 s.).

Signalons les principales idées esthétiques que l'on rencontre ici et qui, comme nous le verrons, jouent un grand rôle dans tous les autres écrits: celui qui aime cherche la beauté et est guidé par

<sup>1</sup> Nous lisons *concentum* avec les manuscrits *A* et *T* et avec les éditions anciennes; d'autres manuscrits et Knöll lisent *conceptum* «le sens».

elle ; il la trouve partout dans le monde, puisque partout règne l'ordre provenant de Dieu. Cet ordre se manifeste par les mesures des choses, leur accommodation mutuelle, leur unité et l'harmonie que soulignent les contrastes. C'est pour cela qu'il faut observer toute chose dans son ensemble ; bien sûr, il n'y a que l'âme unie qui puisse embrasser complètement la beauté de l'univers. Cette beauté est l'imitation de la vraie beauté, de la beauté de la raison qui gouverne tout.

Parmi ces idées, celles qui sont relatives à l'amour de la beauté, à l'accommodation, à la beauté de l'entier et de l'unité, rappellent l'écrit perdu, et celles qui ont trait à la beauté de la raison et à l'imitation de la vraie beauté rappellent l'écrit *Contra Academicos*. On voit donc qu'Augustin ne change rien à ses idées esthétiques primitives ; il se contente de les développer. Il n'est pas tout à fait original ici, car, comme L. Grandgeorge (*Saint Augustin et le Néo-platonisme*, 1896, p. 129, 142 s.) l'a fait remarquer, il imite le 1<sup>er</sup> traité de Plotin *Sur la Providence* (III 2), traité qu'il citera plus tard dans la *Cité de Dieu* (X 14). Plotin vante l'ordre du monde et sa beauté (2 s., 8, 11 s.) ; il voit la cause de l'ordre du monde dans la raison (2, 6, 11, 15 s.) ; pour apercevoir la beauté du monde, il faut, dit-il, regarder les parties du monde par rapport au tout et voir si elles s'accordent avec lui (3) ; il ajoute que même les animaux nuisibles contribuent à l'ornement de la terre (9), que les combats et les péchés sont parties intégrantes du monde (3 s. ; 15 s.), que la raison n'a pas voulu que tout soit bon ; de même un peintre ne peint pas seulement les yeux ; de plus, il se sert non seulement de belles couleurs, mais de celles qui conviennent à tel endroit de son tableau ; de même, dans un drame, il n'y a pas seulement des héros (11). Plotin dit encore que chacun, même le méchant, a sa place dans le monde, comme l'acteur a la sienne dans un drame, et que même le bourreau est nécessaire dans la communauté (17) ; il insiste sur l'unité du monde, unité complète du monde intelligible et unité partielle du monde sensible ; il souligne l'harmonie de l'univers qui fond en un tout les contrastes ; il soutient que les contrastes unissent le monde et la raison et que chacun contribue par sa voix, c'est-à-dire sa vie, à une seule harmonie du monde (1 s., 16 s.). Plotin

développe ici les idées de Platon sur la beauté et l'ordre de la création (*Tim.* 29 A, 30 A), sur le péché dans le monde (*Théét.* 176 A), sur la nécessité d'avoir égard à l'ensemble (*Lois* X 899 D s., 902 D, 903 B s.) et sur la correspondance des parties entre elles et avec leur tout (*Phèdre* 264 C, 268 D; *Rép.* IV 420 D). En outre il met à profit la doctrine stoïcienne de la Providence et l'ancien principe grec qui part de la musique et qui concerne l'harmonie de l'univers, harmonie qui unit les contrastes (Héracl. fr. 51 D.; Plat. *Banquet* 187 A s.; *Tim.* 47 D; Philol. fr. 10 D., etc.; pour les sources de Plotin, voir E. Bréhier, *édition* de Plotin, III, p. 19). Outre celle de Plotin, Augustin a subi probablement l'influence de l'exposé que fait Cicéron dans le *De natura deorum* (II 73—153), exposé qui représente la doctrine stoïcienne de la Providence et qui a même inspiré d'autres écrivains chrétiens (Min. Fel. 17 s.; Ambr. *Exam.* VI 58 s.). On y glorifie à plusieurs reprises chacune des parties de l'univers; c'est peut-être à Cicéron (121; 141; cf. *De off.* I 127) qu'Augustin a emprunté sa réflexion sur les parties laides du corps qui sont cachées à la vue et celle sur la disposition ingénieuse du corps animal.

Quelques-unes des idées augustiniennes que nous avons signalées ne se trouvent ni chez Plotin, ni chez Cicéron, et pourtant elles proviennent de la philosophie ancienne. C'est ainsi qu'un principe était très répandu, le principe suivant lequel la beauté consiste dans la mesure, dans le rapport — il n'y a pas de différence entre ces deux termes, car il s'agit toujours du rapport des mesures —; à la suite des pythagoriciens, Platon (*Phil.* 25 E s., 64 D s.; *Soph.* 228 A, etc.), Aristote (*Métaph.* XII 3, 1078 a 36; *Phys.* VII 3, 246 b 4), les stoiciens (III 278 s., 471 s. A.) et Plotin (II 9, 16; VI 7, 30) proclamaient ce principe. Il est possible qu'Augustin l'ait déjà défendu dans son écrit perdu, car le convenable dont il a parlé là est en relation étroite avec le rapport. Lorsqu'il soutient que seul l'esprit uni aperçoit la beauté de l'univers uni, il modifie l'idée grecque bien connue, à savoir qu'on reconnaît le même par le même (Parm. fr. A 46 D.; Empéd. fr. 109 D.; Plat. *Rép.* VI 508 A; *Tim.* 45 B s., 67 C; Plot. I 6, 9); Augustin a expressément soutenu cette idée dans un ouvrage datant presque de la même époque, le *De quantitate animae* (22). Cette idée, que les amants cherchent partout

les manifestations de la beauté de la raison et que cette beauté les guide et veut être cherchée, est une modification ravissante de la doctrine platonicienne de l'amour et de la beauté, doctrine qui a été peut-être le point de départ dans le premier écrit. Augustin a ajouté aux exemples qu'il avait trouvés chez Plotin: au bourreau, qui, selon Plotin, est nécessaire dans une cité, il a ajouté la prostituée, conformément à la manière de voir romaine, et il a remplacé l'exemple plotinien du peintre par celui de la mosaïque, art alors florissant, et par ceux des antithèses, des barbarismes et des solécismes (les barbarismes et les solécismes sont des catégories usuelles de fautes chez les grammairiens et rhéteurs); bien entendu, ces exemples, empruntés à la stylistique, lui étaient particulièrement familiers, puisqu'il avait été rhéteur.

Bien que presque toutes les idées d'Augustin sur l'ordre de l'univers puissent être déduites des sources anciennes, Augustin aurait pu encore subir l'influence des écrivains chrétiens qui, de leur côté, dépendaient en cette matière des philosophes anciens. On peut retrouver des analogies avec les idées augustinienes surtout chez saint Ambroise, dont les sermons produisirent, à Milan, une grande impression sur Augustin. Ambroise glorifiait souvent la beauté de la création (*Exam.* I 17; *Exp. Ps. XVIII* 29, etc.), soulignait l'unité et la concorde dans les parties de l'univers qui ne se ressemblent pas (*Exam.* II 1; 21) et insistait sur l'unité et l'harmonie du corps humain (*De Noë* 15; *De off.* I 223). On trouve encore plus d'idées analogues dans la source d'Ambroise, qui est Basile (*Hexam.* II 2, etc.), et ensuite chez Grégoire de Nazianze (*Orat.* 32, 7 s.; 38, 10); ces deux auteurs parlaient de la philosophie grecque, mais ils n'ont pas, semble-t-il, exercé d'influence directe sur Augustin.

Le second exposé sur l'ordre et le progrès des études touche encore plus l'esthétique que celui sur l'ordre de l'univers. Augustin veut montrer comment l'étude des disciplines, bien ordonnée, mène à la connaissance suprême (I 3; 24; II 14; 17; 24 s., etc.). Il commence par affirmer que la loi divine exige que nous vivions bien et nous instruisions bien, et il dit qu'on est conduit à l'instruction tantôt par l'autorité, tantôt par la raison (II 25 s.), pensée sur laquelle se termine le *Contra Academicos* (III 43). Il définit la rai-

son : un mouvement de l'esprit, mouvement capable de séparer et d'unir ce qu'on apprend, et il la considère comme le signe distinctif de l'homme. La raison se révèle à nos sens tantôt dans l'action humaine, tantôt dans la parole ; on perçoit celle-là par la vue, celle-ci par l'ouïe ; ainsi on parle d'une apparence raisonnable lorsque les parties correspondent bien ensemble, et d'un son raisonnable lorsqu'il y a un bon accord. Au contraire, à propos des autres sens, on ne parle pas de raisonnable, sinon lorsqu'il s'agit d'un but, d'un profit, par exemple un remède préparé par un médecin peut être qualifié de raisonnablement amer. Dans le domaine de la vue et de l'ouïe, des traces de raison se manifestent même là où il s'agit, non de profit, mais seulement de plaisir ; ainsi dans le domaine de la vue l'accord des parties, s'il est raisonnable, est appelé beau, et dans le domaine de l'ouïe une consonance raisonnable et un chant rythmique sont appelés suaves (*suavitas*). Dans les deux cas, il y a une certaine mesure (*dimensio, modulatio*). Là où la beauté est seulement l'effet d'une couleur<sup>1</sup> et la suavité l'effet d'un ton pur, il n'y pas de raisonnable (II 30—33).

Augustin démontre avec encore plus de détails le rôle de la raison et des rapports (*ratio* signifie et la raison et le rapport) dans le domaine des arts : ainsi on est mécontent si une maison a une porte de côté et une autre presque au milieu, mais pas tout à fait, et l'on est choqué par la division inégale des parties des choses fabriquées si cette division n'est pas nécessaire. On est satisfait, au contraire, s'il y a une fenêtre au milieu d'un mur et une fenêtre de chaque côté à la même distance du milieu. Les architectes parlent ici, à juste titre, de raison (*ratio*). Cette règle vaut pour presque tous les artistes, pour presque toutes les œuvres humaines. Dans les poèmes, c'est la mesure qui enchante et qui charme l'ouïe. Dans la danse, où tous les gestes signifient quelque chose, le mouvement rythmique des membres délecte les yeux par la mesure, mais la danse n'est qualifiée de raisonnable que si elle marque bien quelque chose. Si un danseur représentant Vénus avait des ailes, si un danseur représentant Cupidon avait un manteau et s'ils imitaient ces êtres par des mouvements parfaits, ils ne choqueraient

<sup>1</sup> Nous lisons avec les manuscrits et les éditeurs anciens : *quod nos color illicit* ; Knöll omet à tort *color*.

pas les yeux, mais par les yeux ils choqueraient l'esprit; ils choqueraient, au contraire, les yeux, si leurs mouvements n'étaient pas ceux qui conviennent; ces mouvements se rapportent au sens, dans lequel l'âme se mêlant au corps éprouve du plaisir. Un beau mouvement flatte la vue et la belle signification des mouvements flatte l'esprit à travers le sens. Il en est de même pour l'ouïe: un son agréable plaît à l'ouïe et ce qui est bien désigné par le son se rapporte, par l'intermédiaire des oreilles, à l'esprit. C'est pour cela que lorsqu'on entend un vers, on loue d'une part le mètre et d'autre part la pensée, et qu'on distingue ce qui sonne raisonnablement de ce qui est dit raisonnablement (II 34).

La raison se manifeste donc dans les actions utiles, dans la parole<sup>1</sup> et dans le plaisir. Il est parlé des actions et de la parole au commencement de l'exposé; quant au plaisir, il résulte de ce qu'Augustin a dit de l'effet que les rapports produisent sur la vue et l'ouïe. Dans les actions il faut éviter les étourderies; par la parole il faut tendre à bien enseigner, et le plaisir, il faut l'atteindre par une contemplation béate. Tandis que les actions font partie de la morale, la parole (enseignement) et le plaisir (contemplation) sont à rattacher aux arts libéraux. Ces arts naquirent ainsi: d'abord la raison ajouta aux objets les mots, c'est-à-dire des sons désignant quelque chose, pour faciliter les relations des gens dans la société; bientôt elle adjoignit aux mots les lettres et les nombres. La raison reconnut et décrivit les différences qu'il y a entre les lettres, elle discerna les espèces de mots; puis, songeant aux nombres et aux mesures, elle observa les différences qui existent dans la quantité des syllabes et elle en fixa les règles. De cette manière se forma la grammaire et, avec elle, tout fait mémorable étant confié à l'écriture, l'histoire. Celle-ci rapporte même les mythes, qu'Augustin n'estime pas beaucoup: il traite de menteur celui qui a inventé un mythe, par exemple le mythe de Dédale, et de sot celui qui y ajoute foi (II 35—37).

Ensuite la raison réfléchit à la façon dont elle avait créé l'art de la grammaire, et elle médita d'une manière générale sur les

<sup>1</sup> Nous lisons avec les éditeurs anciens *dicendo*, bien que la plupart des manuscrits aient *discendo*, comme le lit Knöll; Augustin se réfère au II 31 *in ea quae vel fiunt rationabiliter vel dicuntur*.

ressources qui s'offraient à elle ; c'est ainsi qu'elle créa la dialectique, qui examine comment on apprend ; et comme il ne suffit pas d'instruire les hommes, mais qu'il faut aussi les émouvoir, elle créa la rhétorique. Alors, sans plus attendre, la raison voulut se tourner vers la contemplation aussi béate que possible des choses divines ; elle désira ardemment la beauté qu'elle pourrait voir elle-même, sans yeux. Mais elle était contrariée par les sens ; elle s'adressa donc à eux et d'abord à l'ouïe qui s'était approprié les mots. La raison, capable de discerner, vit la différence qu'il y a entre le son, qui seul est soumis au jugement de l'ouïe, et la chose désignée. Elle distingua trois sortes de sons : la voix des êtres vivants — entre autres, les acteurs et les chanteurs —, le son des instruments à vent et celui des instruments à percussion (la cithare, la lyre, la cymbale). La raison remarqua que ces sons, pour qu'ils ne soient pas laids, doivent être arrangés d'après des mesures fixes de temps et suivant des différences de hauteur. Elle vit que ce qu'elle avait déjà observé dans la grammaire tirait de là son origine. Elle ordonna les pieds et les membres du vers, elle fixa son étendue et elle appela rythme, en latin *numerus* (nombre), ce qui n'est pas limité, mais qui court au moyen de pieds raisonnablement arrangés. Ainsi elle donna naissance aux poètes et comme elle vit qu'ils gouvernent les sons, les mots et les choses, elle décida qu'ils domineraient sur les mensonges raisonnables et elle fit des grammairiens leurs juges. Elle vit que les nombres règnent et dans le rythme et dans la mélodie et qu'ils sont divins et éternels. Comme les nombres que l'esprit voit sont toujours présents et immortels, tandis que les sons perçus par le sens reculent dans le passé et s'impriment dans la mémoire, les poètes ont imaginé que les Muses sont filles de Jupiter éternel et de Mémoire, et l'on a appelé musique l'art qui participe à la fois des sens et de l'intellect (II 38—41).

Ensuite la raison se tourna vers l'empire de la vue, c'est-à-dire vers la terre et le ciel, et elle remarqua que dans le monde c'est la beauté qui lui plaît, dans la beauté les figures, dans les figures les mesures, dans les mesures les nombres, et que les figures que nos yeux voient sont d'une qualité inférieure à celles qui sont en notre intelligence. C'est de cette manière qu'elle créa la géo-

métrie. Elle observa aussi les mouvements du ciel et vit que là encore règnent les mesures et les nombres, et elle créa l'astrologie. La raison vit donc que dans toutes ces sciences il y a les nombres et que ces nombres sont plus manifestes dans les mesures qu'elle découvre en elle-même par la réflexion, tandis que dans le domaine des sens il n'y a que des ombres de ces mesures. Alors elle reconnut que c'est au moyen des nombres qu'elle est le plus puissante et elle pressentit qu'elle est elle-même le nombre par lequel tout est compté, ou bien que le nombre est là où elle désire arriver. Pour connaître l'Être suprême, il faut parcourir les arts cités, lesquels servent au profit ou bien à la connaissance et à la contemplation; il faut connaître l'art de disputer (la dialectique) ainsi que la puissance des nombres, ou si c'est trop à la fois, il faut connaître au moins l'importance de l'un. A l'un est consacrée la philosophie. L'importance de l'un est déjà évidente dans le rôle de la raison qui est de séparer et d'unir: on sépare ce qui semble être un et ne l'est pas en réalité, et on unit ce qui doit devenir un. Ensuite l'importance de l'un apparaît en ceci que sans lui il n'y aurait point de choses: pour qu'une pierre soit pierre, un arbre, arbre et un animal, animal, toutes leurs parties doivent être unies, et de même l'amitié, l'amour, le plaisir sexuel, la nation, tout dépend de l'union. Revenons encore aux nombres. C'est d'après eux que les oiseaux et les abeilles bâtissent leurs demeures; l'homme également, lorsqu'il parle, meut les organes de sa voix selon des mesures précises, sans y penser, et maint chanteur qui ne connaît pas la musique retient cependant le rythme et la mélodie, et chante d'après les nombres, tout cela par le seul sens naturel. Mais l'homme étant, lui, un être raisonnable a le devoir d'apprendre à connaître les nombres. Comme les rapports numériques, par exemple 1 : 2, 2 : 4, sont éternels, la raison est éternelle elle aussi (II 42—44; 47—50).

Dès que l'âme se sera ordonnée par les arts, dès qu'elle se sera rendue harmonieuse et belle, elle osera regarder Dieu, source de la vérité. A ce moment elle découvrira la beauté par l'imitation de laquelle toutes les choses sont belles, et en comparaison de laquelle toutes les choses sont laides. A ce moment elle connaîtra l'ordre du monde intelligible dans lequel chaque partie est

belle et parfaite comme l'est le tout, tandis que dans le monde sensible il faut toujours songer au temps et à l'espace et savoir que ce qui nous charme dans une partie de l'espace ou du temps est bien meilleur dans le tout, et que ce qui nous choque dans une partie nous choque, parce que nous ne voyons pas le tout avec lequel cette partie s'accorde. (II 51).

L'exposé d'Augustin, riche en idées esthétiques intéressantes, est d'une parfaite cohérence: de la notion des sens et de celle de la raison les disciplines sont déduites une à une, et de celles-ci est déduite l'idée du principe suprême, Dieu. Et pourtant cet exposé comporte beaucoup d'emprunts à des pensées étrangères. Augustin l'indique indirectement en se référant deux fois à Varron: une fois, il dit que Varron appela le premier degré de la grammaire *litteratio* (II 35); ailleurs, tout à la fin de l'ouvrage, il dit que, d'après Varron, c'est au terme de leurs études que Pythagore parlait de l'Etat à ses disciples (II 54). Rien qu'à cause de ces mentions Ritschl (*De M. Varronis disciplinarum libris*, 1845, p. 7 :— *Opusc.* III, p. 358) avec quelques autres ont jugé qu'Augustin s'était servi de l'ouvrage de Varron *Disciplinarum l. IX*, ouvrage aujourd'hui perdu où Varron traitait des mêmes arts libéraux qu'Augustin et dans le même ordre et, en outre, de la médecine et de l'architecture. Cependant on n'a pas encore recherché dans quelle mesure Augustin a suivi Varron et ce dont il lui est redevable. Pour résoudre cette question, voyons d'abord si dans l'exposé d'Augustin il n'y a pas, à côté des mentions de Varron que nous avons citées, d'autres idées de cet écrivain, qu'elles viennent de l'ouvrage encyclopédique ou d'un autre de ses écrits. De fait, on rencontre, en différents endroits, d'autres idées familières à Varron. Voici une idée qui a déjà été remarquée par Alfarc (ouvr. c., p. 445): la distinction des trois sortes de sons (la voix animale, l'instrument à vent, l'instrument à percussion, II 39) est attribuée par Augustin à Varron dans le *De doctrina christiana* (II 27). Mais il y a d'autres correspondances et analogies. Déjà I. A. Fabricius (*Bibl. lat. med. et inf. aevi*, s. v. Licentius) et H. Usener (*Kl. Schr.*, II, p. 279) ont signalé que dans son poème, conservé dans la 26<sup>e</sup> lettre augustiniennne, Licentius, ami d'Augustin, parle de l'œuvre varronienne sur les disciplines. Il y parle

de la voie secrète du profond Varron (v. 1), de ses chemins tortueux (5) et de l'obscurité de son ouvrage (9, 12, 24 s.). Il rappelle que dans cet ouvrage Varron faisait découler les tons des nombres, qu'il y traitait de la musique, du mouvement régulier de l'univers (7 s.), des causes et des voies des astres ainsi que des figures dessinées sans le secours du sable (11 s.). On songe à Augustin quand on considère le caractère philosophique et mystique de l'œuvre, le rôle des nombres, la régularité de l'univers et peut-être les figures dessinées sans le secours du sable, c'est-à-dire les figures conçues par l'esprit (cf. II 41 s.)<sup>1</sup>. A propos de la méthode de Varron, Claudius Mamertus (*De statu animae* II 8) dit que dans la musique, l'arithmétique, la géométrie et la philosophie Varron menait le lecteur des choses visibles aux choses invisibles, des choses qui sont dans l'espace à celles qui n'y sont pas, des choses corporelles aux choses incorporelles; Augustin fait de même. D'après Cassiodore (*De art. ac disc.* 6 = 70, 1213 A Migne) et Pseudo-Boèce (*De geom.* = 63, 1353 A M.), Varron enseignait que les hommes avaient mesuré d'abord la terre à cause du profit qu'ils espéraient en retirer, ensuite le temps et enfin, se tournant vers les choses invisibles, la distance qui nous sépare des corps célestes. Varron passait donc, une fois de plus, des choses terrestres aux choses célestes et il considérait le développement des sciences, comme le fait Augustin. Dans les actions, Varron distinguait la pensée, la parole et l'acte lui-même (*De lingua lat.* VI 41 s.); pareillement Augustin enseigne que la raison se révèle aux sens par l'action et la parole (II 32). Varron distinguait trois degrés de l'âme: la force vitale, qui est répandue dans les corps vivants, ensuite les sens, dont sont doués tous les animaux, et enfin l'esprit, qui est propre à l'homme (*De civ. D.* VII 23, 1); Augustin oppose nettement les sens à la raison, particulière à l'homme, et il voit en elle la fonction de l'esprit (II 31 s.; 39). Varron aimait à se servir de l'antithèse du profit et du plaisir (*Sat. Men.* 295, 383 Buech.; *De lingua lat.* VIII 31, etc.), il disait que les disciplines font naître le plaisir ou le profit (Gell. XVI 18, 6) et que tous

<sup>1</sup> B. Fischer (*De Augustini Disciplinarum libro qui est de dialectica*, 1912, p. 60) et M. Zelzner (*De carmine Licentii ad Augustinum*, 1915, p. 26) pensent qu'il s'agit ici des figures des constellations.

les arts libéraux sont nés en vue de notre utilité (Cassiod., ouvr. c., préf. = 1151 C); Augustin, de son côté, dit que les disciplines servent au profit ou à l'observation, laquelle engendre le plaisir (II 35; 44), et il applique l'antithèse du plaisir et du profit aux sens: pour la vue et l'ouïe, il associe le raisonnable au plaisir, pour les sens inférieurs, il associe le raisonnable au profit (II 32 s.). A la manière stoïcienne (I 75; II 48 A.), Varron mettait côte à côte la dialectique et la rhétorique (Cassiod., ouvr. c., 3 = 1168 A), comme le fait Augustin (II 38). Il distinguait dans la géométrie l'optique, qui concerne les yeux, et la canonique, qui concerne les oreilles; celle-ci est à la base de la musique et elle mesure les temps, c'est-à-dire les rythmes, et les hauteurs, c'est-à-dire la mélodie. Il voyait le fondement de l'une et de l'autre science dans le nombre (Gell. XVI 18) et composa même l'écrit *De principiis numerorum*. Augustin se sert également des sens pour classer les arts libéraux (II 39 s.), et c'est là une idée très originale; il distingue les temps (le rythme) et la hauteur (la mélodie) dans les sons (II 40) et il cherche dans les nombres la base de toutes les choses (II 36; 41 s.). Varron considérait l'harmonie comme un cas spécial de l'analogie et il la trouvait dans les bâtiments et les œuvres plastiques (*De lingua lat.* X 63 s.); Augustin cherche des rapports dans les bâtiments et dans toutes les œuvres humaines (II 34). A en croire le *De doctrina christiana* (II 27), Varron disait que les Muses étaient regardées comme les filles de Jupiter et de Mémoire — telle avait été l'opinion d'Hésiode (*Théog.* 915 s.) — et il expliquait cela probablement par une allégorie, comme le fait Augustin (II 41). Que Varron aimât des interprétations de ce genre, fréquentes chez les stoïciens, on le voit à sa remarque, qui se trouve aussi chez Augustin (*De civ. D.* VII 28), à savoir que Jupiter signifie le ciel, Junon la terre et Minerve l'Idée (dans la philosophie platonicienne). Varron enseignait que les mots avaient été surajoutés aux choses (*De lingua lat.* V 1 s., 110, etc.); Augustin l'enseigne aussi (II 35). Varron discernait le son et le sens d'un mot (*De lingua lat.* V 2); Augustin appelle le mot un son désignant et il distingue la sensation et la signification même dans la danse et dans la poésie (II 34 s.; 39). Dans la *Dialectique*, qu'on suppose généralement basée sur Varron (cf. A. Wilmanns, *De M. Terenti Varronis libris*

*grammaticis*, 1864, p. 16; B. Fischer, ouvr. c., p. 22 s.), Augustin définit ainsi le signe (5) : ce qui se montre aux sens et qui montre en outre quelque chose à l'esprit; cette définition, qui est à la base des autres chapitres de la *Dialectique*, correspond étroitement à ce qui est dit de la danse et de la poésie dans notre écrit (II 34).

Nous voyons donc qu'Augustin doit à Varron beaucoup plus qu'il ne l'indique, et il ne faut pas s'étonner qu'il le nomme dans ses écrits «le plus sage des écrivains» (*De cons. ev.* I 30; *De doct. chr.* II 27; *De civ. D.* III 4, etc.). Cependant Varron était plutôt pour lui un intermédiaire et un interprète qu'une source réelle. Quittons-le, pour le moment, et analysons les principales idées d'Augustin, eu égard à ses sources originales et en respectant, autant qu'il est possible, l'ordre dans lequel ces idées sont présentées. L'idée essentielle, que seule l'étude des arts libéraux mène à la connaissance suprême, est de Poseidonios; en effet, d'après Sénèque (*Ep.* 88, 24), Poseidonios affirmait que les arts libéraux viennent en aide à la philosophie, par exemple la philosophie de la nature s'appuie sur la géométrie; et Philon, qui doit beaucoup à Poseidonios, disait que les matières enseignées (*τὰ ἐγκύκλια*), à savoir la grammaire, la géométrie, l'astronomie, la rhétorique, la musique et la logique, mènent à la sagesse (*De congr.* 11; 74 s.; cf. I. Heinemann, *Poseidonios' metaphysische Schriften*, I, 1921, p. 73) et qu'il faut y tenir compte de l'ordre (*De ebriet.* 49). C'est probablement à la suite de Poseidonios que Cicéron a soutenu dans son *Hortensius* (fr. 23 s. M.) que c'est par les belles lettres et les sciences que notre esprit doit être préparé à la sagesse.

De même, ce qu'Augustin dit de l'origine de chacun des arts serait presque entièrement tiré de Poseidonios. Selon Sénèque (*Ep.* 88, 21), Poseidonios divisait les arts 1° en métiers, 2° en arts procurant du plaisir aux yeux et aux oreilles, 3° en matières enseignées et 4° en arts menant à la vertu. Cette classification, qui a son point de départ dans Aristote (*Métaph.* I 1, 981 b 17 s.; fr. 53 R.), s'accorde plus d'une fois avec les exposés d'Augustin : la 1<sup>ère</sup> et la 2<sup>e</sup> catégories correspondent à l'antithèse du profit et du plaisir, sur laquelle Augustin insiste beaucoup; le plaisir qui résulte des arts se borne à la vue et à l'ouïe, comme le pense Augustin (II 32 s.); la 2<sup>e</sup>, la 3<sup>e</sup> et la 4<sup>e</sup> catégories correspondent à l'anti-

thèse du sens et de la raison, antithèse si fréquente chez Augustin, et les matières enseignées sont celles qu'Augustin traite systématiquement. Par un passage de Sénèque (*Ep.* 90, 24) on apprend aussi (cf. K. Reinhardt, *Poseidonios*, 1921, p. 400) que Poseidonios voyait dans la vraie raison, dans le vrai rapport (*recta ratio*, *ὀρθὸς λόγος*), la source de la civilisation humaine; se rangeant à la même opinion, Augustin prend toutes les disciplines pour l'œuvre de la raison.

Des idées semblables sur l'origine de la civilisation et des arts se rencontrent chez d'autres écrivains qui dépendent probablement, soit directement, soit indirectement, de Poseidonios. Nous ne citerons que ceux qui s'accordent en quelque façon avec Augustin. Au début de son II<sup>e</sup> livre où il utilise des idées de Poseidonios (cf. W. Poppe, *Vitruvs Quellen im II. Buche «de architectura»*, 1909, p. 6 s.), Vitruve expose que les hommes primitifs se sont associés, qu'ils ont formé le langage désignant les choses, qu'ils ont contemplé la splendeur du firmament, que par l'habitude ils ont créé quelques arts, qu'ils ont reçu de la nature, non seulement les sens, mais encore la faculté de penser qui donna naissance aux autres arts et aux sciences et qu'ils ont substitué aux demeures primitives des bâtiments symétriques (1, 1 s.; 6 s.). Les hommes s'associant, la désignation par le langage, la contemplation du firmament, l'opposition des sens et de la pensée qui forma les disciplines, la symétrie, tout cela fait songer à Augustin (II 34 s., 42). Cicéron parle aussi dans le I<sup>er</sup> livre des *Tusculanes* (62) de l'association des hommes et de la dénomination des choses, ce que Pythagore aurait considéré comme la sagesse suprême; il signale également l'invention de l'écriture et les arts plus raffinés succédant aux métiers nécessaires; il rattache à ces arts le plaisir que les sons procurent aux oreilles et la contemplation des astres: quiconque s'en occupe montre que son esprit est apparenté à celui du créateur du monde. Cicéron suit la même marche qu'Augustin, bien qu'elle ne soit qu'ébauchée: l'invention du langage et de l'écriture, les arts utiles et les arts servant au plaisir, la musique et le plaisir qu'elle cause aux oreilles, l'astronomie qui a recours à la vue, la parenté de l'esprit humain avec le principe suprême. De même que Cicéron invoque Pythagore, de même Augustin se ré-

fère à ce philosophe, quoique sur un autre sujet (II 54). Au III<sup>e</sup> livre du *De re publica* (3), Cicéron expose que l'esprit accola aux choses les mots pour en être les signes, que par le langage il associa les hommes, qu'il créa l'écriture et les nombres, immuables et éternels, les nombres qui nous invitent à observer le firmament et les astres. De même Augustin prend les mots, les lettres et les nombres pour les premières inventions de la raison et il traite les nombres de divins et d'éternels (II 35; 41). Auparavant on considérait généralement Poseidonios comme source du I<sup>er</sup> livre des *Tusculanes*; actuellement, on commence à en douter (cf. K. Reinhardt, *Kosmos und Sympathie*, 1926, p. 186, 291), et la source du III<sup>e</sup> livre du *De re publica* est aussi incertaine, mais cela ne nous empêche pas de rapporter à Poseidonios les passages en question (compte tenu de ses idées citées par Sénèque), car Cicéron aimait à transférer les idées d'un écrit dans un autre écrit puisé à une source différente.

Les stoïciens, et parmi eux probablement Poseidonios, sont le point de départ de cette idée augustinienne, que les animaux bâtissent leurs demeures et que les hommes parlent, et parfois chantent, d'après les nombres, sans les connaître, seulement sous l'influence de la nature (II 49). Les stoïciens niaient expressément la raison des animaux (II 135, 879 A.) et Sénèque (*Ep.* 121, 22) nous transmet la théorie de Poseidonios, que les animaux bâtissent, non à la suite d'un apprentissage, ni par sens de l'art, mais seulement sous l'influence de la nature (cf. Reinhardt, *Poseidonios*, p. 358 s.). La même idée est exprimée par Philon (*De animal.* 77) et plus tard par Nemesios d'Emèse (40, 584 A—588 B Migne), qui tous deux doivent beaucoup à Poseidonios (sur Philon, cf. Reinhardt, *ouvr. c.*, p. 362 s.; sur Nemesios, cf. W. W. Jaeger, *Nemesios von Emesa*, 1914). De même l'idée augustinienne, qu'on éprouve du plaisir quand l'âme se mêle au corps (II 34), vient des stoïciens et peut-être de Poseidonios lui-même. Les anciens stoïciens enseignaient que l'âme humaine est mêlée au corps (I 145, II 826 A.) et Poseidonios le disait en traitant de la divination (Cic. *De div.* I 129 s.).

Abordons les exposés d'Augustin qui sont, pour nous, les plus importants, c'est-à-dire ceux qui concernent la beauté sen-

sible. On peut les résumer ainsi : la raison, le rapport, ne se manifestent qu'aux sens supérieurs, à la vue et à l'ouïe, et cela par l'accord des parties, par la consonance, par la symétrie d'un bâtiment, par les mesures, par le rythme de la poésie, de la musique et de la danse. Dans le domaine de la vue, les rapports sont beaux; dans le domaine de l'ouïe, ils sont suaves. Ils éveillent en nous un plaisir dans lequel l'utilité ne joue aucun rôle. Par exception, même une couleur simple peut être belle et un son unique peut être suave et ils peuvent éveiller le plaisir. Les sens supérieurs possèdent aussi la faculté de juger les sensations correspondantes; ainsi l'ouïe juge les sons. Dans les sens inférieurs, il y a un plaisir sans rapport, sans raison, et l'on parle du raisonnable seulement s'il s'agit de l'utilité (II 32 s.; 39 s.; 42).

Examinons de plus près ces idées intéressantes. La beauté sensible est pour la première fois bornée à la vue et à l'ouïe chez Platon. Dans l'*Hippias majeur* (297 E s.), il censure la définition, peut-être plus ancienne, peut-être inventée par lui, suivant laquelle est beau tout ce qui cause le plaisir par l'entremise de la vue et de l'ouïe, par exemple le corps humain, les arts plastiques, la musique, le langage. Il rejette cette définition parce qu'on ne pourrait plus, dit-il, parler de belles actions et de belles institutions et qu'on ne voit pas très bien pourquoi ce seraient précisément la vue et l'ouïe qui serviraient d'intermédiaire à la beauté. Malgré cela, adoptant la manière de voir habituelle, il parle, dans la *République* (III 401 C), de belles œuvres agissant sur la vue et l'ouïe, et, dans le *Timée* (47 A s.), il vante par-dessus les autres sens la vue qui nous montre les corps célestes, et l'ouïe qui nous apporte la musique. Aristote repousse également dans les *Topiques* (VI 7, 146 a 21) la définition : le beau est ce qui est agréable à la vue et à l'ouïe; il la repousse parce que quelque chose pourrait être agréable seulement à un sens et désagréable à l'autre, donc beau et laid à la fois. Cependant Plutarque (*De mus.* 25, 1140 A) attribue à Aristote l'opinion — ou plutôt il la rattache à une autre de ses idées — que seules les sensations visuelles et acoustiques renferment l'harmonie et qu'elles sont pour cette raison divines et belles. Cette opinion semble répondre à l'objection faite dans l'*Hippias*; elle explique pourquoi, parmi les sens, la vue et l'ouïe ser-

vent seules d'intermédiaire à la beauté. H. Weil-Th. Reinach (*Plutarque De la musique*, p. 98) ont supposé que cette opinion avait été, non pas celle d'Aristote, mais celle de son élève Aristoxène, lequel, d'après Philodème (*De mus.* p. 54 Kemke), appelait la vue et l'ouïe des sens plus divins que les autres. De même Théophraste (*Démétr. De eloc.* 173) définissait la beauté du mot: ce qui est agréable à l'ouïe ou à la vue, ou bien ce qui est grave par sa pensée. Mais que cette opinion ait été celle d'Aristote ou celle de ses élèves, l'important pour nous est qu'elle soit aussi celle d'Augustin, qui explique également par un rapport le fait que la beauté est bornée aux deux sens suprêmes. Pour cette opinion, l'intermédiaire d'Augustin a été probablement encore Poseidonios. Nous le jugeons à ce fait que dans la deuxième catégorie d'arts Poseidonios rangeait ce qui procure du plaisir aux yeux et aux oreilles (voir p. 32), et à cet autre fait que dans l'exposé de Sextus Empiricus (*Adv. math.* VII 92—109), qui a pour l'objet le critère des pythagoriciens et qui est tiré de Poseidonios (cf. A. Schmekel, *Die Philosophie der mittleren Stoa*, 1892, p. 405 s.), il est dit que tous les arts, par exemple la sculpture et la peinture, consistent en rapports, en analogies (106, 108). Si Poseidonios bornait les beaux-arts (ce terme n'a été employé, bien entendu, ni par lui ni par aucun autre écrivain ancien) à la vue et à l'ouïe et s'il faisait dériver tous les arts des rapports, il est vraisemblable qu'il motivait cette limitation par les rapports, comme l'ont fait Aristote (ou Aristoxène) et Augustin entre lesquels il faisait donc figure d'intermédiaire. Après Poseidonios, Plotin a enseigné lui aussi dans son traité *Du Beau* (I 6, 1) que la vue et l'ouïe transmettent la beauté sensible, mais il n'en a pas donné d'explication. Augustin a connu ce traité — il s'y réfère dans la *Cité de Dieu* (IX 17; X 16) — et l'on pourrait juger qu'il a complété, motivé, la pensée de Plotin, mais notre premier sentiment est plus vraisemblable. Comme nous l'avons dit ci-dessus (p. 23), l'explication de la beauté par les rapports vient des études mathématiques et musicales des pythagoriciens; elle est devenue le bien commun de tous les philosophes grecs et elle a même des partisans dans les temps modernes (Herbart). Augustin fait déjà allusion à cette explication dans l'exposé principal de notre écrit.

En parlant, dans le domaine de la vue, du beau, et, dans le domaine de l'ouïe, du suave, Augustin est d'accord avec le langage commun qui, généralement, employait *pulcher* pour les sensations visuelles et les valeurs morales, et *suavis* pour le chant, le langage et les sens inférieurs (voir les dictionnaires); il en était de même en grec (*καλός, ἡδύς*). Cette préférence pour les sensations visuelles, attestée par la langue, est certainement caractéristique de l'antiquité.

En attribuant aux sens supérieurs le plaisir sans utilité, Augustin semble encore imiter Poseidonios, car celui-ci opposait aux arts utiles de l'artisan les arts procurant du plaisir aux yeux et aux oreilles (voir p. 32). Il marchait ici sur les traces d'Aristote qui, précurseur de Kant en cette matière, opposait les plaisirs de la vue, de l'ouïe et en partie de l'odorat, plaisirs propres à l'homme et ne se rattachant pas à l'utilité, aux plaisirs des sens inférieurs, communs à l'homme et aux animaux et visant le profit (*Eth. N. III 13, 1118 a 1 s.; Eth. E. III 2, 1230 b 21 s.*).

En disant que même une couleur simple peut être belle et un son unique agréable, Augustin est en désaccord avec son opinion que l'essence de la beauté est dans les rapports. C'est précisément à cause de cet désaccord que Plotin condamne dans son traité *Du Beau* (l. c.) l'explication de la beauté par les rapports. Pour la contester, il cite la beauté des couleurs simples, comme celle du soleil et de l'or, et la beauté des sons simples. Cependant d'autres fois il reconnaît, conformément à l'opinion générale, l'importance de la symétrie et de l'harmonie (II 9, 16). Son objection à l'explication de la beauté par les rapports, Plotin aurait pu l'emprunter au *Philèbe* de Platon, où il est dit que les figures géométriques, les couleurs pures et les tons clairs sont toujours beaux par eux-mêmes, indépendamment de tout rapport à une autre chose, et qu'ils produisent un plaisir pur (51 C s.). Outre cette beauté simple, Platon admet encore dans ce même dialogue (25 E s., 64 D s., 66 A) la beauté qui consiste dans les rapports, et Plotin semble implicitement le combattre: si la beauté existe aussi dans les choses simples, son essence ne peut pas être dans les rapports. A son insu, Augustin retourne à Platon en acceptant l'explication courante de la beauté découlant des rapports et en admettant la

beauté des choses simples. On pourrait penser que cette beauté simple lui a été suggérée par le traité de Plotin qu'il connaissait et que l'inconséquence relevée par Plotin ne l'a pas gêné. Cependant on peut songer encore à une autre source. Dans son *Hexaméron* (II 8), Basile montre que la beauté simple du soleil, de l'or, de l'étoile du soir, est en désaccord avec l'explication courante de la beauté par la symétrie des parties, et il explique ce désaccord par le fait que dans cette beauté de la lumière il y a quelque chose qui convient à la vue, donc une certaine symétrie. Or Basile reconnaît, comme Augustin, et la beauté résultant des rapports et la beauté simple. Est-ce qu'il aurait pu influencer Augustin? A notre avis, il n'aurait pu le faire ni directement ni par l'intermédiaire d'Ambroise, qui dépend ailleurs, dans son *Exameron*, de Basile, car Ambroise présente les idées de Basile inexactement; il se contente de dire que le charme de la lumière n'est pas dans le nombre, dans la mesure ou dans le poids, mais qu'il consiste dans la contemplation de la lumière (I 34); du reste, l'*Exameron* d'Ambroise n'a peut-être été composé qu'après notre écrit (C. Schenkl, *édition*, p. VII, le date de 386—390). Néanmoins il est possible que l'exposé de Basile tienne à celui d'Augustin, et déjà par sa source. Comme K. Gronau (*Poseidonios und die jüdisch-christliche Genesisexegese*, 1914) l'a montré, Basile s'appuyait, dans son ouvrage, sur Poseidonios, bien entendu indirectement, à travers l'exégèse juive et chrétienne plus ancienne. L'explication de la beauté simple dépasse le cadre de l'interprétation de la *Genèse* et elle convient à Poseidonios, car elle complète et corrobore la définition que les stoïciens donnaient de la beauté (II 471, cf. 278 A.); cette explication a son point de départ dans la doctrine d'Aristote (*De an.* III 2, 426 a 29), savoir que la perception est un rapport. Si nos conclusions sont justes, Augustin a retrouvé la pensée de Poseidonios chez Varron, mais il n'en a pas tiré tout le profit possible.

Augustin est un peu inconséquent — M. Ferraz (ouvr. c., p. 271) l'a fait observer — en attribuant à l'ouïe la faculté de juger les sons en général; l'ouïe, semble-t-il, ne devrait juger que chaque son à part et c'est la raison, le rapport, qui devrait juger, par le moyen de l'ouïe, le rapport des sons dans lequel consiste la

beauté. Augustin n'a pas fait cette distinction, probablement parce qu'il voulait réserver à la raison la faculté de juger la signification du son; il ne lui restait donc qu'à attribuer aux sens la faculté de juger toutes les sensations. Du reste, même dans cette doctrine sur les sens qui jugent, il suivait les philosophes anciens, car Cicéron en parle, lui aussi, en connexion avec des idées voisines de celles d'Augustin. Dans le *De natura deorum* (II 145 s.), il écrit que le rôle des yeux est de juger les peintures, les statues, la danse, les couleurs, les formes, et que le rôle des oreilles est de juger les sons de la voix humaine, des flûtes et des cordes. Il distingue donc, comme Augustin, les arts de la vue et les arts de l'ouïe. Un peu plus loin (148; 150), il distingue aussi les arts utiles et les arts servant au plaisir; les trois sortes de sons qu'il cite (la voix, la flûte, les cordes) s'accordent également avec la distinction établie par Augustin (la voix animale, l'instrument à vent, l'instrument à percussion) et empruntée, comme nous le savons, à Varron. Dans le *Lucullus* (19 s.), Cicéron reparle du jugement des sens en tenant compte, une fois de plus, des arts, c'est-à-dire de la peinture et de la musique. Dans le *De oratore*, il parle des plaisirs que nous offrent les sens dans la nature et dans l'art (III 25 s.), et il traite du jugement des sens (III 183; 195). Dans l'*Orator*, il mentionne également le jugement des sens (162; 173; 177, etc.) et le plaisir qu'ils éprouvent (198; 203; 237). On ne saurait déterminer ici la source de Cicéron: l'exposé du *De natura deorum* (II 145 s.) — éventuellement les idées qui l'encadrent — est rattaché le plus souvent à Panaitios (tout récemment par M. Pohlenz, *Gött. gel. Anz.*, 88, 1926, p. 288, et par R. Philippson, *Philol.*, 85, 1930, p. 394) ou à son élève Poseidonios (cf. Jaeger, *ouvr. c.*, p. 127 s.; W. Theiler, *Die Vorbereitung des Neuplatonismus*, 1930, p. 104 s.); dans le *Lucullus*, Cicéron imitait certainement Antiochos et c'est également à ce dernier qu'on attribue les considérations philosophiques du *De oratore* (cf. W. Kroll, *Rhein. Mus.*, 58, 1903, p. 595). Nous n'osons pas décider ici entre ces philosophes et il nous suffit de constater que l'idée sur le jugement des sens était soit celle des stoïciens moyens, soit celle d'Antiochos qui a subi profondément, du reste, l'influence stoïcienne.

Venons-en aux idées ultérieures d'Augustin. La distinction

qu'il établit ingénieusement entre l'élément sensible de la danse (le mouvement) ou du poème (le son) et leur signification (II 34), vient des stoïciens qui distinguaient le son et la signification des mots, ou, en général, ce qui désigne (*τὸ σημαῖνον*) et ce qui est désigné (*τὸ σημαίνόμενον*) (Diog. L. VII 43, 62; Stoic. II 166 s. A.). Leur point de départ a été la doctrine d'Aristote, que le mot est un son désignant quelque chose (*De interpr.* 1, 16 a 3; 2, 16 a 19; *Poét.* 20, 1457 a 10, etc.). Nous avons vu (p. 31) que Varron s'était aussi servi de cette distinction stoïcienne et qu'il avait probablement été la source de la définition suivante d'Augustin: le signe est ce qui se montre au sens et qui montre encore quelque chose à l'esprit. Cette définition n'est pas éloignée de la distinction de deux éléments dans l'art. Cependant même ici Augustin a peut-être eu un précurseur en Poseidonios, car ce philosophe définissait le poème: un produit de l'esprit humain, composé dans un langage artificiel, désignant quelque chose et imitant les choses divines et humaines (Diog. L. VII 60). Poseidonios semble donc avoir discerné dans la poésie d'une part le son et d'autre part la pensée.

L'idée, que les formes qu'on voit par les yeux sont de qualité inférieure à celles qui se trouvent dans notre esprit (II 42 s.), se rattache à la distinction que Platon et Plotin établissaient entre le monde intelligible et le monde sensible, distinction qu'Augustin accepta aussi dans son exposé central (I 26). Cette autre idée, que les poètes gouvernent les mensonges raisonnables (II 40), a maintes analogies chez les écrivains anciens: chez Hésiode (*Théog.* 26 s.) déjà, les Muses disent qu'elles savent raconter et un mensonge semblable à la vérité et la vérité; Strabon (p. 20) affirme que les poètes mêlent la vérité au mensonge, et Horace (*Ad Pis.* 151) le dit aussi. Augustin traitait les poèmes de mensonges raisonnables, sans doute parce qu'ils présentent la vérité sous le voile des images; il l'avait dit également dans le *Contra Academicos* (III 13). Néanmoins, maintenant qu'il est devenu chrétien, il critique sévèrement les mythes païens (II 37).

Dans les arts libéraux Augustin assigne un rôle important au nombre: c'est du nombre que découlent le rythme, toutes les mesures et avec elles la forme et la beauté des choses, enfin le mouvement des corps célestes (II 40; 42); il considère les rapports nu-

mériques comme éternels (II 50); il identifie la raison avec le nombre, ou bien il place le nombre dans l'absolu où tend la raison (II 43; 48). Ce sont manifestement des idées pythagoriciennes et nous avons déjà fait remarquer qu'Augustin en a trouvé d'analogues chez Varron. Cependant, même ici, Varron n'a été que l'intermédiaire et la source véritable d'Augustin est encore Poseidonios, dont nous avons déjà plusieurs fois rencontré les opinions chez Augustin. En effet, dans l'exposé de Sextus Empiricus concernant le critère des pythagoriciens (voir ci-dessus), Poseidonios présente leur doctrine ainsi: comme on reconnaît le même par le même, ainsi la nature de toutes les choses doit être comprise par la raison, qui lui est apparentée. Le commencement de tout, c'est le nombre; c'est pourquoi même la raison, qui juge tout, peut être appelée nombre (93). Partout règnent une harmonie parfaite et les nombres (95, 98, 102); tous les arts reposent sur l'analogie, l'analogie repose sur le nombre et, en conséquence, chaque art consiste dans le nombre (106, 108). De même, à en croire Plutarque (*De an. procr. in Tim.* 22, 1023 B), les partisans de Posidonios définissaient l'âme: une idée de ce qui s'étend, idée composée d'après le nombre qui comporte l'harmonie. L'accord avec Augustin, surtout celui du passage de Sextus, est frappant; il y a ici, non seulement la doctrine d'Augustin sur le nombre qui gouverne tout, sur le nombre-raison, mais encore sa doctrine sur les rapports numériques dans les arts et sur la base raisonnable de toutes les choses. Augustin a pu trouver aussi chez les néo-platoniciens confirmation de sa doctrine sur les nombres: Plotin (VI 6, 9; 6, 16) identifiait l'esprit et l'âme avec le nombre. Cependant le rapport entre Augustin et Poseidonios est plus étroit<sup>1</sup>.

Augustin considère le nombre *un* comme le plus important des nombres: il en montre la valeur dans la pensée (la raison unit les choses ou sépare ce qui semble uni), dans les phénomènes naturels (sans unité il n'y a pas de choses: c'est par son union que la pierre est pierre, l'arbre arbre, l'animal animal) et dans les faits sociaux (l'amitié, l'amour, la nation) (II 47 s.). Ces idées peuvent avoir aussi un double point de départ, stoïcien et

<sup>1</sup> J. Nørregaard (ouvr. c., p. 119) attribue à Plotin les réflexions d'Augustin sur les nombres, mais sans preuves à l'appui.

néo-platonicien. Au II<sup>e</sup> livre des *Questions naturelles* (4, 1 s.), ouvrage qui doit beaucoup à Poseidonios, Sénèque démontre que l'air unifie les autres éléments, qu'il est lui-même uni et que rien n'est sans unité. Reinhardt (*Poseidonios*, p. 140, 147; *Kosmos und Sympathie*, p. 50) a pensé à juste titre que c'était une idée de Poseidonios et que ce philosophe avait prouvé l'unité de tous les éléments et de l'univers entier. Les exemples de l'unité des choses, cités par Augustin (la pierre, l'arbre, l'animal), ne sont pas recueillis par hasard, comme il pourrait sembler, mais ils correspondent aux degrés stoïciens de la nature. Les anciens stoïciens, partant de la classification aristotélicienne des facultés de l'âme (*De an.* II 2, 413 a 21 s.; 3, 414 a 29 s.), distinguaient dans la nature les degrés que voici, le degré précédent étant contenu dans le suivant: 1<sup>o</sup> la cohérence de la nature inanimée, 2<sup>o</sup> la force vitale qui donne la croissance et la nourriture et qui est propre aux plantes, 3<sup>o</sup> l'âme, qui possède les sens, l'imagination, le mouvement et l'instinct et qui est propre aux animaux, 4<sup>o</sup> l'âme raisonnable, propre à l'homme (II 458 s., 714 s. A.). Il est possible, comme Schmekel (ouvr. c., p. 257 s.) l'a jugé, que Poseidonios se soit aussi approprié cette échelle, car, suivant Galien (*Hipp. et Plat. plac.*, p. 457, 3 M.), il distinguait dans le domaine de la nature animée les degrés suivants: les plantes, les animaux doués de désir et, pour la plupart, de volonté, et l'homme doué de raison. Comme les anciens stoïciens, Cicéron (*Tusc.* V 37 s.; *De nat. d.* II 33 s.) déterminait aussi les degrés de la nature animée et au-dessus d'eux il plaçait Dieu, qui est la vraie et éternelle raison; malheureusement, à propos de la source de Cicéron, on hésite de nouveau entre Poseidonios (Schmekel, l. c.; Jaeger, ouvr. c., p. 114 s.) et Antiochos (Theiler, ouvr. c., p. 54) et nous ne voulons nous déclarer ni pour l'un ni pour l'autre. Mais, ce qui est important, c'est que cette échelle stoïcienne est aussi le point de départ de la distinction varronienne des trois degrés de l'âme, distinction que nous avons déjà citée: la force vitale, les sens et l'esprit. Augustin aurait pu encore trouver chez les néo-platoniciens la doctrine sur l'unité et sur les degrés de la nature: Plotin prenait l'Un pour le commencement de toutes les choses (III 8, 9 s.; VI 2, 5, etc.); il enseignait que tout est ce qu'il est parce qu'il est un (V 3, 15), que tout tend

à l'unité (VI 2, 11), que toutes les choses, l'armée, le chœur, le troupeau, le navire, la maison, les plantes et les animaux, existent par l'Un (VI 9, 1); dans le traité *Sur la Providence* (III 2, 3), où Augustin a puisé pour son exposé central, il se sert de l'échelle stoïcienne de la nature, en disant que certaines choses (les minéraux) n'ont que l'existence, que d'autres (les plantes) ont la vie, que d'autres (les animaux) ont la perception, que d'autres (les hommes) ont la raison et que d'autres enfin (Dieu) possèdent la vie entière. Bien entendu, l'idée de l'unité était chère à Augustin parce qu'elle confirmait aussi la doctrine chrétienne d'un Dieu unique. N'oublions pas non plus qu'Augustin avait déjà parlé de l'un et de l'entier dans son ouvrage perdu et qu'il a aussi effleuré ce sujet dans la première partie de notre écrit.

L'idée, que seule l'âme ordonnée, harmonieuse et belle ose regarder Dieu (II 51), est un reflet de Plotin, lequel, dans le traité *Du Beau* (I 6, 9), demande à l'homme d'ordonner son âme, comme le sculpteur ordonne sa matière, de se purifier et de se rendre beau avant de contempler la beauté suprême (cf. Ch. Boyer, ouvr. c., p. 89). Plotin, de son côté, partait des pensées de Platon sur l'ascension de l'âme à la vraie beauté (*Banquet* 210 A s.) et sur l'assimilation de l'homme à Dieu (*Théét.* 176 B), ainsi que du principe grec affirmant qu'on reconnaît le même par le même.

L'idée suivante d'Augustin, que toutes les choses ici-bas ne sont belles que par l'imitation de la beauté suprême et qu'elles sont laides, comparées à elle (II 51), provient de la distinction de deux mondes. Les idées finales, que dans le monde sensible il faut toujours tenir compte du temps et de l'espace, qu'en conséquence ce qui nous charme dans une partie de l'espace ou du temps est meilleur étant entier et que ce qui est en partie nous choque, parce que nous ne voyons pas l'ensemble avec lequel la partie s'accorde, et qu'au contraire dans le monde intelligible une partie quelconque est belle comme le tout (II 51), ces idées donc sont, d'une part, une réminiscence des réflexions initiales, à savoir qu'il faut considérer chaque chose dans son ensemble (I 2), et, d'autre part, un reflet de la théorie platonicienne de l'Idée immatérielle et éternelle. Certes, telle qu'Augustin la formule en disant que le temps et l'espace font partie du monde sensible et non du monde

intelligible, cette théorie, qui rappelle Kant, ne se trouve pas encore chez Platon, mais chez Plotin qui enseignait que le temps est une qualité du monde sensible (III 7, 1) et que l'être absolu n'a pas d'espace (V 9, 5; VI 9, 6). L'opinion d'Augustin est presque identique à celle de Philon (*De post. Cain.* 14; cf. *De conf. lingu.* 136 s.; *De somn.* I 185), à savoir que la cause dernière n'est ni dans l'espace, ni dans le temps, mais au-dessus d'eux. Cependant cette coïncidence n'est peut-être qu'accidentelle: les deux philosophes sont arrivés à leurs opinions par suite de leur conception de l'Idée intelligible.

Nous avons analysé les réflexions augustiniennes sur la marche des études et nous y avons trouvé des analogies étroites avec les pensées de Varron, de Cicéron, de Poseidonios et de Plotin. Il reste à savoir comment et dans lesquels de ces écrivains Augustin a en effet puisé. Des coïncidences fréquentes ont montré que l'ouvrage encyclopédique de Varron a fourni la base et la charpente à l'exposé d'Augustin. Les analogies avec Cicéron ne prouvent pas avec sûreté qu'Augustin a imité tel ou tel passage de cet écrivain, mais il est possible que Cicéron ait exercé une influence sur Augustin, surtout par son *Hortensius*, dialogue qui recommandait la philosophie et qui avait jadis beaucoup intéressé Augustin<sup>1</sup>. Les analogies avec Poseidonios sont frappantes; l'influence puissante de ce philosophe sur la postérité apparaît de plus en plus nettement dans les dernières années<sup>2</sup>. Augustin aurait pu partiellement connaître les idées de Poseidonios par Cicéron, qui a suivi ce philosophe en plusieurs de ses écrits, mais l'intermédiaire principal fut certainement Varron, car quelques idées augustiniennes que nous avons retrouvées chez Varron appartiennent à Poseidonios, telles les idées sur le but des arts libéraux, sur le nombre, sur le rapport,

<sup>1</sup> D. Ohlmann (*De S. Augustini dialogis in Cassiciaco scriptis*, 1897, p. 77) a jugé que, pour notre écrit, Augustin avait puisé dans l'*Hortensius*, mais il n'en a pas donné de preuves formelles.

<sup>2</sup> Quelques ressemblances entre le *De ordine* et Poseidonios ont été signalées par A. Dyroff (Grabmann-Mausbach, *Aurelius Augustinus*, 1930, p. 15 s.), mais non les plus importantes; il attribue les pensées pythagoriques de l'exposé à un pythagoricien inconnu qui aurait puisé dans Poseidonios et aurait été la source de Varron (p. 40 s.). En réalité, ce pythagoricien est Poseidonios lui-même.

sur l'harmonie. Que Varron ait suivi Poseidonios, c'est ce qu'ont reconnu déjà les savants antérieurs (Schmekel, *ouvr. c.*, p. 132 s.; E. Norden, *Jahns Jahrb.*, Suppl. 19, 1893, p. 426) et on le comprend bien: l'esprit universel de Poseidonios en imposait au poly-mathe romain. Ayant rencontré tant d'idées poseidonniennes dans l'exposé d'Augustin sur les disciplines, on se demande si Poseidonios n'a pas également influencé Augustin dans les considérations sur l'ordre dans l'univers. Il en est probablement ainsi, quoique la source principale ait été Plotin. Même l'idée fondamentale sur l'ordre de l'univers était chère, non seulement à Plotin, mais encore à Poseidonios, car celui-ci assignait comme but à la vie la connaissance de la vérité et de l'ordre du tout (Clém. d'Alex. *Strom.* II 129, 4). Les idées sur l'unité et sur l'harmonie résultant des contrastes étaient également en faveur auprès de Poseidonios: à propos de l'unité, les documents ont été déjà cités; l'idée sur l'harmonie du monde est développée avec beaucoup de détails dans le traité *Du Monde* (5, 396 a 33 s.), qui provient de l'école de Poseidonios (cf. W. Capelle, *N. Jahrb.*, 8, 1905, p. 533 s.). Quant à la quatrième source, Plotin, Augustin l'a connue par la traduction de Victorinus; il suit certainement le traité *Du Beau*, qui le séduisait vivement, lui esthéticien. Augustin réussit à fondre les idées de toutes ces sources en un tout harmonieux, et cela non seulement parce qu'il les a parfaitement méditées et approfondies, mais encore parce qu'elles présentent beaucoup d'affinités. En effet, Poseidonios qui, à côté de Plotin, est la source principale d'Augustin — Varron et Cicéron ne sont pour la plupart que des intermédiaires — prépara en quelque sorte la philosophie de Plotin; il est même, comme Jaeger (*ouvr. c.*, p. 120) l'a dit, le véritable père du néo-platonisme.

A côté des sources citées, l'exposé d'Augustin est aussi apparenté à un écrit dont nous n'avons pas encore eu l'occasion de parler, à l'*Epinomis*, attribuée à Platon ou à Philippe d'Oponthe. Cette parenté ne se manifeste pas tant dans les détails que dans la conception générale. Comme Augustin, l'auteur de l'*Epinomis* se demande quelles sont les sciences qui mènent à la sagesse véritable et à la béatitude (973 B); il considère la doctrine sur les nombres comme la plus importante (976 C s., 977 D s., etc.); en

outre, il parle de l'astronomie, de la géométrie, de la musique et de la dialectique, laquelle unifie les notions (990 A—991 C); selon lui, les deux principes les plus importants sont les suivants: l'âme est supérieure au corps (980 E, 991 D) et il faut toujours tenir compte de l'Un, car l'un est le lien de tout et l'homme doit être uni pour être bienheureux (991 E s.). Ces pensées pythagoraisantes étaient sans doute connues de Poseidonios et de Plotin, et par leur intermédiaire Augustin se rapprocha, de son côté, de Platon ou de son élève.

En recherchant les sources, les idées esthétiques d'Augustin nous ont semblé parfois submergées parmi d'autres; nous les citerons encore une fois très brièvement et nous y joindrons leurs sources originales, dans la mesure où nous les avons découvertes.

1° C'est seulement dans le domaine de la vue et de l'ouïe que sont possibles les rapports qui nous causent du plaisir et que nous qualifions de beaux (domaine de la vue) ou de suaves (domaine de l'ouïe); l'utilité, le profit, sont ici sans importance. — On bornait la beauté sensible à la vue et à l'ouïe dès l'époque de Platon; Aristote ou Aristoxène expliquaient cela par le fait que, seuls, ces sens perçoivent les rapports. Aristote et Poseidonios soutenaient que dans les émotions esthétiques le profit ne joue aucun rôle.

2° Cependant le beau et le suave peuvent exister même en dehors des rapports, dans les couleurs pures et dans les tons simples. — Cette beauté simple a été remarquée par Platon et Plotin, peut-être même par Poseidonios.

3° Dans le domaine de la vue, les beaux rapports sont la symétrie des bâtiments et des autres créations artistiques, et le mouvement rythmique de la danse; dans le domaine de l'ouïe, c'est la consonance et le rythme. La base de tous ces rapports, c'est le nombre, qui est éternel et immuable. — C'est une explication pythagoricienne de la beauté sensible.

4° Juger la beauté sensible, c'est l'office propre des sens. — Cette idée a été soulignée par un des stoïciens moyens ou par Antiochos.

5° Comme l'art consiste dans la connaissance des nombres, il est spécial à l'homme; les demeures régulières des animaux et

le chant des hommes qui ignorent la musique sont l'œuvre de la nature. — C'est une pensée des stoïciens, probablement de Poseidonios.

6° La poésie et la danse n'influencent pas seulement nos sens, mais encore, à travers eux, notre esprit : la danse indique quelque chose et le vers a son idée, laquelle est jugée par l'esprit. — Cette opinion a son origine dans la distinction stoïcienne du son et de la signification du mot, distinction que Poseidonios a probablement transférée dans la poésie.

7° Les beaux-arts font partie des disciplines, par exemple la musique ; ou bien ils leur sont subordonnés ; c'est ainsi que la grammaire juge la poésie. Les disciplines, et avec elles les beaux arts, sont l'œuvre de la raison. — Entre la science et l'art les anciens ne faisaient pas cette distinction très nette qui nous est familière depuis le romantisme. C'est Poseidonios qui attribuait à la raison l'origine de toutes les disciplines.

8° L'âme, mais purifiée, reconnaît la beauté suprême par la raison, sans l'intermédiaire des sens. Le monde sensible n'est qu'une pâle imitation de cette beauté. — C'est une idée platonicienne et plotinienne.

Nous avons ici, on le voit, un système esthétique assez complet, visant la beauté elle-même ainsi que les beaux-arts. La base en est psychologique (beauté visuelle et auditive), le centre en est mathématique et rationnel (la beauté consiste dans les rapports, la raison crée les arts), le faite en est métaphysique (beauté absolue), mais le tout forme un ensemble harmonieux et purement antique. C'est déjà le deuxième système esthétique d'Augustin — le premier se trouvait dans son écrit perdu —, mais il est vraisemblable que ces deux systèmes avaient des points communs (le rapport, l'unité, l'entier) et qu'Augustin répétait dans le *De ordine* certaines idées du *De pulchro et apto* qui lui étaient chères, et qui dépassent parfois considérablement le cadre de notre ouvrage.

Outre les exposés de l'ordre dans l'univers et dans les études, quelques mentions éparses sur la poésie concernent encore, dans notre écrit, l'esthétique. Au début du premier entretien, Augustin reproche à Licentius de se consacrer trop à la poésie qui l'éloigne de la philosophie et de la vérité (I 8). Pendant la con-

versation, Licentius reconnaît que la philosophie est en effet plus belle que les mythes dont il s'est occupé (I 21). Mais plus loin, Augustin se montre indulgent envers la poésie et il conseille à son ami d'utiliser sa description de la mort de Pyrame et de Thisbé pour glorifier l'amour pur et la liaison des âmes instruites et vertueuses avec l'intellect, liaison qui a lieu dans la philosophie (I 24). Le même reproche et la même défense de la poésie se trouvent déjà au III<sup>e</sup> livre du *Contra Academicos*.

## IV

Au I<sup>er</sup> livre des Soliloques (à Cassiciacum, au début de l'an 387), Augustin traite de la beauté du monde, de la beauté de Dieu et de celle de la sagesse. Il dit que Dieu créa le monde, qui est souverainement beau aux yeux de tous; il appelle Dieu père de la beauté, du bien, de la vérité, de la sagesse, etc.; il le nomme le bien et le beau, et il dit que tout est bon et beau en lui, de lui et par lui (2s.). Ensuite il l'appelle la seule et vraie beauté, beauté que l'âme aime davantage dès qu'elle l'aperçoit, et il affirme que plus il espère la voir, plus son amour se tourne vers elle (14; 17). Il vante la beauté de la sagesse en termes enthousiastes: il désire la contempler d'un regard pur et l'embrasser nue, sans vêtement. Elle ne se montre qu'à celui qui s'éprend d'elle seule, comme une belle femme ne se rend qu'à celui qui l'aime. Augustin aime sans mesure cette beauté, il n'est pas jaloux des autres et il cherche des hommes qui la désirent ardemment avec lui (22).

Augustin a déjà parlé de la beauté de l'univers dans le *De ordine*. En dépeignant la beauté de Dieu, il suit plutôt les philosophes grecs que les penseurs chrétiens, comme H. Ritter (ouvr. c., VI, p. 289, 318) l'a fait observer avant nous. Conformément à la tendance esthétique des Grecs, Platon glorifie dans le *Banquet* (210 A—211 E, 221 B s.) la beauté éternelle, immuable et absolue, à laquelle tout ce qui est beau participe, et il parle de la contemplation de cette beauté et de l'amour que l'on ressent pour elle; dans le *Phèdre* (246 E), il qualifie Dieu de beau, de sage et de bon, et, dans la *République* (II 381 C), de souverainement beau et de souverainement bon. Dans son traité *Du Beau* (I 6, 6--9),

Plotin parle de la contemplation de la beauté, il associe Dieu et le bien à la beauté, il enseigne que la beauté elle-même engendre tout ce qui est beau et que la contemplation de cette beauté provoque l'amour, le désir et le plaisir. Par contre, dans l'Écriture, Dieu n'est pas qualifié de beau, excepté dans le livre de la *Sagesse* (13, 1 s.), où il est dit que la beauté de la création manifeste la beauté du Créateur; mais ce livre ne fut composé qu'au II<sup>e</sup> ou au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., sous l'influence grecque. Les Pères d'Orient, Clément d'Alexandrie (*Paed.* III 1, 5), Basile (*Hexam.* I 2; II 2; *In Ps.* 32, 1), Grégoire de Nazianze (*Orat.* 6, 12), Grégoire de Nysse (*De hom. opif.* 12; cf. H. Krug, *ouvr. c.*, p. 86 s.), qualifient Dieu de beau et le nomment source de toute beauté; ils le font plutôt en accord avec les penseurs grecs qu'avec l'Écriture. En Occident, avant Augustin, seul Hilaire de Poitiers (*De Trin.* I 7) semble avoir attribué la beauté à Dieu; il se réfère au livre de la *Sagesse*, mais il dépend probablement aussi des écrivains grecs qu'il avait appris à connaître en Orient, pendant son exil. En revanche, Marius Victorinus, quoique influencé par le néo-platonisme ne parle jamais de la beauté divine (cf. P. Schmid, *Marius Victorinus Rhetor und seine Beziehungen zu Augustin*, 1895, p. 75) et il conteste à Dieu, puisqu'il est le principe suprême, la forme, la couleur et la qualité (*Adv. Arian.* I 49). Augustin, au contraire, succomba à l'influence des philosophes grecs et à ses tendances esthétiques: il considère l'être suprême comme le plus beau. Quant à la beauté de la sagesse, il en a déjà parlé dans le *Contra Academicos* (II 6 s.), et encore à la manière des philosophes grecs. Même les termes en lesquels il la loue maintenant sont plutôt païens que chrétiens, bien que dans l'écrit contemporain, *De beata vita* (34), il ait identifié la sagesse avec la Sagesse divine et celle-ci, d'après saint Paul (I *Cor.* 1, 24), avec le Fils de Dieu.

Remarquons encore une autre idée, au I<sup>er</sup> livre des *Soliloques* (11): à la vue du ciel clair, on est plus touché qu'à la vue de la terre, et on se réjouit davantage de la beauté et de l'éclat des cieux que de la beauté de la terre. Cette appréciation de la beauté du firmament correspond à la manière de voir ancienne — Aristote (fr. 12 R.), Cicéron (*Hort.* fr. 53 M.; *Tusc.* I 68, etc.), Plotin (II 9, 5) avaient loué la beauté du firmament et des corps célestes --,

mais elle était aussi partagée par les chrétiens; ainsi Ambroise (*De off.* II 64; *Exam.* IV 2) vante par-dessus tout la beauté du soleil et des étoiles.

En étudiant, au II<sup>e</sup> livre des *Soliloques*, la nature du vrai et du faux, Augustin mentionne plusieurs fois les arts. En premier lieu, il met au même rang un tableau peint, une image reflétée par un miroir et les illusions des sens, par exemple une tour qui pour les navigateurs semble se mouvoir ou une rame qui, dans l'eau, paraît brisée; il dit que toutes ces choses sont fausses, car elles sont seulement ressemblantes à la vérité. Puis il établit, entre les choses fausses, cette distinction: 1<sup>o</sup> les tromperies causées par la nature et 2<sup>o</sup> les tromperies imputables aux êtres vivants. Parmi les premières figurent les enfants qui ressemblent à leurs parents, les images fournies par un miroir et les ombres; parmi les secondes, les peintures et autres créations artistiques de ce genre et les visions dues aux démons (10 s.). Puis il complète sa définition: le faux consiste dans la ressemblance, en ajoutant qu'il consiste aussi dans la dissemblance, et il remplace cette définition par deux autres: ceci est faux qui fait semblant d'être ce qu'il n'est pas, ou qui tend à être quelque chose et qui ne l'est pas. Ce qui fait semblant d'être ce qu'il n'est pas se divise ensuite: 1<sup>o</sup> en ce qui trompe avec intention (*fallax*), par exemple un homme ou un renard, et 2<sup>o</sup> en menteur (*mendax*), qui veut plutôt divertir que tromper, par exemple un compositeur de mimes, de comédies et d'autres poèmes, ou un faiseur de bons mots. Dans la catégorie de ce qui tend à quelque chose et ne l'est pas, il faut ranger les images d'un miroir, les peintures et les autres créations artistiques, puis les rêves, les hallucinations des fous et les illusions des sens (15—17).

A cette occasion Augustin parle en détail des œuvres d'art. Elles tendent toutes, dit-il, à être quelque chose et ne peuvent pas l'être. Un homme peint ne peut pas être vrai, et les œuvres des poètes comiques ne le sont pas non plus. Pourtant il n'y a pas ici d'intention de tromper, mais une nécessité causée par la volonté de celui qui invente. On pourrait objecter à cela que l'acteur Roscius était à dessein une Hécube fausse, mais il suffit de répondre qu'il était à dessein un véritable acteur tragique. D'où résulte le paradoxe qu'une œuvre d'art est vraie en ce en quoi elle est fausse, et que

l'artiste n'atteint pas son but s'il évite le faux. Celui qui n'est pas un faux Hector ne peut pas être un vrai tragédien; pareillement l'image d'un cheval n'est pas vraie si ce n'est pas un cheval faux, et dans le miroir il n'y a pas la vraie image d'un homme si ce n'est pas un homme faux. Donc, il est quelquefois avantageux pour la vérité d'être en partie fausse. Néanmoins cette vérité ne doit pas être notre modèle: nous ne devons pas imiter les acteurs, les tableaux, les miroirs, les œuvres d'art et il nous faut chercher la vérité absolue (18; 31). Conformément à la distinction qu'il fait entre celui qui trompe avec intention et celui qui ment, Augustin définit ensuite le mythe: un mensonge composé en vue d'un profit ou pour l'amusement (19). Plus loin, il réfléchit encore une fois sur les mythes des poètes. Il demande si l'on peut qualifier de fausse l'histoire de Médée amenée dans un char traîné par des serpents. Pour qu'elle soit fausse, il lui faudrait imiter en partie la vérité (d'après la première définition du faux), ce qui n'a pas lieu ici. Augustin résout la question ainsi: Médée arrivant en char traîné par des serpents n'existe point; elle n'est donc pas fausse, mais elle est un monstre; toutefois l'idée du vers où il est parlé de Médée est fausse, car elle serait exprimée pareillement si Médée était réellement arrivée de cette manière (29).

Voilà un exposé spirituel et intéressant. Augustin défend le caractère illusionniste de tous les arts, excepté peut-être pour l'architecture et la musique, dont il ne s'occupe pas. Il part de nouveau des idées grecques. Platon, supposant avec tous les Grecs que l'art imite la nature, divise dans la *République* (VI 509D s.) le monde visible 1° en images, comme les ombres, les reflets dans l'eau et dans d'autres objets luisants, et 2° en choses auxquelles ces images ressemblent; il prouve également (X 595 A—600 E) que les peintres et les poètes, en imitant, non ce qui existe, mais des phénomènes sensibles, sont éloignés de la vérité et trompent; il soutient encore que les poètes créent les visions, les choses qui n'existent pas (599A), et que les peintres ressemblent à ceux qui saisissent les images des choses dans un miroir (596D). Dans le *Sophiste* (239D s.), Platon range parmi les images les reflets dans l'eau et dans un miroir, les peintures, les statues, et il définit l'image: ce qui est assimilé au vrai, mais qui n'est pas vrai et qui n'existe pas en

réalité, sinon comme une image. Dans ce même dialogue (265 A s., 266B s.), il divise la création en création divine et en création humaine et il distingue ensuite dans ces deux créations la création des choses mêmes et la création des images, c'est-à-dire l'imitation. Parmi les images divines, il range les rêves, les ombres et les reflets des miroirs; parmi les images humaines, il range les peintures. Sans aucun doute, Augustin n'a lu lui-même ni la *République* ni le *Sophiste*, mais il connaissait les idées de Platon, peut-être par un rhéteur sympathisant avec les néo-platoniciens, car les deux ouvrages de Platon étaient lus par ces philosophes (cf. le commentaire d'Hermeias sur le *Phèdre*, pass.).

Le paradoxe, qu'une œuvre d'art est vraie en ce en quoi elle est fausse, s'accorde avec la doctrine de Gorgias. Celui-ci disait spirituellement (fr. 23 D.) que la tragédie est une tromperie dans laquelle celui qui a trompé est plus juste que celui qui n'a pas trompé, et celui qui a été trompé plus sage que celui qui ne l'a pas été. Cette parole, qui correspond bien au scepticisme de Gorgias, est citée dans deux ouvrages de Plutarque (*De aud. poët.* 1, 15 D; *De glor. Ath.* 5, 348C); elle était donc probablement souvent répétée. Pourtant il est possible qu'Augustin soit arrivé lui-même à son paradoxe, en voyant avec Platon l'essence de l'art dans l'illusion.

La définition, que le mythe est un mensonge composé en vue d'un profit ou pour l'amusement, reflète les opinions répandues à partir de l'époque hellénistique: Néoptolème de Parion (cf. Philod. *De poëm.* V, fr. 2, 25 Jensen) enseigne que le poète amuse et instruit; Strabon (p. 15 s.) prouve que le poète élève et divertit les gens et qu'il mêle, en conséquence, le vrai et le faux; Horace (*Ad Pis.* 151, 333, 343) écrit que le poète mêle la vérité au mensonge et qu'il veut amuser ou être utile; Plutarque (*De aud. poët.* 2, 16A) soutient que dans la poésie le vraisemblable est associé au faux et que cela divertit.

Ce qu'Augustin dit à propos du mythe de Médée se rattache probablement à la distinction que fait Cicéron (*De inv.* I 27 s.) entre les différentes espèces de narrations. Il distingue d'abord le mythe, qui n'a rien de vrai, et, comme exemple, il en donne le même vers sur Médée que cite Augustin («Angues ingentes alites

iuncti iugo»); ensuite l'histoire, qui raconte des événements passés depuis longtemps, et enfin l'*argumentum*, qui est inventé, mais possible, telle l'affabulation d'une comédie. Cette distinction, qu'on rencontre aussi dans la *Rhétorique à Herennius* (I 13), a été imaginée des grammairiens, car on la retrouve chez Asclépiade de Myrlée (Sext. Emp. *Adv. math.* I 252, 263).

Nous avons trouvé chez les penseurs anciens de nombreux éléments des idées augustinienes, éléments dont Augustin a fait un exposé cohérent, serré et approfondi. Comme dans les passages de Platon que nous avons cités, le but de cet exposé est noétique: il s'agit de résoudre le problème de la vérité; mais Augustin s'en écarte souvent pour aborder les questions esthétiques; de même, dans le *De ordine*, il passe souvent de la pédagogie à l'esthétique. Ses méditations se rattachent d'une certaine manière aux études qu'il a faites avant d'écrire son *Contra Academicos*, où il traite également de la vérité et mentionne aussi les hallucinations des fous, les rêves et les illusions des sens (III 24 s.; 28); tout cela avait été déjà traité dans les *Académiques* de Cicéron (*Luc.* 19 s.; 29; 33 s., etc.). L'idée fondamentale d'Augustin, que dans la vérité ainsi que dans la tromperie le vrai et le faux se trouvent associés, est en connexion, mais en connexion indirecte, avec l'idée principale du *Sophiste* de Platon (241D s., 258D s.): dans une certaine mesure, ce qui n'existe pas existe, et ce qui existe n'existe pas. Ce concept sceptique — Augustin l'adoucit en soutenant qu'il ne faut pas imiter cette vérité de caractère mixte — ne se trouve pas dans le *Contra Academicos*; il est peut-être un résidu de la période sceptique qui précéda la période néo-platonicienne d'Augustin.

Il est également fait mention de la beauté dans les lettres écrites à Cassiciacum (automne 386—printemps 387). Dans la 2<sup>e</sup> lettre, on lit que la vraie philosophie exige que l'esprit se tourne vers les choses qui sont toujours les mêmes et qui ne plaisent pas par une beauté étrangère. Par ces choses, Augustin entend le monde intelligible, dont le monde sensible est une imitation imparfaite.

Dans la 3<sup>e</sup> lettre, Augustin demande ce qu'on loue dans le corps humain, et il répond: la beauté. Il définit ensuite la beauté corporelle: un accord des parties combiné avec un certain charme de la couleur, et il dit que cette forme est meilleure là où elle

est vraie, ce qui se produit dans l'esprit (4). — La définition de la beauté donnée par Augustin est stoïcienne et, comme H. Krug (ouvr. c., p. 28) l'a remarqué, Augustin la doit probablement à Cicéron. Car en présentant dans les *Tusculanes* la doctrine stoïcienne des passions, Cicéron définit la beauté corporelle : une forme convenable des membres combinée avec un charme de la couleur (IV 31); la seconde partie de cette définition coïncide complètement avec la définition d'Augustin. Certes, Cicéron ne parle pas ici de l'accord des parties corporelles, mais il le fait dans le *De officiis* (I 98), où il suit également les stoïciens (Panaitios). Là il ne mentionne pas le charme de la couleur; celui-ci était peut-être considéré comme un élément secondaire de beauté, car, à en croire les fragments, Chrysippe (III 471, cf. 278 A.) ne rattachait la beauté corporelle qu'à la symétrie des membres et des parties. Là comme ailleurs il imitait Aristote, qui avait expliqué la beauté du corps par son harmonie (fr. 45 R.), par une symétrie des membres (*Top.* III 1, 116 b 21). Platon (*Phil.* 26 A s.) avait été du même sentiment; le point de départ avait été, bien entendu, la théorie pythagoricienne de l'harmonie. Peut-être Chrysippe, peut-être un autre stoïcien, ajouta-t-il encore à la symétrie la couleur du corps; il le fit conformément à la doctrine ancienne, que les sensations visuelles comprennent deux éléments, la forme et la couleur (Empéd. fr. 71 D.; Anaxag. fr. 4 D.; Plat. *Crat.* 431 C; Xén. *Mém.* III 10, 3, etc.). Cette définition de la beauté corporelle, qui tient compte de la forme harmonieuse et de la couleur séduisante, était largement usitée par les écrivains. On la retrouve chez Philon (*De vita Mos.* III 140; en dehors de la symétrie et de la couleur, il cite encore l'ampleur du corps), qui doit beaucoup aux stoïciens, puis chez Clément d'Alexandrie (*Paed.* III 64, 1), chez Basile (*Hexam.* II 7; *In Isai.* 173; cf. Krug, ouvr. c., p. 23), chez Plotin (I 6, 1); ce dernier considère cette définition comme généralement répandue, mais il ne l'approuve pas. Augustin lui-même l'a puisée probablement, nous l'avons dit, dans Cicéron, et il la combine avec la théorie platonicienne de la vraie beauté intelligible, de même que dans le *De ordine* il combine avec cette théorie les réflexions sur la beauté sensible et sur la marche des études, réflexions qui sont également, au fond, stoïciennes.

## V

Dans le traité *De immortalitate animae* composé par Augustin après son retour à Milan (printemps de 387), il n'y a que de brèves mentions sur l'art et la beauté.

Pour prouver que, quoique mouvant les corps, l'esprit ne change pas et ne périt pas, Augustin souligne le fait que l'intention d'un artiste, quoiqu'elle meuve les membres de ce dernier et le bois ou la pierre, est immuable et que, comme l'esprit de l'artiste se souvient du passé et attend le futur, cet esprit ne périt pas (4). — La réflexion faite à propos de l'artiste rappelle celle d'Aristote (*De gen. an.* I 22, 730b 15), à savoir que l'âme de l'artiste agite les mains et que les mains et les outils meuvent la matière; mais, sans doute, elle ne se rattache pas directement à Aristote et reflète plutôt l'opinion de Plotin (V 8, 1; 9, 3; 9, 5) que, nous le verrons, Augustin utilise souvent et suivant laquelle le sculpteur crée d'après l'idée qu'il a dans l'esprit, parce qu'il participe à l'art. Cette opinion vient indirectement de la théorie platonicienne des Idées et directement du concept aristotélicien (*De gen. an.* l. c.; *Métaph.* VI 7, 1032a 32 s., etc.), que l'artiste travaille d'après l'idée qui se trouve dans son âme. La seconde partie de l'argument d'Augustin sur l'esprit immortel semble s'appuyer sur Cicéron (*Tusc.* I 66; *Cato M.* 78), lequel démontrait que l'esprit, qui se souvient et qui prévoit, est immatériel et éternel.

Ensuite Augustin prouve l'immortalité de l'esprit humain par ce fait qu'en lui se trouve l'art immuable qui ne peut pas se passer de la vie; par le mot «art» il entend ici, bien entendu, non seulement les beaux-arts, mais encore les sciences, les arts libéraux. Voici son argumentation: le rapport numérique est immuable et c'est en lui que consiste l'art. Qu'on désigne l'art comme un ensemble de rapports ou comme un seul rapport, la raison, il n'en est pas moins immuable. Il ne se trouve que dans l'esprit de l'artiste, même si celui-ci ne s'en aperçoit pas. S'il n'en était pas ainsi, alors 1° ou bien l'art serait en dehors de l'esprit, 2° ou bien il ne serait nulle part, 3° ou bien il passerait sans cesse d'un esprit à l'autre. Mais rien de tout cela n'est possible, car: 1° le siège de l'art n'est pas sans vie et l'âme possède seule la vie rai-

sonnable; 2° il n'est pas possible que ce qui existe ne soit nulle part et que ce qui est immuable ne soit jamais; 3° si l'art passait d'un esprit à l'autre, celui qui enseigne perdrait l'art et l'on ne pourrait parvenir à l'art, sinon par l'oubli du maître ou par sa mort. Tout cela étant impossible, l'art se trouve dans l'esprit de l'artiste. Certes, si l'on oublie ou si l'on ignore quelque chose, il semble que l'art ne soit pas dans l'esprit, mais il n'en est pas ainsi; l'esprit peut contenir une chose qui n'est pas dans la pensée présente: ainsi si quelqu'un pense à la géométrie, il peut encore avoir dans son esprit la musique. Il semble à l'esprit qu'il ne possède que ce à quoi il pense, mais il peut contenir encore une chose dont il ne s'aperçoit pas. Lorsque l'esprit s'est longtemps occupé d'autres choses, de telle façon qu'il ne peut pas facilement tourner son attention vers ce qu'il avait pensé auparavant, alors on parle d'oubli ou d'ignorance. Cependant, si l'on réfléchit à fond, ou si la question est bien posée, on retrouve la chose dans son esprit. Il y a donc de vrais rapports dans l'esprit, bien qu'il semble, par ignorance ou par oubli, ne pas les posséder (5 s.).

Examinons de plus près cette démonstration. L'idée fondamentale, que l'âme est éternelle parce qu'elle contient des doctrines éternelles, cette idée, comme A. Guzzo (*Agostino dal Contra Academicos al De vera religione*, 1925, p. 94 s.) l'a bien vu, vient de Plotin, lequel soutenait (IV 7, 12) que l'âme, se servant de doctrines éternelles, est elle-même éternelle. Des rapports numériques et de la raison Augustin fait déjà dériver les arts dans le *De ordine* (II 35 s.; 42 s.), où il parle également de l'éternité des nombres (II 41). L'argument indirect, que l'art ne se trouve que dans l'esprit de l'artiste, appartiendrait à Augustin lui-même, bien que cet argument ait été sans doute inspiré par l'opinion de Plotin (voir ci-dessus), que l'artiste participant à l'art crée d'après l'idée qu'il a dans son esprit. L'hypothèse de l'art caché, à notre insu, dans l'esprit, a son principe dans la théorie platonicienne sur l'anamnèse, théorie partagée par les néo-platoniciens (Plot. IV 7, 12; Jambl. *De myst.* III 9). Pour le reste, la sagace explication des représentations latentes et actuelles appartient à Augustin lui-même. Qu'il ait réfléchi sur ces questions, on le voit par les *Soliloques* (II 34 s.) où il traite de l'oubli et de la réminiscence. L'ensemble de l'argu-

mentation nous montre une fois de plus comment Augustin transformait et complétait ingénieusement les idées anciennes.

Enfin Augustin identifie à la beauté la forme (*species*; d'autres fois il parle, en ce même sens, de *forma*) qui se joint à la matière. Il dit que ce n'est pas la matière qui fait le corps, mais la forme, car le corps est d'autant plus corps qu'il est plus beau et d'autant moins corps qu'il est plus laid, ce qui est une conséquence de l'absence de la forme (13). La forme provient de la beauté suprême et elle est transmise, dans l'ordre naturel, des choses supérieures aux choses inférieures (25). Augustin accepte ici l'opinion de Plotin (I 6, 2; 8, 3; II 4, 1 s., etc.), basée sur la théorie platonicienne des Idées et sur la distinction aristotélicienne de la matière et de la forme, opinion suivant laquelle la matière est sans forme et laide, et c'est la forme qui donne au corps l'existence et la beauté. En outre l'élargissement de la signification du mot a certainement joué ici un grand rôle: *species*, *forma* forme, grâce; *speciosus*, *formosus* joli; *deformis* sans forme, laid. Par la beauté suprême qui engendre toute forme, Augustin entend naturellement Dieu.

A Milan, Augustin commença aussi à travailler à son vaste ouvrage encyclopédique *Disciplinarum libri*, dont l'écrit *De ordine* était pour ainsi dire le prélude. Cependant il ne rédigea que quelques parties de cette œuvre; encore celles-ci sont-elles pour la plupart perdues. Dans le livre *De dialectica* (vers 387), qui nous a été conservé et dont on ne discute plus l'authenticité, Augustin effleure l'esthétique du langage. En premier lieu, comme exemple de mot rude qui blesse l'oreille, il donne le mot *Artaxerxes*, et comme exemple de mot doux qui flatte l'oreille, il donne le mot *Euryalus* (7). Cela s'accorde avec la distinction qu'il établit (*De ord.* II 33 s.) entre les sensations qui flattent les sens et celles qui les choquent. La théorie de l'euphonie était familière aux rhéteurs et aux grammairiens (cf. Cic. *Orat.* 157 s.; Quint. I 5, 4).

Quant à la signification du mot, Augustin fait remarquer qu'on peut masquer une représentation laide par un nom gracieux; ainsi le mot *penis* ne nous choque pas, tandis que le nom vulgaire de la même chose nous blesserait. Augustin y ajoute que, par le mot, on veut tantôt exprimer la vérité, tantôt charmer l'esprit de

l'auditeur; le dialecticien tend surtout au premier but, le rhéteur au second. Néanmoins ni la discussion ne doit être maladroite, ni l'éloquence menteuse: le dialecticien qui veut intéresser doit recourir aux ornements de la rhétorique, de même que l'orateur qui veut persuader doit se servir «des muscles et des os dialectiques»; la nature elle aussi a donné ces choses au corps pour lui assurer la force, mais elle les a dissimulées (7). Comme l'a bien vu R. Reitzenstein (*M. Terentius Varro und Johannes Mauropus von Euchaita*, 1901, p. 72), l'idée, qu'on peut masquer une image indécente par un mot noble, s'accorde avec le sentiment de Cicéron (*De off.* I 128; *Ad fam.* IX 22), qui en cela suivait Panaitios (source du *De officiis*). Mais il n'est pas sûr qu'Augustin ait emprunté cette idée à Cicéron, car d'autres ont pu la partager aussi. Ce qu'il dit de la vérité et du charme d'un mot se rattache à la théorie hellénistique, que le poète instruit et amuse, théorie dont nous avons trouvé des traces dans les *Soliloques* (II 19). L'opposition de la dialectique et de la rhétorique est stoïcienne (I 75; II 294 A.), comme la comparaison de la dialectique avec les os et les muscles (II 38 A.). Sans doute, la source d'Augustin était ici Varron, comme d'ailleurs dans la plus grande partie du livre (voir p. 31 s.). En effet, Cassiodore (*De art. ac disc.* 3 = 70, 1168 A Migne) affirme que Varron opposait, dans son ouvrage encyclopédique, la dialectique à la rhétorique. Signalons aussi qu'Augustin met au même rang le charme et la vérité du langage et qu'à cela on reconnaît encore ici l'ancien rhéteur.

En traitant de l'ambiguïté du langage, Augustin mentionne la translation de la signification et il en énumère les espèces suivantes: 1° la translation à cause de la ressemblance, par exemple Tullius peut signifier aussi la statue de cet orateur, 2° la translation du tout à la partie, par ex. Tullius signifie aussi son cadavre (l'auteur veut dire qu'un corps sans âme n'est qu'une partie de la personne), 3° la translation de la partie au tout, par ex. le toit désigne la maison, 4° la translation de l'espèce au genre, par ex. le verbe signifie originairement le mot, et puis une partie du discours, 5° la translation du genre à l'espèce, par ex. le mot *scholastici* désigne tous ceux qui s'occupent des lettres, 6° la translation du fabricant au produit, par ex. Cicéron désigne le

livre qu'il a écrit, 7° la translation du produit au fabricant, par ex. la terreur désigne celui qui la cause, 8° la translation du contenant au contenu, par ex. la maison désigne ses habitants, 9° la translation du contenu au contenant, par ex. la châtaigne désigne le châtaignier (10). — Augustin reproduit certainement ici la classification varronienne des tropes, car, comme Reitzenstein (ouvr. c., p. 74) l'a fait remarquer, la classification d'Augustin s'accorde avec la distinction qu'il établit en traitant de l'origine des mots (6) et sur ce point il suit Varron, comme on le reconnaît généralement. Varron, de son côté, imitait ici les stoïciens, comme le prouvent les ressemblances qu'il présente avec l'exposé stoïcien que nous trouvons chez Diogène Laërce (VII 52; cf. Reitzenstein, p. 77). Nous ne voulons pas davantage nous occuper de cette classification des tropes, car elle n'est qu'une sèche énumération et Augustin ne s'en sert pas ailleurs.

## VI

A Rome, Augustin composa en 387 ou 388 le traité *De quantitate animae*, qui contient quelques exposés esthétiques. Le premier concerne la beauté des figures géométriques. Augustin parle des trois dimensions (longueur, largeur, profondeur), de la ligne, qu'il définit comme une longueur pure, et des figures planes. Il dit qu'un triangle équilatéral semble plus beau qu'un triangle scalène, car dans le premier domine l'égalité que nous préférons à l'inégalité. Cependant, dans ce triangle, les angles égaux font face aux côtés égaux, tandis que dans un carré les côtés égaux font face aux côtés égaux et les angles égaux aux angles égaux. Le carré possède donc plus d'égalité qu'un triangle et il est en conséquence meilleur. Bien entendu, on peut avoir aussi un quadrilatère aux côtés égaux et aux angles inégaux, un losange. Dans le fait qu'un triangle équilatéral n'a pas d'égalité (les côtés font face aux angles), mais qu'il a toujours les angles égaux, et dans le fait qu'un quadrilatère équilatéral a l'égalité dans les parties opposées (les angles font face aux angles), mais qu'il peut avoir aussi les angles inégaux (le losange), dans ces faits Augustin voit une certaine justice, car la justice distribue aux choses inégales

ce qui appartient à chacune. Mais le carré ne possède pas non plus, selon Augustin, une égalité complète, car en lui les côtés ne sont pas égaux aux angles et les lignes qui joignent le centre avec les sommets ne sont pas égales aux lignes qui joignent le centre du carré avec le centre d'un côté. Le cercle a la plus grande égalité, il surpasse donc les autres figures : sa circonférence est partout concordante, aucun angle n'en interrompt l'égalité, et du centre on peut mener, à tous les points de la circonférence, des lignes égales. Mais c'est le point qui est supérieur à tout le reste : il est indivisible, il est le centre des figures et le commencement ainsi que la fin des lignes, en lui se coupent les lignes et il commande la figure la plus égale, le cercle, car il est son centre. Au point, qui n'a pas de dimensions et qui gouverne le cercle, Augustin compare l'âme gouvernant le corps. C'est le premier profit de cette excursion esthétique-géométrique ; le second en est l'idée que les figures géométriques incorporelles ne sont aperçues que par l'âme incorporelle (10—23). Un peu plus loin, Augustin revient à la forme parfaite du cercle et il compare au cercle la vertu, laquelle est une certaine égalité de la vie qui s'accorde en tout avec la raison ; il dit aussi que la vertu s'accorde tout à fait avec elle-même, qu'elle renferme des rapports harmonieux, qu'elle est le vrai rapport, qu'elle est belle et parfaite du fait qu'elle est éminemment stable et qu'en elle l'étendue ne joue aucun rôle, de même que le cercle surpasse les autres figures par la forme et non par l'étendue (27 s.). De cette manière Augustin revient à l'étendue de l'âme.

Examinons ces arguments. L'idée, que le cercle est la plus belle des figures planes, est ancienne ; elle est énoncée par Platon (*Phil.* 51 C) et par Aristote (*Du Ciel* I 2, 269 a 20 ; 9, 279 b 2). Dans les *Problèmes* pseudo-aristotéliens (XVI 10, 915 a 33), on lit que le cercle est la plus belle des figures géométriques parce qu'il est la figure qui ressemble à elle-même, et à son tour Cicéron, au II<sup>e</sup> livre du *De natura deorum* (47), où il imite les stoïciens, écrit que le cercle est la plus belle des figures parce que toutes ses parties sont les plus ressemblantes à elles-mêmes. Au lieu de parler de ressemblance, Augustin parle d'égalité et, à l'égalité, il ajoute l'accord, dans lequel il voyait, ailleurs aussi (*De ord.* I 2 ; *Ep.* 3, 4), la cause de la beauté. Ce qu'il dit à propos de l'égalité

dans un triangle et dans un quadrilatère n'a pas, semble-t-il, d'analogies chez les écrivains plus anciens; néanmoins nous supposons que cela n'appartient pas non plus à Augustin et que cela se trouvait déjà, en connexion avec l'exposé du cercle, dans la source où il a puisé, puisque toute la démonstration géométrique est étroitement liée aux définitions stoïciennes de la justice et de la vertu. En imitant Aristote (*Eth. N. V* 5, 1131 a 24 s.), et déjà en imitant Platon (*Lois* VI 757 B), les stoïciens avaient enseigné que la justice distribue à chacun ce qui lui appartient (I 374, III 125, 262 s., 266 A.). Ils définissaient aussi la vertu: un rapport concordant, stable, vrai et parfait (III 198 s., 262, 459), quelquefois encore: une égalité de la vie (III 200; cf. Cic. *Tusc.* IV 31), et ils lui contestaient une grandeur qui fût variable (II 393). L'intermédiaire entre ces philosophes et Augustin était sans doute, comme au II<sup>e</sup> livre du *De ordine*, Varron, et cela dans la partie de son ouvrage encyclopédique qui traitait de la géométrie. A en croire Aulu-Gelle (I 20), Varron, conformément à Augustin, définissait la ligne: une longueur sans largeur et sans hauteur; il convenait aussi à Varron, partisan de la mystique des nombres, de combiner la géométrie avec la morale. A côté des idées stoïciennes, on retrouve aussi dans la démonstration géométrique d'Augustin une idée de Plotin (IV 2, 1; 7, 6), c'est-à-dire la comparaison de l'âme avec le centre d'un cercle. Augustin semble avoir associé lui-même cette idée à d'autres idées plus ou moins stoïciennes, de même qu'à la fin du *De ordine* il ajouta aux idées stoïciennes celles de Plotin.

La deuxième mention esthétique de notre ouvrage concerne les arts, qu'on entend ici encore dans un sens large. Augustin parle des arts lorsqu'il se demande si l'âme croît par l'acte d'apprendre. Il considère tout ce qu'on apprend comme un art, même parler sa langue maternelle ou une langue étrangère, faire des gestes et danser sur la corde. Il permet de dire que l'âme croît par l'acte d'apprendre, mais seulement au sens figuré. On peut apprendre de trois manières, d'après l'objet. De même que dans le corps humain il y a un accroissement nécessaire, savoir la croissance régulière de tous les membres, un deuxième accroissement inutile, mais non nuisible, par exemple un sixième doigt chez l'homme, et un troisième accroissement nuisible, par exemple une

tumeur, de même on peut apprendre tantôt les disciplines qui assurent une vie honnête, tantôt des choses admirables, mais non utiles, par exemple à jouer de la flûte, tantôt des choses nuisibles, par exemple à discerner les mets et les vins par l'odorat et le goût. Finalement il déclare que l'âme a apporté avec elle-même tous les arts et que l'art est donc une réminiscence (33 s.).

Les trois degrés qu'Augustin discerne dans l'acte d'apprendre, s'accordent avec l'exposé des arts libéraux qui se trouve dans le *De ordine*. Là on oppose l'utilité et le plaisir (II 33), ce qui correspond au premier et au deuxième degré, et on oppose les sens supérieurs (la vue et l'ouïe) et les sens inférieurs (l'odorat, le goût et le toucher) (32 s.), ce qui correspond au deuxième et au troisième degré. Dans le *De ordine* le guide d'Augustin était Varron et Augustin se réfère aussi à lui dans notre passage: il mentionne un flûtiste qui, d'après le récit de Varron, amusait tant le peuple qu'il devint roi. Donc Augustin fonde sa preuve de l'immortalité de l'âme sur les idées puisées dans l'ouvrage encyclopédique de Varron, comme il l'a fait dans sa démonstration géométrique. Comme dans cette démonstration et comme dans le *De ordine*, il ajoute ici aux idées varroniennes une idée platonicienne; en effet Varron admettait à peine l'anamnèse; par contre Augustin soutient plusieurs fois cette idée dans les écrits de cette époque (*Sol.* II 35; *De immort. an.* 6; *Ep.* 7, 2) et il l'a sans doute connue par l'intermédiaire des néo-platoniciens.

La beauté et l'art sont traités dans la classification des sept degrés ou activités de l'âme que distingue Augustin. Les voici: 1° L'âme anime et unit le corps et lui distribue la nourriture, elle conserve son harmonie (*congruentia*) et sa mesure, et cela dans la beauté, dans la croissance et dans la génération; cela a lieu chez les animaux et chez les plantes. 2° L'âme qui est dans les sens et dans les mouvements perçoit les goûts, les odeurs, les sons et les formes; elle les discerne et les juge, elle accepte ce qui s'accorde avec la nature du corps et rejette le contraire, elle a des rêves, elle prend plaisir à se mouvoir, elle ordonne l'accord des membres, rapproche les sexes, prend soin de la postérité et retient ce à quoi elle s'est habituée; ces phénomènes ont lieu chez tous les animaux. 3° L'âme qui a une mémoire basée sur l'observation et sur les signes, crée les métiers, l'agri-

culture, l'architecture et les signes de l'écriture, des mots, des gestes, des sons, des peintures, des statues; elle invente la langue, les institutions, les livres, les monuments, les magistratures, les pouvoirs, la pensée, l'éloquence, les diverses formes poétiques, l'imitation ayant en vue le plaisir, la musique, les mesures, les mathématiques ainsi que les conjectures sur le passé et le futur; tout cela est propre aux hommes. 4° A ce degré le bien commence: l'âme se place au-dessus du corps, elle dédaigne les biens de ce dernier en les comparant avec sa beauté, elle estime la société humaine et obéit aux conseils des sages où elle entend la voix divine, mais en se purifiant elle craint encore la mort. 5° L'âme purifiée est exempte de toute crainte, comprend elle-même et tend à Dieu. 6° L'âme désire connaître la vérité suprême. 7° L'âme voit et contemple la vérité; comparées avec celle-ci, toutes les choses d'ici-bas ne sont rien, quoiqu'elles aient été créées par Dieu et qu'elles soient belles considérées en elles-mêmes. Tous ces degrés de l'âme possèdent leur propre beauté et peuvent être appelés ainsi: l'animation, le sens, l'art, la vertu, la tranquillité, l'entrée, l'observation; ou: ce qui est du corps, par le corps, autour du corps, vers l'âme, dans l'âme, vers Dieu, chez Dieu; ou: ce qui est beau d'autre part, par une autre chose, autour d'une autre chose, chez le beau, dans le beau, vers la beauté et chez la beauté (70—79).

Les idées esthétiques contenues dans cette classification nous sont déjà plus ou moins connues. Augustin fait souvent remonter la beauté à l'accord des parties et aux mesures; dans le *De ordine*, il attribue à la vue et à l'ouïe la faculté de juger (II 32 s.; 39), il déduit de la raison les beaux arts (35 s.), il prend la langue, les poèmes et la danse pour des signes (34 s.), il vante la beauté de Dieu en comparaison de laquelle tout est laid (51); dans les *Soliloques* (II 16 s.), il considère les pièces théâtrales, l'art dramatique et les beaux arts comme des imitations ayant en vue le plaisir. L'idée, que tous les degrés de l'âme possèdent la beauté, qui est, bien entendu, graduelle, est une idée nouvelle: tout ce qui possède une âme est beau selon Augustin. C'est une manière de voir platonicienne (*Banquet* 210B, *Tim.* 30B) et plotinienne (I 6, 5 s.), mais les écrivains chrétiens l'ont partagée aussi, surtout Ambroise (*Exam.* VI 39; *De bono mort.* 27, etc.).

De quelle manière Augustin est-il arrivé à son échelle? Les trois premiers degrés sont stoïciens. Nous avons vu (p. 42) les stoïciens distinguer les degrés suivants de la nature: 1° la cohérence de la nature inanimée, 2° la force vitale donnant la nourriture et la croissance, 3° l'âme douée de sens, de fantaisie et de mouvements, 4° l'âme raisonnable propre à l'homme. Or, les 1<sup>er</sup>—3<sup>e</sup> degrés d'Augustin correspondent aux 2<sup>e</sup>—4<sup>e</sup> degrés stoïciens; quant au 1<sup>er</sup> degré stoïcien, Augustin ne pouvait pas s'en servir, car il ne tenait compte que de l'âme. En dehors de l'échelle même, on retrouve chez lui quelques idées des stoïciens et notamment de Poseidonios; les stoïciens expliquaient la beauté corporelle par l'accord des parties (voir p. 54), ils soutenaient qu'on choisit les choses convenant à la nature (III 190 s. A.), ils approuvaient la divination (II 1187 s.) et ils prenaient les mots pour les signes des idées (II 122, 136 s., 166). Poseidonios enseignait que l'âme maintient le corps en vie (Achill. *ad Arat.* 13, p. 41 Maass) et voyait dans les sages les auteurs de la civilisation (Sen. *Ep.* 90, 5 s.); il semble aussi s'être approprié, nous l'avons vu (p. 42), l'échelle de la nature, établie par les anciens stoïciens. Sans aucun doute, l'intermédiaire entre les stoïciens et Augustin fut encore ici Varron, car dans la *Cité de Dieu* (VII 23, 1) Augustin cite l'exposé emprunté aux *Antiquités* de Varron, à savoir que, dans la nature, l'âme a trois degrés: le premier parcourt tous les corps vivants et n'a pas de sens, mais seulement la force vitale; le deuxième est pourvu du sens et il se trouve chez tous les animaux; le troisième, l'esprit, appartient à l'homme. Notons que Varron, comme Augustin, parlait expressément des degrés de l'âme, tandis que les anciens stoïciens n'avaient parlé que des degrés de la nature. Il est possible que Varron ait aussi traité cette matière dans son ouvrage encyclopédique où Augustin a puisé plusieurs autres fois.

Tandis qu'Augustin emprunte la première moitié de son échelle aux stoïciens, il établit les degrés supérieurs d'après Plotin. Le 4<sup>e</sup> degré marque la limite: on y parle encore, à la manière stoïcienne, des sages, mais aussi, à la manière de Platon et surtout de Plotin (V 9, 1), de l'âme dédaignant les biens corporels. Les idées suivantes sur la purification de l'âme (4<sup>e</sup> degré), sur l'âme purifiée tendant à Dieu (5<sup>e</sup> degré), sur l'âme désirant connaître le bien

suprême (6° degré) et sur l'insignifiance des choses terrestres en comparaison de la beauté suprême (7° degré), toutes ces idées se basent également sur Plotin (I 2, 1 s.; 6, 4 s., etc.), qui marchait une fois de plus sur les traces de Platon (*Phédon* 108 B s., *Phèdre* 249 D s., etc.). Les analogies de la seconde moitié de l'échelle avec Plotin ont déjà été relevées par Alfarcic (ouvr. c., I, p. 472 s.), qui juge, à tort, qu'Augustin a emprunté les sept degrés aux néo-platoniciens, lesquels auraient suivi, de leur côté, les pythagoriciens. Il est beaucoup plus vraisemblable qu'Augustin lui-même a fixé ces sept degrés, ce qui était assez difficile, car on pouvait en distinguer moins. Il a choisi le nombre sept comme sacré; ailleurs il discernait sept périodes de la vie (*De v. rel.* 48 s.) et sept degrés dans la lecture de l'Écriture (*De doctr. chr.* II 9 s.). Il a inventé lui-même les différents noms, si étranges, de ces degrés, noms qui manifestent son point de vue esthétique. Il a donc associé dans son échelle les idées stoïciennes et néo-platoniciennes, comme il le faisait dans les exposés esthétiques précédents et dans le *De ordine*.

A la fin du livre, il parle du rapport de Dieu à l'âme. Suivant lui, Dieu regardait comme le plus beau que tout fût tel qu'il est et que tout fût ordonné de manière que, en considérant le tout, on ne soit choqué par aucune laideur; il voulait que même les châtimens et les récompenses de notre âme contribuassent proportionnellement à la beauté et à la disposition de l'univers<sup>1</sup> (80). C'est en partie un reflet des idées du *De ordine* sur le bel arrangement du monde, et en partie un reflet du 1<sup>er</sup> chapitre de la *Genèse*, disant que Dieu vit que tout ce qu'il avait fait était bon.

## VII

A côté du *De ordine*, c'est l'ouvrage *De musica* qui est le plus riche en idées esthétiques. Augustin a seulement écrit (à Thagaste, vers 388—391) six livres sur le rythme, et le temps lui a manqué pour traiter de la mélodie à laquelle il voulait consacrer également

<sup>1</sup> Nous lisons: *conferret semper aliquid proportione iusta pulchritudini dispositionique rerum omnium*; les manuscrits ont: *iustae pulchritudinis*, ou bien: *iustae pulchritudini*, ainsi lit Migne; les éditeurs anciens ont lu: *proportioni iustae pulchritudinis*.

six livres (*Retr.* I 6; *Ep.* 101, 3). La division de la musique en rythme et en mélodie (harmonie) était courante chez les Grecs depuis longtemps (*Plat. Banquet* 187 C; *Rép.* III 401 D; *Arist. Polit.* VIII 5, 1340 a 40 s., etc.).

Dans son ouvrage, Augustin part de la différence qui existe entre la grammaire et la musique: la grammaire s'occupe du son des phonèmes, de leurs mesures et de l'accent; la musique s'occupe des sons qui contiennent aussi de certaines mesures, mais qui ne sont pas subordonnés à la grammaire, et elle examine ce qu'il y a de numérique et d'artificiel dans ces sons (I 1). Augustin veut dire: la grammaire traite des sons en vue de leur articulation, laquelle, pour la musique, est sans importance. Ensuite il présente la définition suivante de la musique: la musique est la science d'une bonne modulation, et il explique chaque terme de cette définition. D'abord il définit la modulation: une connaissance du bon mouvement, et il distingue le mouvement qui a un but utile, par exemple le mouvement d'un tourneur, et le mouvement dont le but unique est le mouvement lui-même, la beauté, par exemple le mouvement d'un danseur. Un mouvement libre de ce genre, mouvement qu'on recherche pour lui-même et qui réjouit par lui-même, est estimé par Augustin plus que le mouvement qui sert à une autre chose. Il définit ensuite le bon mouvement: celui qui maintient les rapports numériques des temps et des intervalles. Par bonne modulation il entend un emploi convenable du mouvement, car même le plus beau chant et la plus belle danse peuvent être quelquefois inconvenants, par exemple s'ils sont licencieux dans un cadre sérieux. Augustin appelle la musique une science pour la distinguer de quelques activités non scientifiques: ainsi le rossignol chante d'une manière numérique (rythmique), suave et convenable à la situation, mais il ne connaît pas la musique. Il faut en dire autant des gens qui chantent d'une manière rythmique et gracieuse sous l'impulsion de leurs sens, mais qui ne savent rien dire sur le rythme ou sur les intervalles, et de ceux qui aiment à écouter la musique, quoiqu'ils ne la connaissent pas, car même les bêtes aiment à écouter la musique. Parmi ces gens figurent aussi les hommes distingués qui, pour rafraîchir leur esprit, écoutent avec plaisir la musique. Dans cette catégorie il faut aussi

ranger les musiciens exécutants, tels les joueurs de flûte ou de cithare; ils jouent, pour la plupart, non par art, car l'art, étant une science, consiste dans la raison, mais par imitation, laquelle n'a rien à voir avec la raison, comme on le voit au fait que même les animaux irraisonnables imitent. Ensuite cette imitation concerne aussi le corps, tandis que la science est seulement affaire de l'esprit. Les exécutants ne se règlent que sur le sens, qui tient du corps et de l'esprit; ce qui plaît à leur sens, ils le retiennent et, en agitant leur corps, ils l'imitent. Ils ne possèdent pas la science, laquelle se trouve seulement dans l'intellect et non dans le sens ni dans la mémoire. Leur mouvement (mouvement des doigts) n'est pas affaire de science, mais affaire d'habitude; autrement, dans le mouvement, un savant surpasserait un artisan. Le sens est un don de la nature, car il appartient même aux auditeurs incultes qui jugent, au théâtre, la bonne et la mauvaise musique. En se basant sur le jugement du sens, le flûtiste promène ses doigts sur la flûte, et ce qui lui semble bien sonner, il le retient et le répète jusqu'à ce qu'il le sache; peu importe qu'il ait entendu cela d'un autre ou l'ait inventé lui-même étant guidé par la nature. Donc la mémoire suit le sens, et les membres assouplis par l'exercice suivent la mémoire. Le sens, la mémoire et le désir d'imiter sont propres aussi aux animaux. Que les exécutants ne possèdent pas la science, on le voit au fait qu'ils jouent et chantent pour être applaudis du peuple inculte et pour gagner de l'argent, ce qu'ils ne feraient pas s'ils possédaient la science (I 2—12).

La définition augustinienne de la musique est empruntée, mot pour mot, à Varron, comme E. Holzer (*Varroniana*, 1890, cf. H. Edelstein, ouvr. c., p. 69) l'a bien vu en la comparant avec Censorinus (*De die nat.* 9 s.) et Cassiodore (*De art. ac disc.* 5 = 70, 1209 A Migne). Varron voyait l'essence de la musique — et aussi, bien entendu, celle de la danse et de la poésie au point de vue du son — dans le mouvement, et il le faisait conformément aux théories anciennes de la musique (Arist. *De an.* II 8, 420 a 3 s.; Aristox. *Harm.* p. 3; 8 Meib., etc.). Augustin devait aussi à Varron, en partie, son explication ingénieuse, bien que trop rationaliste, de cette définition, puisque cette explication s'accorde sur plus d'un point avec les exposés du *De ordine*, fondés pour la plupart sur

Varron. Ainsi, dans le *De ordine*, Augustin cite le plaisir (dans l'art) et le profit (dans le métier) comme les deux buts possibles de toute activité (II 32 s.); il enseigne que dans la musique les sons sont arrangés d'après certaines mesures des temps et d'après les différences des hauteurs et que dans le rythme et dans la mélodie ce sont les nombres qui dominent (II 40 s.); il considère la musique comme une des disciplines et par là comme un produit de la raison (II 39 s.); il attribue à l'ouïe la faculté de juger les sons (II 39); il met l'homme au-dessus des animaux, parce que celui-là connaît les nombres, tandis que ceux-ci travaillent seulement d'après les nombres; il soutient que maint bon chanteur qui ne connaît pas la musique retient le rythme et la mélodie par le sens naturel (II 49).

Ces idées, Augustin les développe avec plus de détails et les complète. De l'antithèse: le plaisir et l'utilité, il fait une antithèse intéressante: le mouvement dans la musique, lequel plaît par lui-même, et le mouvement d'un artisan, lequel sert au profit; cela nous fait penser à l'antithèse de son écrit perdu: le beau, qui plaît par lui-même, et le convenable. Lorsque Augustin demande une musique convenable, il le fait conformément à la doctrine de la rhétorique ancienne sur le convenable (Arist. *Rhét.* III 7, 1408 a 10 s.; Cic. *De orat.* III 210 s., etc.); cependant il a encore en vue ici la morale; il dit (I 2 s.) que quelques chants et quelques danses sont amusants mais vulgaires et qu'ils ne sont pas dignes d'être appelés modulations, car ils ne renferment pas de mode (*modus*). Les chants immoraux, surtout ceux du théâtre, étaient combattus par tous les écrivains chrétiens (cf. Gérold, ouvr. c., p. 95). Augustin lui-même semble insister sur le caractère scientifique de la musique et sur son origine spirituelle, et il ajoute, sans doute de lui-même, l'exposé psychologique concernant les auditeurs de la musique et les musiciens exécutants, auxquels il attribue le sens, la mémoire et l'exercice; dans les autres ouvrages de cette époque, il s'occupait à fond des fonctions de l'âme; ainsi dans les *Soliloques* (II 34 s.), il traite de l'imagination, de l'oubli et de la réminiscence; dans le *De immortalitate animae* (6; 23), des représentations latentes et du rêve; dans le *De quantitate animae* (41 s.), de la perception.

La définition de la musique éclaircie, Augustin parle du mouvement, qui est la base de la musique. Il soutient qu'on mesure la durée du mouvement par le nombre, qu'on préfère la mesure à ce qui n'est pas mesuré et à l'indéfini et que, en conséquence, on préfère des mouvements qui peuvent être mesurés mutuellement par le nombre, c'est-à-dire les mouvements raisonnables (*rationabiles*), à ceux qui ne peuvent pas l'être, c'est-à-dire aux mouvements irraisonnables, car ces mouvements-là sont joints par quelque mesure dans les nombres. Parmi les mouvements raisonnables, il y a la plus grande concordance entre ceux qui s'égalent. Dans les mouvements inégaux on préfère ceux (*connumerati*) où l'on peut dire par laquelle de ses parties un plus grand nombre est égal à un plus petit (par ex. 4 est égal par sa moitié à 2), ou de laquelle de ses parties ce nombre est plus grand que l'autre (par ex. 8 est de  $\frac{1}{4}$  plus grand que 6); on les préfère à ceux (*dinumerati*) à propos desquels on ne peut pas le dire (par ex. 3 : 10, 4 : 11; on songe ici aux fractions pures, comme  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ , et non à celles qui comportent un supplément, par ex.  $\frac{1}{2} + \frac{1}{3}$ ). Parmi les premiers rapports (*connumerati*), on distingue ceux où un plus petit nombre mesure un plus grand (*complicati*, par ex. 2 et 4), et ceux dont la différence est à la fois leur commun diviseur (*sesquati*, par ex. 8 et 6; Augustin ne nous rappelle pas que les deux distinctions des mouvements dits *connumerati* coïncident au fond, et il ne semble pas même le remarquer, quoique déjà les exemples qu'il cite le démontrent). Ensuite il traite de la série infinie des nombres, du système décadique, des deux premiers nombres entiers (qui ont le commencement, le milieu et la fin), l'un impair, 3, et l'autre pair, 4, puis des éléments des nombres (n'ayant pas de milieu, ni de fin), c'est-à-dire 1 et 2, et des trois premiers nombres, c'est-à-dire 1, 2, 3, qui ont une concordance admirable, car le dernier fait la somme des deux précédents. Pour cette raison ils forment une unité, car plus la concordance est grande, plus elle unit les choses. La plus grande unité est là où le milieu s'accorde avec les extrêmes, et cela a lieu dans les trois premiers nombres, car, en comparant de combien 1 est surpassé par 2 et de combien 2 est surpassé par 3, on a une proportion dans laquelle la somme des termes extérieurs, 1 et 3, fait 4, comme le fait le terme moyen 2, comparé

à lui-même. Ainsi l'extérieur s'accorde avec l'intérieur, par quoi on arrive à l'unité suprême. Ensuite Augustin parle des quatre premiers nombres 1, 2, 3, 4, et il dit qu'ils forment la plus belle des progressions parce que le nombre 4 facilite la proportion des trois premiers nombres (une proportion à quatre termes) et que ces nombres renferment le premier nombre entier impair, 3, et le premier nombre pair, 4, ainsi que les éléments des nombres, 1 et 2. Et la somme des quatre premiers nombres fait 10, base du système de numération. A la fin, Augustin montre que l'accord des mouvements nous cause du plaisir, à condition que leur durée ne soit pas trop grande, car, dans ce cas, nous ne nous apercevons pas de leur rapport (I 14—28).

Augustin présente ici, dans ses grandes lignes, l'explication mathématique de la musique et notamment du rythme, explication à laquelle aspiraient, dans l'antiquité, tous les théoriciens de la musique. L'exposé arithmétique d'Augustin ne diffère pas beaucoup des exposés anciens sur les propriétés des nombres, exposés pour la plupart pythagoriciens (cf. Nicomaque de Gérasa *Introd. ar.* I 7 s. sur les nombres pairs et impairs, 17 s. sur les multiples, II 1 sur les éléments des nombres; Jamblique *Theol. ar.* 3 sur les nombres parfaits). Sans doute, Augustin a trouvé ces idées chez Varron, car, comme on le reconnaît (H. Weil, l. c.; E. Graf, ouvr. c., p. 61 s.; K. Wenig, l. c.), il a imité Varron dans l'exposé métrique qui suit et qui est étroitement lié à l'exposé arithmétique; ainsi les pieds sont qualifiés d'égaux, de *complicati* ou de *sesquati* (II 4 s.), et l'on ne va pas plus loin que le chiffre 4 (II 5; III 14, etc.). Les idées esthétiques contenues dans cet exposé arithmétique appartiennent en partie aussi à Varron et à ses sources et en partie à Augustin lui-même. L'idée, que la mesure et le nombre sont meilleurs que ce qui n'est pas mesuré, avait été le point de départ d'Aristote traitant du rythme (*Rhét.* III 8, 1408 b 21 s.); elle avait été déjà admise avant lui par les pythagoriciens et elle le fut après lui par tous les rythmiciciens. L'idée, que l'égalité est le plus beau des rapports, convient bien à Augustin, qui demandait la division égale dans les œuvres fabriquées (*De ord.* II 34) et qui vantait l'égalité dans les figures géométriques (*De quant. an.* 14 s.); en cela il suivait Varron (voir p. 61) et il le suit probablement aussi dans notre écrit, car l'idée de l'égalité occupe, nous le

verrons, une place très importante dans l'exposé de la division du vers (V 26 s.), exposé emprunté sans aucun doute à l'ouvrage encyclopédique de Varron (Weil, l. c., l'a déjà reconnu en comparant Augustin avec Aulu-Gelle XVIII 15, 2). Augustin semble insister lui-même sur l'unité et la concordance des trois premiers nombres, car, dès son premier ouvrage, il soulignait le rôle de l'unité (la totalité) et il vantait souvent l'accord des parties. Cependant l'observation, que les trois membres qui sont en rapports égaux entre eux (la proportion  $a : b = b : c$ ) forment la plus belle unité, vient du *Timée* de Platon (31 B s.) et elle a pu être déjà appliquée aux trois premiers nombres par Varron et ses sources. On ne sait pas exactement quel est l'auteur de cette idée, que la concorde unit; elle est ébauchée dans le *De ordine* (I 2; 4), elle a été énoncée par Plotin (I 6, 2) et elle aurait pu se trouver aussi dans l'exposé arithmétique de Varron. Cette observation juste, que la durée d'un mouvement ne doit pas être trop longue, semble provenir des rythmiciens anciens, car ils enseignaient que le rythme doit se composer de temps faciles à reconnaître (Arist. Quint. p. 31 Meib.; Mart. Cap. IX 967).

Ayant traité du mouvement au point de vue mathématique, Augustin présente aux II<sup>e</sup>—V<sup>e</sup> livres un système complet de métrique, à savoir la théorie du pied (II), du rythme (illimité), du mètre (limité) (III, IV) et du vers (limité et divisé en deux parties) (V); les mêmes éléments métriques ont été déjà établis et définis de la même manière dans le *De ordine* (II 40). Dans cet exposé Augustin a exclusivement en vue la poésie — un seul passage (IV 24) concerne les pauses de la musique —, mais dans l'antiquité la rythmique poétique et la rythmique musicale étaient étroitement liées et ce qui valait pour l'une valait le plus souvent aussi pour l'autre. Tous les détails du système métrique d'Augustin, système qui, on le sait, provient presque tout entier de Varron, ne nous intéressent pas et nous ne nous arrêterons qu'à la méthode d'Augustin et aux exposés qui ont une portée esthétique.

Dans ses explications Augustin s'appuie avant tout sur le sens (l'ouïe): c'est le sens qui décide si quelque chose sonne agréablement ou désagréablement. Il cite différents vers, il en change quelques mots et demande à son auditeur présumé si ceci ou cela

a un son agréable (II 2; 21; 24; IV 2 s., etc.). Il démontre qu'une succession de syllabes est un mètre parce qu'elle a un son agréable (III 16; 19). Cela correspond à son principe, que la nature donne à chacun le sens musical et que c'est par lui qu'on juge le son (I 8; 10 s.). Cependant il ne se borne pas à constater le jugement empirique des sens, il veut l'expliquer par la raison. Il affirme que la raison juge ce qu'on perçoit par le sens (IV 32; V 1), que c'est à elle qu'on doit demander pourquoi le sens accepte une chose et en refuse une autre (IV 34), que mesurer raisonnablement le vers appartient à l'esprit et non aux oreilles, qu'on perçoit d'abord le vers par l'ouïe et qu'on l'approuve ensuite par une réflexion numérique raisonnable (V 10). Il met donc ici la raison au-dessus des sens, de même qu'il le fait dans le *De ordine* (II 33; 39). Lorsqu'il considère le sens et la raison comme les seuls critères en matière de métrique, il marche, peut-être à son insu, sur les traces des anciens théoriciens de la musique: Aristoxène avait enseigné que dans la théorie de la mélodie on a besoin de l'ouïe et de la raison, que par l'ouïe on juge l'étendue des intervalles et que par la raison on examine leur portée (*Harm.* p. 33 s.; cf. F. Amerio, *ouvr. c.*, p. 42). L'intermédiaire d'Augustin a sans doute été Varron, lequel, de son côté, s'était inspiré de théoriciens plus anciens.

Contre la raison, mais au-dessous d'elle, Augustin met parfois l'autorité. Tout au commencement de ses explications métriques, il dit qu'il faut se laisser mener plutôt par la raison que par la routine et par une autorité pleine de préjugés et que, pour la quantité des syllabes, les grammairiens, ces «gardes de l'histoire», se réfèrent à l'autorité, tandis que dans la musique c'est la raison qui domine (II 1). Une autre fois, il dit que les anciens poètes (Asclépiade, Archiloque, Sapho, etc.) ont créé différents vers, mais que la science donne les règles du vers d'après la raison et même que c'est plutôt la raison que l'autorité qui a créé les vers (II 14). Il veut être d'accord avec les écrivains anciens, non à cause de leur autorité mais en cédant à la raison (II 21), et il admet qu'on se serve des noms usuels des pieds, pourvu qu'ils ne contrarient pas la raison (II 15); une autre fois, il dit qu'il ne faut pas tant se soucier des noms et de l'autorité que de ce qu'enseigne la raison,

c'est-à-dire de la vérité (III 4), et qu'il est insensé de soutenir une preuve par l'autorité humaine, puisque rien n'est supérieur à la raison et à la vérité (V 10). Ailleurs, au lieu d'opposer l'autorité à la raison, il oppose de même l'histoire à l'art; il dit que quelques mètres ont reçu leurs lois de leurs inventeurs et que, en pareil cas, ce n'est pas l'art mais l'histoire qui nous instruit; il explique ensuite ces mètres par la raison, mais il est prêt à admettre aussi la division que fait le poète, pourvu qu'elle n'offense pas l'ouïe (IV 30 s.): ainsi il cède à l'autorité confirmée par l'ouïe. Une autre fois, il oppose, dans le même sens, la volonté usée des gens à la raison éternelle des choses, raison qu'il préfère naturellement (V 10). Il est possible qu'il ait aussi trouvé dans l'exposé métrique de Varron l'antithèse que nous venons de mentionner, antithèse qui est un écho lointain de l'antithèse sophistique: la nature et la convention; car Varron opposait dans ce même sens la raison à l'habitude et la nature à la volonté (*De lingua lat.* IX 34; X 15). Mais Augustin aurait pu aussi trouver cette antithèse, et avec les mêmes noms (*ratio, auctoritas*), chez Cicéron (*Luc.* 60; *De nat. d.* I 10; III 9) et chez Ambroise (*De Spir.* I 45). Il est certain qu'à cette époque il insistait beaucoup sur cette opposition: il s'en servait en parlant de l'apprentissage (*C. Acad.* III 43; *De ord.* II 26 s.), de la méthode de l'exposition (*De mor. eccl.* I 3), de la voie qui mène à la connaissance suprême (*De ord.* II 15). Somme toute, étant donné ce que nous venons d'apprendre sur les principes métriques d'Augustin, nous pouvons dire qu'il aspirait à une métrique non dogmatique, mais empirique, rationnelle. Son guide était naturellement Varron, sinon même, à vrai dire, Aristoxène.

Dans l'exposé métrique, les idées suivantes ont une portée esthétique: le son d'un vers correct cause du plaisir à nos oreilles et les flatte (II 2; III 16); notre plaisir ou notre déplaisir dépend de la durée des syllabes, fixée par les nombres (II 2 s.); la mesure des syllabes est la syllabe brève (II 3). Les syllabes constituent les pieds; chaque pied a deux parties entre lesquelles il y a un rapport numérique déterminé, un accord numérique (II 3—6; V 2). En établissant les différentes espèces de pieds, il faut observer un ordre précis: des pieds à 2 syllabes on passe aux pieds à 3 et 4 syllabes, puisque la meilleure progression est celle de 1 à 4; ensuite on procède

des syllabes brèves (à 1 temps) aux syllabes longues (à 2 temps), puisqu'on commence à compter à partir de 1; on va de la première syllabe aux suivantes à cause de la dignité du chiffre 1 (II 3—13; III 11 s.). Comme l'égalité et la ressemblance sont supérieures à l'inégalité et à la dissemblance (II 16; V 2), on ne peut joindre que les pieds tout à fait égaux (par exemple un iambe avec un iambe) ou, du moins, les pieds ayant le même nombre de temps et les mêmes battements (*plausus*, la division du pied en arsis et thésis; II 16; 20; 26; III 8 s., etc.); ainsi entre les différents pieds à 6 temps, battus de la même manière, il y a concordance (II 22 s.), si bien que la réunion de la variété avec l'égalité cause une impression agréable (II 16; 24). Donc l'égalité des pieds et l'accord du battement constituent le caractère essentiel du rythme et du mètre (III 7 s.; 16; 19). Pareillement les mètres qui se joignent dans une période doivent s'accorder au moins par le battement (IV 35). Comme la meilleure progression est celle qui va jusqu'à 4, l'étendue d'un mètre va de 2 pieds (un pied ne fait pas encore un mètre) à 8 pieds, c'est-à-dire  $4 \times 2$ , l'étendue du vers va de 8 temps (le vers a deux parties dont chacune a au moins deux pieds à 2 temps) à 32 temps, c'est-à-dire  $4 \times 8$ , et l'étendue d'une période va de 2 à 4 mètres (III 20 s.; IV 36; V 28). De même qu'un pied se divise en deux parties concordantes, de même se divise le vers, car «tout ce qui est divisé est beau, lorsque ses parties s'accordent dans une égalité quelconque» (V 2; 27). Le mieux serait ici l'égalité, mais alors on pourrait échanger à son gré les deux parties d'un vers, ce qui serait faux (par exemple s'il y a une césure après le 3<sup>e</sup> pied d'un hexamètre); c'est pourquoi il faut se contenter d'une égalité partielle (V 3 s.; 7; 26). Ainsi le vers «*Phaselus ille quem vides*» se divise en 5 et 3 demi-pieds (syllabes) entre lesquels on parvient à une égalité en les décomposant en  $2 + 3$  et  $2 + 1$  demi-pieds; alors 2 et 2, ainsi que 3 et 1, sont égaux (car 3, comme chaque nombre, forme une unité) et, en outre,  $2 + 2$  font 4, comme le font  $3 + 1$  (V 15 s.); ou bien un hexamètre se divise en 5 et 7 demi-pieds qui ont une égalité partielle, car  $5^2 = 4^2 + 3^2$  (V 26).

Examinons de plus près quelques-unes de ces explications. Leur point de départ, à savoir que le vers cause du plaisir aux oreilles, s'accorde avec l'exposé du *De ordine* (II 33 s.) concernant

le plaisir des sens supérieurs. De même le principe affirmant que le plaisir consiste dans la durée des syllabes est en accord avec l'exposé du *De ordine* (II 33 s.; 40 s.) qui considère les mesures comme la condition de la beauté. De même, lorsque nous lisons qu'il faut classer les pieds dans un ordre précis, nous pensons au *De ordine* et surtout à l'exposé de l'ordre des études. L'ordre dans la numération a été traité par Augustin dans le préambule arithmétique à sa métrique; là il a motivé aussi la progression de 1 à 4 (I 22 s.), il a insisté sur la numération à partir de 1 (I 19 s.), il a vanté l'égalité dans les rapports (I 15). Dans son exposé métrique, il atteint cette égalité d'une manière très artificielle; comme on l'a reconnu par l'analogie avec Aulu-Gelle (XVIII 15, 2), il emprunta une de ses explications forcées (de l'hexamètre) à l'ouvrage encyclopédique de Varron. Signalons que dans le *De quantitate animae* (15 s.) il démontre l'égalité dans les figures géométriques d'une façon pareillement contrainte et que là également nous lui avons supposé (p. 61) Varron comme source. Une remarque intéressante est l'observation, que la réunion de la variété et de l'égalité est agréable; ne l'identifions pas à l'idée ancienne, énoncée ailleurs par Augustin, idée sur l'harmonie unissant les contrastes. L'observation d'Augustin tient étroitement à son exposé métrique (les pieds ont une grandeur égale et sont pourtant différents) et elle peut donc provenir de sa source métrique (Varron); le point de départ serait, en dernier lieu, Platon décrivant dans son *Timée* (35 A s.) comment le créateur de l'âme universelle mêle l'égal avec le divers. En somme, les principes esthétiques de la métrique augustiniennne, ainsi que ses détails, viennent de Varron.

Au commencement du VI<sup>e</sup> livre, Augustin juge d'une manière bien sceptique l'exposé métrique contenu dans les livres précédents. Il le qualifie de jeu d'enfant, il n'y voit qu'une préparation à la vraie connaissance, il prétend qu'il s'est servi des grammairiens et des poètes seulement comme de guides et qu'il n'a pas voulu rester avec eux. Par contre, il nomme le VI<sup>e</sup> livre «le fruit des autres», quoique, dit-il, ce livre soit dédaigné par la foule des rhétoriciens soucieux d'être applaudis (1). Augustin parle déjà en chrétien convaincu qui estime peu les arts libéraux qu'il a tant vantés dans le *De ordine*. A cause de ce caractère purement

chrétien, H. Edelstein (ouvr. c., p. 123) a probablement raison d'affirmer que ce livre ne fut pas écrit immédiatement après les livres antérieurs. Au VI<sup>e</sup> livre Augustin médite au point de vue psychologique et cosmologique sur le rythme et le nombre; il ne fait pas de différence entre eux: il les appelle tous deux *numerus*. Notons que, pour soutenir son opinion sur la grande importance du nombre, il invoque le passage de l'*Ecclésiaste* (7, 25): «Circumivi ego, ut scirem et considerarem et quaererem sapientiam et numerum». Cependant il l'invoque à tort, car l'original porte *ḥesbôn*, ce qui signifie «calcul», «considération» (Vulg. *ratio*; la version *numerus*, basée probablement sur le mot *ψηφος* des Septante, se trouve aussi chez Ambroise, *De bono mort.* 28).

Dans la première partie du livre, Augustin distingue diverses espèces de rythmes en considération de l'homme et de son âme, et il examine le rapport mutuel de ces espèces qu'il évalue. Il distingue: 1<sup>o</sup> Le rythme dans le son ou rythme sonnante; il peut se passer d'un auditeur. 2<sup>o</sup> Le rythme dans le sens de l'auditeur; il subsiste seulement tant que le son subsiste, comme dans l'eau il y a la trace de l'objet tant qu'on enfonce l'objet dans l'eau. 3<sup>o</sup> Le rythme dans notre activité; il a lieu lorsqu'on prononce le rythme ou qu'on conçoit le rythme dans sa pensée, puis pendant la respiration et le battement du pouls. Ce rythme est l'œuvre de notre âme, comme il s'en suit du double fait, que nous pouvons changer, rien qu'en le voulant, notre respiration et que ce rythme n'a pas besoin des autres rythmes dans le son, dans l'ouïe et dans la mémoire. 4<sup>o</sup> Le rythme dans la mémoire; il se passe des autres rythmes, mais il ne se forme qu'à la base du rythme entendu ou du rythme conçu dans la pensée. 5<sup>o</sup> Le rythme dans le jugement naturel des sens; nous le recevons de la nature et non de la raison. Il est cause qu'on se réjouit de l'accord et de l'égalité des rythmes, qu'on les accepte et les approuve et qu'on est choqué par leur désaccord. Cette faculté de juger est toujours présente à l'ouïe, même quand le son n'y parvient pas, et par là elle se distingue du rythme dans l'ouïe (2—5).

Le rythme dans le jugement des sens dépasse tous les autres rythmes, sinon il ne pourrait pas les juger. Parmi ceux-ci Augustin compare en premier lieu le rythme de la mémoire à celui de

l'activité; il préfère ce dernier qui est actif, tandis que le rythme de la mémoire est passif, fabriqué. Suivant ce même principe, à savoir que l'actif est supérieur au fabriqué, il préfère aussi le rythme sonnante au rythme de l'ouïe et au rythme de la mémoire. A l'objection que ces rythmes-ci se trouvent dans l'âme et que ce rythme-là n'est que corporel, il répond que le spirituel n'est pas toujours supérieur au corporel, par exemple un arbre faux du rêve n'est pas meilleur qu'un arbre matériel et véritable; d'autre part, il dit que le rythme convient plutôt aux sons et aux corps en général qu'à l'âme, qui ne doit avoir rien de commun avec de tels rythmes et qui reçoit ses rythmes de Dieu (6 s.). Mais plus loin, ayant démontré dans une digression que la perception est une activité de l'âme et non une passivité (9 s.), il met les rythmes sonnants au plus bas degré puisqu'ils sont corporels, inanimés, et n'agissent donc pas sur l'âme (13); parmi les trois autres espèces de rythmes qui sont dans l'âme, il place au plus haut degré les rythmes dans l'activité, car ils sont les plus libres, puis les rythmes dans l'ouïe, qui réagissent contre les processus physiques (les sons), et plus bas, les rythmes dans la mémoire, lesquels sont passifs. Ainsi il obtient la classification suivante des rythmes selon leur valeur et il impose à quelques-uns d'entre eux des noms nouveaux et nouvellement formés: 1° les rythmes jugeants (*iudiciales*), 2° les rythmes actifs ou progressifs (*progressores*), 3° les rythmes dans l'ouïe ou rencontrants (*occursores*), 4° les rythmes dans la mémoire (*recordabiles*), 5° les rythmes sonnants (*sonantes*) (16).

En suivant le même ordre, il réfléchit de nouveau sur les rythmes et il se demande lesquels parmi eux sont immortels. Les rythmes jugeants ne sont pas bornés par le temps, car on n'est pas choqué dans un rythme par un mouvement plus rapide ou plus lent. Mais cela n'a de valeur que dans certaines limites, car on ne reconnaît pas comme un rythme les temps trop longs (cf. I 27); même celui qui a le meilleur sens, grâce à la nature ou à l'exercice ou bien grâce à l'un et à l'autre, ne les reconnaît pas comme un rythme. La cause en est que nous avons obtenu le sens de l'espace et du temps conforme à nos actions et à nos besoins, et que ce sens ne peut donc juger des temps plus grands que ceux qui sont nécessaires à notre vie. Comme la nature humaine est

mortelle, notre sens est probablement aussi mortel. Si les rythmes jugeants sont mortels, les quatre autres rythmes qui leur sont subordonnés le sont d'autant plus. Ainsi les rythmes actifs leur obéissent et c'est pourquoi en marchant on évite les pas inégaux, en battant, les coups irréguliers, en mangeant et en buvant, les mouvements inégaux des mâchoires, en grattant, les mouvements inégaux des ongles. De même les rythmes de l'ouïe dépendent du jugement des rythmes jugeants, mais, bien entendu, là aussi la mémoire est nécessaire, car même s'il s'agit d'une seule syllabe brève, on a besoin de la mémoire pour que le mouvement qui était dans notre esprit quand la syllabe a commencé, y subsiste également quand la syllabe finit. On a encore besoin de la mémoire si l'on juge ces figures corporelles qu'on ne perçoit pas à la fois tout entières. Il va sans dire que les rythmes de la mémoire ne sont eux aussi jugés par les rythmes jugeants qu'à l'aide de la mémoire où ils sont déposés. Cependant les rythmes actifs et les rythmes de l'ouïe jouent également un rôle ici, car ils évoquent les rythmes de la mémoire. De même que les rythmes de l'ouïe ont besoin de la mémoire pour être jugés, de même les rythmes de la mémoire revivent par les rythmes de l'ouïe. Finalement les rythmes sonnants ne sont jugés que dans les rythmes de l'ouïe, car en ne les entendant pas on ne les juge point. Comme on juge les sons, de même on juge, au moyen des rythmes jugeants, la danse et d'autres mouvements visibles en se servant ici encore de la mémoire (17—22).

Augustin ne se contente pas de ces cinq espèces de rythmes et il établit encore une espèce plus élevée; il dit que les rythmes jugeants concernent ce qui se passe dans le temps, qu'ils ont besoin de la mémoire, que par eux on est réjoui ou choqué, ce qui se fait par les sens, et que, en conséquence, il faut encore des rythmes plus élevés par lesquels on apprécie cette joie, ce qui se fait par la raison. Ces rythmes les plus élevés, il veut les appeler jugeants (*iudiciales*); les autres, il les appelle sensuels (*sensuales*). A cette occasion, il propose pour les rythmes les plus bas un nouveau qualificatif, l'adjectif «corporels» (*corporales*), pour qu'on puisse compter parmi eux les rythmes dans la danse et dans d'autres mouvements. Les rythmes corporels sont les seuls qui soient dans

es corps, tandis que les cinq autres rythmes sont dans l'âme (23 s.).

C'est ainsi qu'Augustin termine sa classification très intéressante des rythmes. Elle lui appartient en gros, comme on peut en juger d'après sa base psychologique, d'après sa terminologie originale et d'après des déductions tout à fait personnelles et fort compliquées. Tandis que les savants antérieurs avaient expliqué le rythme seulement au point de vue mathématique (les pythagoriciens, Aristoxène) ou au point de vue éthique et pédagogique (Platon, Aristote), Augustin l'explique par la psychologie et la physiologie. Comme il le fait dans le *De ordine* (les degrés des disciplines) et dans le *De quantitate animae* (les degrés de l'âme), il établit ici une échelle, une hiérarchie des rythmes. Le principe de la division, compte non tenu des rythmes corporels, ce sont les fonctions de l'âme : la perception, la mémoire, le mouvement (dirigé par l'âme), le jugement des sens et la raison, qu'Augustin met, bien entendu, au-dessus de tout le reste. A chacune de ces fonctions il attribue un rythme spécial sans oublier leur cohérence mutuelle et notamment le grand rôle que la mémoire joue dans tous les rythmes. La plus grande découverte d'Augustin, ce sont les rythmes actifs, c'est-à-dire les rythmes des fonctions physiologiques et des mouvements. Intéressante aussi est la division des jugements en jugements sensuels, qui ne sont qu'une conscience du plaisir et du déplaisir, et en jugements de la raison, qui évaluent les sensations et sont les jugements esthétiques par excellence. Augustin complète ici ses exposés antérieurs (*De ord.* II 32 s. ; 39 ; *De quant. an.* 71), où il attribuait, sans aucune restriction, le jugement aux sens. Nous avons dit (p. 39) qu'il y imitait, peut-être par l'intermédiaire de Varron, un stoïcien moyen ou Antiochos, et nous avons cherché la cause pour laquelle le sens, et non la raison, est capable de juger les rapports des sons, dont il s'agit le plus souvent. A présent, Augustin explique que les sens n'ont qu'à se rendre immédiatement compte du plaisir provenant des sons, tandis que le jugement propre, l'explication de ce plaisir, appartient à la raison. Les germes de cette distinction se trouvent dans l'exposé métrique d'Augustin (IV 32 ; 34 ; V 1), où il dit que la raison explique et juge les sensations.

Si nous affirmons que la classification des rythmes appartient

dans son ensemble à Augustin, cela ne veut pas dire qu'il n'a pas utilisé quelques idées plus anciennes. Ainsi la grande importance de la mémoire pour comprendre la musique avait été relevée par Aristoxène (*Harm.* p. 38 s.), qui enseignait qu'on comprend la musique par les sensations et la mémoire. Plotin (III 6, 1 s.; IV 4, 19, etc.) soutenait que la perception est une activité et non une passivité de l'âme. En parlant des différences dans le sens qui juge, différences consistant dans la nature ou dans l'exercice ou bien dans l'un ou l'autre, Augustin se sert d'une antithèse ancienne probablement sophistique, antithèse du talent et de l'art ou de l'exercice (Plat. *Phèdre* 269 D; Isocr. XIII 17; Alcid. *De soph.* 3). Qu'on accomplisse en rythmes les actes de la vie ordinaire, c'était l'avis de l'auteur des soi-disant *Problèmes* d'Aristote (XIX 38, 920 b 36); il affirmait qu'en travaillant, en buvant et en mangeant on observe l'ordre, le rythme.

Remarquons encore trois idées qui se trouvent dans la digression sur la perception (8 s.), idées que nous n'avons pas encore mentionnées; certes, elles dépassent le cadre de l'exposé augustinien, mais il vaut la peine de déterminer leur source. En premier lieu, Augustin dit que l'âme aime à recevoir les sensations qui s'accordent avec elle et qu'elle refuse les sensations inconvenantes et nuisibles (10; 12). Cette idée reflète la doctrine aristotélicienne (*De an.* III 2, 426 a 30 s.), à savoir que dans les sensations l'excès nuit, et la doctrine stoïcienne (III 190 s. A.), qu'on choisit les choses concordantes avec la nature et qu'on refuse le contraire; mais cette idée rappelle encore l'exposé de Basile (*Hexam.* II 8), que la beauté simple du soleil, de l'or et de l'étoile du soir dépend de ce que ces choses conviennent à notre vue; nous avons comparé ce passage de Basile à l'exposé augustinien de la beauté des couleurs et des tons simples, et nous l'avons fait remonter à Poseidonios (voir p. 38). En deuxième lieu, Augustin soutient que dans l'œil il y a une matière lumineuse, dans l'oreille, une matière aériforme, dans le nez, une matière vaporeuse, dans la bouche, une matière humide et dans le toucher, une matière terreuse, boueuse (10). Cela avait été une idée stoïcienne (II 859 s. A.), qui modifiait la théorie ancienne suivant laquelle on perçoit le même par le même. En troisième lieu, Augustin expose qu'on ne sent rien si l'on nous coupe des

os, des ongles ou des cheveux, parce qu'ils ne contiennent pas d'air libre et mobile qui serve d'intermédiaire à la perception, et il ajoute qu'il en est de même chez les plantes (15). On retrouve ici la doctrine stoïcienne sur l'air qui pénètre tout (II 439 s. A.), mais cette fois-ci on peut déterminer la source immédiate d'Augustin: c'est Varron, car, dans la *Cité de Dieu* (VII 23, 1), Augustin lui attribue la doctrine que le premier degré de l'âme, qui anime seulement, mais qui ne perçoit pas, pénètre — dans notre corps — nos os, nos ongles et nos cheveux et — sur le sol — les arbres (cf. Amerio, ouvr. c., p. 133). En conséquence, nous pouvons supposer qu'Augustin a aussi trouvé chez Varron les autres idées stoïciennes de sa digression et nous retrouvons donc Varron comme source dans cet exposé qui, autrement, est tout à fait original.

Augustin se sert encore de sa classification des rythmes dans la seconde moitié du livre, consacrée à des exposés esthétiques, éthiques et cosmologiques qui s'entrelacent de plus d'une façon et qui se répètent plusieurs fois. Nous voulons en présenter le suc en suivant la marche des idées augustinienes et en analysant d'une manière détaillée les réflexions esthétiques. D'abord Augustin se demande ce qu'on aime dans les rythmes sensibles, et il répond qu'on y aime une certaine parité et les intervalles ayant des mesures égales. Il le démontre par le fait que les pieds sont divisés en deux parties égales, par exemple le dactyle, ou qu'ils sont divisés en des parties qui se divisent de nouveau en des parties égales, par exemple l'iambe. Puis il fait observer qu'on joint les pieds qui ont une même grandeur et qui sont battus de la même manière, que les membres d'une période sont battus de cette manière et que même les membres inégaux d'un vers ont une égalité cachée (26 s.). — Nous connaissons déjà tout cela par l'exposé métrique d'Augustin. On est surpris seulement qu'il place au même rang les pieds divisés en deux parties égales (le dactyle) et les pieds divisés en plusieurs parties égales (l'iambe); d'après l'introduction arithmétique, les premiers pieds appartiendraient aux mouvements égaux, et les seconds, aux mouvements inégaux (*connumerati* ou *dinumerati*). Augustin n'en tient pas compte ici, car il veut partout faire valoir l'égalité.

Augustin nous avertit que dans les pieds la parité des syllabes

n'est pas toujours complète, mais seulement imitée, que notre délectation ne s'en aperçoit pas et qu'il y a ici une certaine beauté. Il nous conseille de ne pas nous laisser choquer par ces choses inférieures et de nous délecter aux choses supérieures; cette délectation est, dit-il assez curieusement, le poids de l'âme qu'elle ordonne. Dans le domaine des choses supérieures règne une égalité éternelle et immuable; le ciel se meut d'après les lois de l'égalité, de l'unité et de l'ordre, et il forme les temps qui se réunissent pour constituer le poème de l'univers. Il nous semble que mainte chose dans l'univers est confuse, mais pareillement nous ne comprendrions pas la beauté d'une maison si nous étions placés dans un coin comme une statue, pareillement un soldat ne voit pas l'ordre de l'armée entière, et dans un poème une syllabe qui vivrait et sentirait ne comprendrait pas le rythme et la beauté du poème entier, beauté qu'elle-même aide à créer (28—30). — Augustin fait ici la distinction bien connue du monde intelligible et du monde sensible, distinction que nous retrouverons encore plusieurs fois. Il défend la beauté sensible parce qu'elle est aussi une œuvre divine. Il appelle la délectation le « poids de l'âme » parce qu'elle lui donne un appui solide. Les trois lois, l'égalité, l'unité, l'ordre, ont ici un caractère cosmologique, mais ailleurs, nous le verrons, elles auront aussi une portée esthétique.

En revenant ensuite à sa classification des rythmes, Augustin dit que les rythmes de la raison sont les plus beaux, qu'ils causent la beauté des rythmes actifs, ceux-ci la beauté des rythmes suivants, etc. Donc les rythmes de notre âme adonnée aux choses temporelles ont une certaine beauté dont Dieu n'est pas jaloux, mais dont nous devons cependant nous détourner pour nous tourner vers la raison et vers Dieu (31—33). — Augustin parle ici des rythmes supérieurs de la raison et des rythmes inférieurs de notre âme, comme il avait parlé auparavant de l'égalité parfaite et de l'égalité imparfaite. Que le nombre (le rythme) soit la condition fondamentale de la beauté, il l'a enseigné dans le *De ordine* (II 42). L'idée que Dieu n'envie pas la beauté temporelle pourrait être un reflet du *Timée* (29 E) de Platon.

Puis Augustin se demande comment notre esprit connaît cette égalité parfaite que les rythmes sensibles possèdent seulement

ébauchée dans le temps et l'espace et que nous cherchons en vain dans les figures et les intervalles d'ici-bas. Pour résoudre cette question, il recourt de nouveau à la métrique. Il soutient que le poète possède des rythmes durables par lesquels il forme des rythmes passagers; c'est en cela que consiste son art, qui est un certain état de son esprit. Même celui qui ne possède pas un tel art peut être amené par des questions à la connaissance des rythmes, de même que chacun peut être amené à la connaissance des rapports numériques. Mais on ne peut inculquer ainsi à personne les règles de la durée des syllabes, fixées par la volonté des hommes. Ce n'est que le Dieu éternel et immuable qui a pu donner à l'âme humaine le nombre éternel et immuable (34—36). — Augustin veut dire que l'idéal de l'égalité d'après lequel on juge les choses sensibles, est imprimé en nous par Dieu, nous est inné. L'idée que le poète crée d'après les rythmes qui sont dans son esprit, se base sur la doctrine plotinienne, que l'artiste crée d'après l'idée se trouvant dans son esprit, doctrine dont nous avons trouvé une autre réminiscence dans le *De immortalitate animae* (4). Là se trouve aussi l'opinion que, en posant des questions, on peut trouver ou renouveler l'art (6), opinion reflétant la théorie platonicienne de l'anamnèse. L'antithèse des rythmes éternels (la raison) et des règles temporelles de la grammaire (l'autorité) apparaît dans l'exposé métrique (II 1; 14, etc.).

Augustin se demande ensuite ce qui empêche l'âme de contempler l'égalité éternelle et il répond que c'est notre amour pour les belles choses d'ici-bas. Au sujet de leur beauté, il dit ceci: on n'aime que la beauté; quelques gens, qui sont appelés par les Grecs *σαπρόφιλοι* «qui aiment la pourriture», semblent aimer les choses laides, mais, en réalité, ils aiment les choses qui sont moins belles que les autres, car personne n'aime ce qui choque les sens. Les belles choses plaisent par le nombre, dans lequel on cherche l'égalité. Cela concerne également la beauté relative à l'ouïe, le mouvement des corps (la danse) et les figures visibles, figures à propos desquelles on parle le plus souvent du beau (à propos de l'ouïe, Augustin ne parlait que du suave, cf. *De ord.* II 33). Or, l'égalité numérique a lieu lorsque deux membres égaux correspondent et lorsque les membres qui sont isolés se trouvent

au milieu, de telle façon qu'ils sont également éloignés des deux côtés. Pareillement, à propos des couleurs qui nous réjouissent dans les formes des corps et à propos de la lumière qui gouverne les couleurs, on préfère ce qui est en accord avec nos yeux; donc ici encore intervient l'égalité, car on donne secrètement l'égal à l'égal. C'est pourquoi on évite l'éclat excessif et l'obscurité excessive, ainsi que les sons trop forts et les sons trop faibles. Il y a ici une analogie: la lumière et l'obscurité sont pour les couleurs ce que le son et le silence sont pour les rythmes. Pareillement, dans les odeurs, les goûts et le toucher, l'égalité ou la ressemblance nous plaisent. Mais là où sont celles-ci, là est aussi le nombre, car rien n'est si égal ni si ressemblant que l'un à l'un (37 s.). — L'idée qu'on n'aime que le beau était le point de départ du premier écrit d'Augustin. Lorsqu'il dit à propos des gens aimant le laid (le mot *σαπρόφιλος* n'apparaît pas ailleurs en grec) que personne n'aime ce qui choque les sens, il le fait conformément à l'idée développée ensuite sur l'accord qui règne dans la perception. Il considère de nouveau le nombre et l'égalité comme les conditions de la beauté et il le démontre au sujet de toute perception. Dans les figures visibles, il demande cette disposition symétrique des parties qu'il a demandée aussi dans le *De ordine* (II 34 s.). Il ajoute la couleur à la forme du corps conformément à la doctrine stoïcienne de la beauté, qu'il a soutenue dans la 3<sup>e</sup> lettre. Il a parlé dans sa classification des rythmes (VI 10; 12) de l'accord entre la sensation et l'âme; à côté de l'accord, il parle maintenant encore de l'égalité; peut-être fut-il influencé par la doctrine ancienne qu'on perçoit le même par le même.

En vue de sa classification des rythmes, Augustin dit ensuite que l'âme est détournée de la contemplation des choses éternelles par les efforts qu'elle fait pour agir suivant divers rythmes: elle est entraînée par le plaisir sensuel des rythmes de l'ouïe, par le travail exécuté au moins des rythmes actifs, par les produits de l'imagination dans les rythmes de la mémoire et par le désir de la connaissance vaine au moyen des rythmes sensuels; ces derniers possèdent les règles d'un art qui prend plaisir à imiter. Cette ambition d'agir résulte de la vanité de l'homme et de son désir de gouverner les autres âmes (39—41). — Augustin complète ici

en quelque sorte sa classification psychologique des rythmes. Lorsqu'il attribue l'art aux rythmes sensuels, il songe à l'art imparfait, dont il a doué, en expliquant la définition de la musique, les musiciens incultes qui se règlent sur le sens et ne font qu'imiter (I 8).

Ensuite Augustin nous invite à nous tourner vers Dieu. Au lieu d'aimer les couleurs, les voix, les aliments, les roses, les corps mous, qui n'ont tous qu'une ombre de l'égalité, au lieu de construire les bâtiments, qui n'ont que des nombres imparfaits, aimons Dieu qui n'a pas d'inégalité, de dissemblance, de divisibilité dans l'espace, de mutabilité dans le temps. Servons-nous des nombres inférieurs seulement pour notre bien et pour celui des autres. Ces nombres sont beaux dans leur genre et ils ne nous souillent pas eux-mêmes, mais l'amour pour eux nous souille. Si l'âme les aime, elle aime, outre l'égalité qui est en eux, leur ordre, et par là elle perd son ordre propre. Que l'âme aime en effet l'ordre, Augustin le prouve d'abord par la métrique, et cela surtout par l'ordre des pieds: des pieds à deux temps on passe aux suivants; ici, la raison décide. Le sens se dirige d'après l'ordre, lorsque, en mesurant le vers, nous discernons les différentes espèces de pieds d'après l'arrangement des syllabes longues et brèves, lorsque nous ajoutons les demi-pieds au commencement du vers de la même manière qu'à la fin du vers et lorsque nous nous abstenons de placer, à la fin du vers, une syllabe longue au lieu de deux syllabes brèves. Puis l'auteur parle des figures visibles: le sens rejette les figures inclinées incorrectement ou renversées, même si les parties en sont égales. Enfin il dit qu'on s'accoutume, d'après un certain ordre, aux choses qui sont d'abord désagréables et qu'on est mécontent si le commencement n'est pas joint harmonieusement au milieu et le milieu à la fin (43—47). — Le postulat d'Augustin, qu'il faut bien se servir des choses sensibles, pourrait refléter la doctrine stoïcienne (III 117 s. A.), à savoir que la valeur des choses indifférentes, comme la vie, la santé, la beauté, la force, varie d'après leur usage; Augustin aurait pu connaître cette opinion par Varron, car, dans la *Cité de Dieu* (XIX 3, 1; cf. 1, 1), il citera un exposé tiré du *De philosophia* de Varron, où il est dit que la vertu emploie convenablement les biens et que là où elle manque les biens ne sont pas avantageux. Augustin considère l'ordre comme un principe esthé-

tique; dans le *De ordine*, il l'a regardé plutôt comme un principe cosmologique et didactique. Avant Augustin, Platon (*Gorg.* 503 E s.), Aristote (*Métaph.* XII 3, 1078 a 36; *Poét.* 7, 1450 b 35) et Plotin (II 9, 16) lui attribuaient déjà une valeur esthétique et, bien entendu, éthique; mais Augustin ne semble pas suivre ces philosophes et il part plutôt de la conception de l'ordre admise par lui dans le *De ordine*, et des réflexions arithmétiques qu'il fait dans notre ouvrage (I 22 s.) sur l'ordre des nombres. Il démontre la valeur esthétique de l'ordre, de même qu'il l'a fait à propos de l'égalité, par les perceptions des différents sens. Dans son exposé métrique, il a traité de l'ordre des pieds (II 6 s.), de l'addition des pieds incomplets au commencement et à la fin du vers (IV 16 s.; 23), ainsi que des vers ayant la fin strictement réglée (IV 31). Son observation sur les figures inclinées et renversées est des plus heureuses; il s'agit, par exemple, d'un carré ou d'un triangle équilatéral qui ne sont pas posés sur leurs bases. Par sa conclusion sur l'union du commencement, du milieu et de la fin, Augustin définit sans doute l'ordre; à cela on peut comparer sa définition du nombre entier: il a un commencement, un milieu et une fin (I 20 s.), et sa définition de l'unité: l'accord du milieu avec les extrémités (dans une proportion, I 22 s.). La première définition (du nombre entier) vient indirectement d'Aristote, qui définissait de la même manière le tout (*Métaph.* IV 26, 1024 a 1; *Poét.* 7, 1450 b 26); la seconde définition (de l'unité) vient indirectement du *Timée* de Platon (31 B s.; voir p. 71).

Ensuite Augustin demande encore une fois que nous ne succombions pas, de notre vivant, aux choses temporelles et que nous nous tournions vers Dieu; après la résurrection, les rythmes des actes corporels ne nous dérangeront pas et nous nous en réjouirons. Pour le moment, la tempérance nous détourne de l'amour pour la beauté inférieure (48—50). A cette occasion, il médite sur les vertus chrétiennes (51—55) et il revient à cette idée que même une âme pécheresse agit suivant des rythmes (nombres) qui ont une certaine beauté, et que Dieu n'est jaloux d'aucune beauté. Le nombre commence par l'un, il est beau par l'égalité et la ressemblance, il est joint par l'ordre. De même chaque chose naturelle aspire à l'unité pour être ce qu'elle est, elle tâche d'être semblable à elle-même,

elle conserve l'ordre propre à l'espace ou au temps, ou bien elle se maintient par un équilibre incorporel<sup>1</sup>. Il s'ensuit que tout est formé «d'un commencement au moyen d'une forme qui lui est égale et semblable, grâce à la richesse de cette beauté par laquelle, au moyen de l'amour le plus cher, sont unis l'Un et l'Un provenant de l'Un» (56). — En parlant de la résurrection Augustin s'appuie sur le Nouveau Testament (Matth. 5, 8; 22, 30; Paul I *Cor.* 15, 35 s., etc.), où il est dit que les ressuscités auront des corps qui seront plus parfaits et plus spirituels. Il attribue et aux nombres et aux choses l'unité, l'égalité ou la ressemblance, et l'ordre; certes, au sujet du nombre, il parle seulement de l'un qui commence la série des nombres; mais il y voit assurément quelque chose d'analogue à l'unité; à propos des nombres, il cite l'égalité et la ressemblance, mais à propos des choses, seulement la ressemblance; nulle part il ne les distingue exactement. L'idée que l'unité donne aux choses l'existence se trouve déjà dans le *De ordine* (II 47 s.) et elle vient de Poseidonios et de Plotin (voir p. 41 s.); dans l'introduction arithmétique du *De musica* (I 22 s.) et dans l'exposé métrique (II 9 s.), l'unité est également traitée comme un principe important et digne d'amour. Par les derniers mots sur la création, on doit entendre, comme l'ont bien vu les éditeurs anciens, le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Augustin leur attribue aussi l'unité, l'égalité et l'ordre: Dieu est un, la forme (le Fils) lui est égale et semblable et ils sont joints dans un ordre (l'Esprit).

Contre ceux qui doutent que Dieu ait pu créer le monde de rien, Augustin objecte ceci: à l'aide des rythmes raisonnables qui sont dans son art, l'artisan crée les rythmes sensuels qui se trouvent dans son habitude; avec ceux-ci il fait les rythmes actifs; avec ces derniers il meut les membres dans les intervalles du temps et il fabrique, avec du bois, les figures visibles qui ont les rythmes de l'espace. Pareillement les plantes croissent par les rythmes du temps propres à leurs semences, dans les rythmes de l'espace; les rythmes du temps précèdent. Il faut en dire autant pour les animaux, dont les membres possèdent une égalité numérique évidente. Et les plantes et les animaux prennent leur source dans les éléments. Le plus bas parmi eux, la terre, possède, étant un corps, l'unité, le nombre et

<sup>1</sup> On doit lire probablement, avec quelques manuscrits, *incorporeo libramento*, et non *in corpore*, car il s'agit des choses immatérielles.

l'ordre (un peu plus loin Augustin ajoute encore l'égalité), car elle a un progrès admirable de 1 à 4, à savoir le point initial, la longueur, la largeur et la hauteur; elle a l'égalité dans ces trois dimensions, ainsi qu'une certaine proportion entre les quatre quantités (la longueur : le point = la largeur : la longueur = la hauteur : la largeur). La cause en est nécessairement Dieu, maître des nombres, de la ressemblance, de l'égalité et de l'ordre; donc il a créé la terre de rien. De même la forme de la terre (la sphère), par laquelle la terre se distingue des autres éléments, est unie, ses parties se ressemblent et sont associées harmonieusement. L'eau, comme la terre, tend à l'unité et est encore plus belle puisque les parties en sont plus semblables à elles-mêmes. Encore plus unis et plus beaux sont l'air et le firmament. Tous les nombres de l'espace qui se trouvent dans les éléments ont été précédés par les nombres du temps et ceux-ci par le mouvement vital qui est au service de Dieu; la loi divine est transmise à la terre par les nombres raisonnables des âmes béates et saintes (par ces âmes l'auteur désigne les anges, cf. *Retr.* I 11, 4) (57 s.).

Augustin proclame ici de nouveau le caractère numérique et rythmique de l'univers. Outre sa classification psychologique des rythmes, il oppose encore les rythmes du temps à ceux de l'espace; le temps et l'espace sont pour lui, ici comme ailleurs, les catégories fondamentales du monde sensible. Il attribue aux éléments, de même qu'aux nombres, l'unité, l'égalité (la ressemblance) et l'ordre; l'auteur des nombres et de ces trois principes est, bien entendu, Dieu. Le mouvement que l'artiste fait d'après une intention précise a été mentionné dans le *De immortalitate animae* (4). L'activité de l'artiste est mise en parallèle avec les phénomènes de la nature, conformément à l'opposition ancienne de la nature et de l'art, opposition provenant peut-être des sophistes (cf. Plat. *Prot.* 323 C s.) et déjà faite par Platon (*Rép.* II 381 B; *Lois* X 888 E), Aristote (*Eth. N.* X 4, 1175 a 23, etc.), les stoïciens (II 1044 A.), Plotin (I 6, 2; V, 8, 2, etc.) et, chez les Romains, par Cicéron (*De leg.* I 26; *De nat. d.* II 57, etc.). La croissance régulière des animaux et des plantes a été traitée par Augustin d'après les stoïciens dans le *De quantitate animae* (70) et la disposition régulière des membres des animaux inférieurs a été louée dans le *De ordine* (I 2). Par les nombres propres aux semen-

ces, Augustin entend les raisons séminales (*λόγοι σπερματικοί*, cf. Amerio, ouvr. c., p. 167). Il a pu connaître cette doctrine stoïcienne (II 580, 717, 739, etc. A.) ou par Varron, ou par Plotin qui l'avait aussi professée (II 4, 11; 4, 16, etc.); nous verrons plus tard que notre première supposition est plus vraisemblable. La marche de 1 à 4 a été recommandée dans les exposés arithmétiques et métriques (I 23; II 5; III 11 s.). L'égalité des dimensions de la terre désigne probablement les trois dimensions qui — dans notre imagination — divergent également d'un seul point. Comment Augustin se représentait la proportion entre le point et les trois dimensions, on ne le voit pas clairement. En mettant la beauté de la terre au-dessous de celle des autres éléments, il s'accorde avec les *Soliloques* (I 11), où il a préféré le firmament à la terre. L'unité de tous les éléments a été soutenue par Poseidonios qu'Augustin a imité probablement en cette matière dans le *De ordine* (II 47 s.).

Ayant analysé la seconde partie du VI<sup>e</sup> livre du *De musica*, nous pouvons constater qu'elle termine d'une façon admirable l'œuvre entière, en présentant, non plus la physique et la psychologie, mais la métaphysique du rythme. Les tendances chrétiennes, ainsi que les démonstrations minutieuses et personnelles, prouveraient que cette seconde partie est aussi fort originale, même si elle n'atteint pas à l'originalité de la première partie. Ce qui est pour nous de la plus grande importance, c'est qu'Augustin prouve ici l'existence d'un idéal intelligible d'après lequel nous jugeons les choses sensibles, et qu'il fixe les conditions principales de la beauté et de l'existence: le nombre, l'unité, l'égalité (la ressemblance) et l'ordre.

En même temps que l'ouvrage *De musica*, Augustin écrivait le petit traité *De magistro* (vers 389, à Thagaste). Tout au commencement, il fait la distinction suivante entre le chant et le langage: tandis que le langage nous instruit ou nous rappelle quelque chose, le chant ne rappelle que rarement quelque chose et son but n'est, en général, que le plaisir. Ce plaisir est causé par la modulation du son qui s'associe au mot, mais qui peut même se passer des mots, par exemple dans le jeu de la flûte ou de la cithare, dans les chansons sans paroles et dans le chant des oiseaux (1; cf. 19). — Augustin déclare ici que le plaisir est le principal but de la musique; il a insisté sur le plaisir de la vue et de l'ouïe dans

le *De ordine* (II 33); là il opposait également l'instruction qu'apporte le langage et le plaisir que procure l'observation (II 35). A côté de l'instruction, il mentionne maintenant aussi l'acte de rappeler; cela tient probablement à l'idée finale du traité, à savoir que les paroles ne nous instruisent pas au sujet de la vérité et qu'elles nous exhortent seulement à la chercher dans notre intérieur (36 s.). L'acte de rappeler prépare donc l'instruction. Par modulation du son, Augustin en entend l'arrangement rythmique et harmonique (mélodique) (cf. *De mus.* I 4).

Plus loin Augustin expose que les mots sont des signes des choses, mais qu'on peut s'entendre avec quelqu'un même en montrant des choses et en faisant des gestes, qui sont aussi des signes; il ajoute que les acteurs représentent des mythes entiers par la seule danse sans se servir de paroles (5; cf. 19). Mais plus loin il se propose de démontrer qu'on peut apprendre les choses elles-mêmes sans signes, et que, quand on apprend véritablement, on interroge toujours la vérité qui est dans notre esprit. Il attire notre attention sur le fait qu'au théâtre on montre beaucoup de choses par les choses mêmes, sans signes, et que Dieu et la nature montrent aussi à l'homme l'univers lui-même, sans signes (32). — Augustin parle ici des signes que sont les mots et les gestes, comme il l'a fait dans le *De ordine* (II 34), mais ensuite il restreint l'importance du signe en affirmant qu'on peut percevoir immédiatement la vérité. En parlant de la représentation des choses elles-mêmes au théâtre, il songe probablement à la comédie réaliste — la pantomime, au contraire, désigne quelque chose (cf. *De ord.* l. c.) — ou aux décors et aux costumes. Mais il se trompe dans une certaine mesure: au théâtre on joue toujours, on désigne sans cesse. Malgré cela, sa remarque profonde sur l'intuition directe de la vérité ne perd pas sa valeur.

## VIII

Plusieurs réflexions esthétiques se trouvent dans les trois plus anciens ouvrages antimanichéens, c'est-à-dire dans le *De libero arbitrio* (le I<sup>er</sup> et en partie le II<sup>e</sup> livre furent écrits à Rome en 387 ou 388 et le reste à Hippone vers 395), dans le *De Genesi contra Manichaeos* et dans le *De moribus ecclesiae catholicae et de moribus*

*Manichaeorum* (ces deux écrits furent composés à Thagaste vers 389). Mais en vertu du caractère polémique de ces ouvrages les exposés esthétiques en sont, pour la plupart, succints et peu systématiques.

Au I<sup>er</sup> livre du *De libero arbitrio* (31 s.), Augustin range, à côté de la santé, de la richesse, de la dignité, de la famille, de la volupté, etc., la beauté corporelle parmi les biens temporels. Ceux-ci, considérés en eux-mêmes, ne sont ni bons ni mauvais, mais ils sont bons ou mauvais d'après l'usage qu'on en fait; on ne doit pas aimer ces choses passagères et il faut se tourner vers les choses éternelles. — Abstraction faite de l'idée finale, qui est néo-platonicienne et en même temps chrétienne, Augustin imite ici les anciens stoïciens (III 117 s. A.), qui comptaient la vie, la santé, le plaisir, la beauté, la force parmi les choses indifférentes dont la valeur varie d'après l'usage qu'on en fait. Comme nous l'avons montré plus haut (p. 85), Augustin a probablement trouvé cette idée chez Varron.

Au II<sup>e</sup> livre (7—39), Augustin démontre l'existence de Dieu en marchant des sens au sens intérieur, à la raison, au nombre, à la sagesse, à la vérité et à Dieu. Nous avons déjà vu cette progression de caractère platonicien dans le *De ordine* (II 30—51, l'ordre des disciplines), dans le *De quantitate animae* (70—76, les degrés de l'âme) et dans le *De musica* (VI 2—36, les espèces de rythmes). Ce qui est nouveau, c'est qu'Augustin met entre le sens et la raison le sens intérieur, qui compare et juge les données des sens et se rend compte du fait que les sens perçoivent (8—12). Il se base ici sur la psychologie aristotélicienne (*De an.* III 2, 425 b 12 s.; 426 b 12 s.; *De somn.* 2, 455 a 15 s.; cf. F. Nourrisson, ouvr. c., II, p. 128, et M. Ferraz, ouvr., c., p. 142), mais il le fait peut-être par l'intermédiaire des stoïciens, dont quelques-uns parlaient du sens commun ou toucher intérieur par lequel nous avons conscience de nous-mêmes (II 852 A.; cf. Schmekel, ouvr. c., p. 265).

En démontrant l'existence de Dieu, Augustin touche plusieurs fois à l'esthétique. D'abord, il dit que la vue juge si dans les couleurs quelque chose manque ou suffit et que pareillement l'ouïe juge si les sons pénètrent doucement ou s'ils font un bruit rude; les sens du corps jugent donc les corps en recevant leur contact fin et en refusant le contact contraire (12). C'est de cette même manière

qu'Augustin parlait du jugement des sens et de sa base biologique dans ses écrits antérieurs (*De ord.* II 34; 39; *De quant. an.* 71; *De mus.* VI 3; 10 s.; 38); en ceci, il a suivi les stoïciens et peut-être aussi Antiochos (voir p. 39 et 80).

Puis Augustin met les sensations visuelles et auditives au-dessus des sensations des sens inférieurs. Il démontre que chacun peut sentir ou goûter une autre partie d'un objet et qu'au même instant chacun peut toucher une autre partie de l'objet, mais que, par contre, on entend et on voit l'objet entier. C'est pourquoi les sensations de la vue et de l'ouïe ressemblent davantage à la vérité que celles des autres sens (16—19; 38). Dans le *De ordine* (II 32 s.), Augustin a déjà considéré la vue et l'ouïe comme supérieures aux autres sens, mais il a prouvé leur supériorité d'une manière différente: il les a rattachées à la raison; il a aussi attribué à ces deux sens le plaisir esthétique, tandis que dans notre écrit il les envisage seulement au point de vue noétique.

Les sensations visuelles ne font, d'après Augustin, que ressembler à la vérité dont elles sont encore très éloignées, car on ne peut pas entendre un mot entier à la fois, on en entend successivement les parties; de même, vue de différents endroits, une figure ne se présente ni de la même manière ni avec la même grandeur. En outre, ces sensations cessent malgré nous et la perception est empêchée parfois par des obstacles: tout le monde ne peut pas entendre le même chanteur et il est impossible de toujours observer le soleil, car celui-ci se couche ou il est couvert de nuages. Enfin, l'homme a les sensations auditives et visuelles communes avec les animaux; c'est pourquoi elles sont surpassées par la beauté de la vérité et de la sagesse, beauté qui n'est liée ni par le temps ni par l'espace, beauté qui n'est pas sujette au sens, qui n'est pas jugée, mais par laquelle on juge (38). La vérité offre un bonheur bien plus grand que celui que donnent les étreintes de beaux corps, les boissons, les aliments, les odeurs, la musique, l'éclat des pierres et des métaux précieux, l'éclat des couleurs, du feu et des corps célestes (35). — Comme il le fait souvent, Augustin place ici le monde intelligible bien au-dessus du monde sensible et il vante la beauté de la sagesse. Il dit qu'on juge par la vérité et la sagesse, comme il affirme dans le *De musica* (VI 23 s.) qu'on juge par la raison. L'antithèse qu'il fait: la

vérité n'est pas jugée, mais on juge par elle, réfète peut-être le mot de saint Paul (I *Cor.* 2, 15): «L'homme spirituel juge tout et n'est jugé par personne». Lorsque Augustin déclare la vérité supérieure à l'étreinte des corps, aux aliments, etc., il met les valeurs intellectuelles au-dessus des valeurs sensuelles, y compris les émotions esthétiques. En énumérant les sensations, il insiste sur les couleurs claires et brillantes; par là il suit le goût que les arts plastiques, vers la fin de l'antiquité, manifestent pour les couleurs (cf. A. Riegl, *ouvr. c.*, p. 73 s., 329 s.).

A ce propos il convient de mentionner une observation énoncée en passant, à savoir que les uns aiment à regarder de hautes montagnes, d'autres des plaines, d'autres des vallées, d'autres des forêts et qu'il y en a d'autres qui aiment à contempler tout cela (27). Les sentiments vifs d'Augustin et de ses contemporains pour la beauté de la nature se révèlent dans cette observation; cependant Augustin fait ressortir, à cette occasion, les différents goûts des gens.

Au II<sup>e</sup> livre, Augustin prouve encore que tout ce qui est bon vient de Dieu; il dit que sur toutes ses œuvres la Sagesse a gravé son empreinte, le nombre, lequel, se trouvant dans les corps, réjouit nos sens, et il ajoute que nous jugeons ces corps selon les lois de la beauté qui sont en nous. Le ciel, la terre, la mer, les lumières célestes et les animaux ont des formes, car ils possèdent des nombres. Sans ceux-ci ils ne pourraient pas exister et ils proviennent de celui dont vient le nombre (Dieu). De même dans leurs arts les artistes ont les nombres d'après lesquels ils créent leurs œuvres. Ils meuvent leurs mains et leurs outils jusqu'à ce que l'œuvre soit aussi parfaite que possible, une fois comparée aux nombres dans leur esprit, et jusqu'à ce qu'elle plaise à l'observateur intérieur, à la raison, qui tient compte des nombres célestes. Les artistes meuvent également leurs membres en nombres (rythmes). Si ce mouvement des membres n'a pas d'autre but que l'amusement, alors naît la danse; elle nous plaît par les nombres de l'espace dans les beaux corps et par les nombres du temps dans les beaux mouvements. L'art d'où les nombres proviennent se trouve hors du temps et de l'espace, mais il renferme le nombre. Ceux qui aspirent à devenir artistes, meuvent leurs corps dans l'espace et dans le temps, et meuvent leurs esprits dans le temps, car à travers le

temps ils deviennent plus experts. Au-dessus de l'esprit de l'artiste il y a le nombre éternel dans la Sagesse. Puisqu'il est impossible de se représenter une chose altérable qui ne serait pas formée et maintenue par les nombres, il existe une forme éternelle et inaltérable qui n'est contenue ni dans l'espace ni dans le temps et qui forme toutes les choses passagères de façon à avoir les nombres de l'espace et du temps (41.—44).

Augustin voit ici l'essence de la beauté et de l'existence dans le nombre (rythme) qui vient de Dieu; il a enseigné la même doctrine dans le *De ordine* (II 41 s.) et dans le *De musica* (VI 34 s.; 57 s.). Il considère la forme comme une conséquence du nombre et comme la cause de l'existence; dans le *De ordine* (II 42), il a soutenu également que la beauté consiste dans la forme, celle-ci dans les mesures et ces dernières dans les nombres; dans le *De immortalitate animae* (13; 25), il a dit que la forme cause l'existence et la beauté. Dans le *De musica*, il a trouvé le nombre dans la nature et dans l'art, il a distingué les nombres de l'espace et ceux du temps, il a parlé de l'artisan qui travaille selon les nombres de son art (VI 57), il a défini la danse: un mouvement des membres qui n'a lieu qu'à cause de la beauté (I 3), et il a parlé de l'égalité absolue d'après laquelle nous jugeons l'égalité du monde sensible (VI 34); dans notre traité, il parle formellement des lois de la beauté suivant lesquelles nous jugeons les choses; il semble imiter Plotin, qui, dans le traité *Du Beau* (I 6, 3), affirme que pour juger les choses l'âme se sert de l'idée qui est en elle, comme on se sert d'une règle pour juger ce qui est droit. Lorsque Augustin met l'art au-dessus de l'artiste, hors de l'espace et du temps, il s'écarte un peu du *De immortalitate animae* (5), où il admet que l'art est inaltérable, mais où il démontre en même temps que cet art n'existe que dans l'âme de l'artiste. Sans aucun doute, il fut amené à cette hypostase de l'art par Plotin (V 8, 1; 9, 3; 9, 5), qui dit que l'art met la forme dans l'œuvre, qu'il contient en lui la beauté et qu'il existe inaltérable en dehors de la matière.

A la fin du II<sup>e</sup> livre, où il prouve que le péché ne vient pas de Dieu, Augustin dit que tout ce qui renferme la mesure, le nombre et l'ordre, est créé par Dieu, que même là où il n'y a pas ces qualités et où, par voie de conséquence, il n'y a pas une forme parfaite, se

trouve au moins le germe de la forme et que même ce germe est un bien (54). — Augustin parle ici de la forme comme il en a parlé auparavant. Lorsqu'il attribue à Dieu la mesure, le nombre et l'ordre, il le fait certainement d'après la parole du livre de la *Sagesse* (11, 21 ... omnia in mensura et numero et pondere disposuerit), parole qu'il cite, dans le même sens, dans le *De Genesi contra Manichaeos* (I 26), qui date de la même époque. Comme nous allons le voir, il y identifie également le poids (*pondus*) avec l'ordre. Les membres de cette triade ont une portée esthétique et cosmologique, et nous les connaissons déjà tous : dans le *De ordine* (I 2; II 34, etc.), les mesures sont considérées comme une condition du beau ; dans le *De musica* (VI 20; 56 s.), les nombres et l'ordre sont mis côte à côte comme principes esthétiques et cosmologiques.

Dans le III<sup>e</sup> livre, Augustin prouve qu'une âme pécheresse et son châtement appartiennent à la beauté et à l'ordre de l'univers (24—32) ; il dit aussi qu'il serait insensé de reprocher à la lune de n'être pas comme le soleil et que même un esclave infâme nettoyant les égouts orne la maison (25; 27). Nous connaissons cette apologie de l'univers par les écrits précédents, surtout par le *De ordine*.

Dans le deuxième ouvrage, *De Genesi contra Manichaeos*, Augustin expose que dans la parole initiale de la *Genèse* : « Au commencement Dieu créa le ciel et la terre », le terme « terre » signifie la matière originelle, informe, dont Dieu créa l'univers et que cette matière est qualifiée de terre parce que, parmi les autres parties du monde, la terre est la moins belle (I 12). Conformément à cette explication, il dit plus loin que le ciel est le plus beau des corps, mais que la création invisible est encore plus belle (17). Il identifie ici, à la manière de Plotin, le manque de forme avec la laideur, de même que dans le *De immortalitate animae* (13; 25) il a identifié la forme et la beauté.

En défendant le mot de la *Genèse* (1, 3) : « Dieu vit que la lumière était bonne », Augustin dit que l'artiste, par exemple un menuisier, façonne le bois jusqu'à ce qu'il l'amène aux règles de l'art et jusqu'à ce que l'œuvre lui plaise ; il a connu cette œuvre dans son esprit où l'art est plus beau que ses produits ; ce qu'il voit au-dedans de l'art, il le montre dans son œuvre et ce qui lui

plaît est parfait (I 13). Comme l'a reconnu A. Berthaud (ouvr. c., p. 64 s.), Augustin se rattache ici à l'avis de Plotin (V 8, 1; 9, 3; 9, 5), à savoir que le sculpteur a dans son esprit l'idée de la statue avant de la fabriquer, qu'il a cette idée parce qu'il participe à l'art et que dans l'art il y a plus de beauté que dans l'œuvre de l'artiste. Nous avons déjà trouvé ailleurs les reflets de cette opinion (*De immort. an.* 4 s.; *De mus.* VI 36; 57, etc.), mais jamais elle n'a été si fidèlement reproduite que dans notre écrit.

Au sujet de la parole de la *Genèse* (1, 9): «Que les eaux... se réunissent en une seule assemblée» (suivant le texte des Septante; la leçon originale est plutôt: un seul lieu), Augustin dit que ces mots signifient la formation des eaux, car chaque forme est engendrée d'après la règle de l'unité (I 18). Cette explication nous fait penser à l'idée augustinienne (*De ord.* II 48; *De mus.* VI 56), qui vient de Poseidonios et qui soutient que l'unité donne l'existence aux choses; elle fait penser encore à l'opinion plotinienne (I 6, 2), que l'idée étant l'un unit les choses.

S'opposant aux manichéens qui affirmaient que quelques animaux créés par Dieu sont inutiles et même nuisibles, Augustin objecte que les manichéens ne comprennent pas combien tous les animaux sont beaux pour leur auteur qui s'en sert pour gouverner l'univers. Si quelqu'un entre dans l'atelier d'un artisan et y aperçoit des outils qu'il ne connaît pas et s'il se blesse avec eux, il ne les blâme pas. Tous les animaux, même les souris, les grenouilles, les mouches, les vers, sont beaux dans leur genre, ils contiennent les mesures, les nombres et l'ordre qui tend à l'unité de la concorde; tout cela vient de la mesure, du nombre et de l'ordre suprêmes qui sont en Dieu et dont parle l'Écriture (*Sap.* 11, 21): «Il disposa tout en mesure, en nombre et en poids» (I 25 s.). — Augustin démontre ici, une fois de plus, la perfection de l'univers. Les mesures, le nombre et l'ordre sont déjà cités dans le *De libero arbitrio* (II 54). Dans notre écrit, l'unité de la concorde y est ajoutée comme étant leur conséquence; Augustin pense donc, et à juste titre, que la mesure, le nombre et l'ordre unissent les choses; dans le *De libero arbitrio* (I. c.), il a dit que ces qualités leur donnent une forme parfaite; dans le *De musica* (VI 29; 56), il a mis l'unité à côté du nombre et de l'ordre, mais seulement comme principes de l'existence. Ce-

pendant, dans son premier traité, il avait déjà souligné la valeur esthétique de l'unité. En considérant maintenant l'unité comme la cause principale de la beauté, il s'accorde avec Plotin (VI 9, 11), qui enseignait que la beauté naît lorsque la nature de l'un maintient les parties. Dans les écrits antérieurs, Augustin louait également la concorde ou harmonie et il l'associait à l'unité ou à l'ordre; dans le *De ordine* (I 2 s.; 18) il a affirmé que les pierres d'une mosaïque s'accordent pour former une seule beauté, que tout s'accorde dans l'un et que l'ordre maintient l'harmonie de l'univers; dans le *De musica* (I 22), il a dit que la concorde unit les choses. Il trouve la mesure, le nombre et l'ordre au plus haut degré en Dieu; dans le *De musica* (VI 57), il a également attribué à Dieu les principes établis.

Arrêtons-nous encore au passage du livre de la *Sagesse* auquel Augustin fait aussi allusion dans le *De libero arbitrio* (l. c.). Dans ce passage il retrouve ses trois principes fondamentaux, ou à proprement parler, il les formule d'après ce passage. Les deux premiers principes, la mesure et le nombre, s'accordent complètement avec le livre de la *Sagesse*; quant au troisième, l'ordre, Augustin l'identifie certainement avec le poids dont il est parlé dans ce livre. Dans l'original grec, on mentionne en effet l'arrangement (*πάντα μέτρῳ καὶ ἀριθμῷ καὶ σταθμῷ διάταξας*); Augustin lui-même parle de la disposition. Quant à l'identification du poids et de l'ordre, on peut citer ce passage du *De musica* (VI 29) où il est dit que la délectation est le poids de l'âme qu'elle ordonne. Signalons encore que la parole du livre de la *Sagesse* concerne la justice de Dieu envers les Juifs et les Egyptiens, justice qui mesure, compte et pèse. N'oublions pas non plus que le livre en question est un ouvrage hellénistique.

A propos des mots de la *Genèse* (1, 31): «Dieu vit tout ce qu'il avait fait; et voici, cela était très bon», Augustin rappelle ceci: s'il y a dans les œuvres divines prises en particulier, des mesures, des nombres et un ordre dignes d'éloges, il y en a d'autant plus dans leur ensemble, car toute beauté située dans les parties est plus grande dans l'ensemble que dans les parties. Si on loue chez l'homme les yeux, le nez, la joue, etc., le corps entier est d'autant plus beau, puisque les parties isolées lui donnent leur beauté. Lorsque

du corps on sépare une belle main, elle perd aussi son charme, comme le corps. La force de l'intégrité et de l'unité est telle que même les choses qui ne sont pas bonnes plaisent si elles sont jointes<sup>1</sup>. C'est pourquoi les manichéens devraient faire rapporter à la beauté de l'univers ce qui les choque dans les parties. De même la beauté d'un discours ne consiste pas dans les syllabes ou dans les lettres isolées qui sont passagères, mais elle consiste dans leur ensemble (I 32). — Augustin ajoute ici à ses trois principes, la mesure, le nombre et l'ordre, encore un nouveau principe, l'intégrité, qu'il lie immédiatement à l'unité. Ce qu'il en dit rappelle l'explication d'un passage analogue de la *Genèse* (1, 10), faite par Ambroise dans son *Exameron* (II 21), où il est parlé de la beauté des choses isolées et de la beauté de leur union; cela rappelle encore davantage l'explication de Basile (*Hexam.* III 10), qui avait été la source d'Ambroise, où l'on cite également la beauté de l'intégrité et le fait qu'une main isolée, un œil ou un autre membre quelconque d'une statue ne paraissent pas beaux, mais que joints au reste du corps ils ont leur charme. Augustin semble avoir connu une explication de ce genre; peut-être l'a-t-il connue par un sermon d'Ambroise. Du reste, dans son premier traité, il avait déjà rattaché la beauté à l'intégrité. Dans le *De musica* (VI 30), il a comparé l'univers à un poème; maintenant il le compare à un discours.

Augustin dit encore que, participant à la vérité, l'âme donne au corps l'ordre et la beauté, comme la lune éclaire la nuit (I 43). Il suit ici Plotin, qui enseignait que l'âme rend beau tout ce qu'elle touche (I 6, 6), qu'elle forme le corps et lui donne la beauté (V 9, 2) et qu'un visage vivant est plus beau qu'un visage mort parce qu'il possède l'âme (VI 7, 22).

Dans le troisième ouvrage, *De moribus ecclesiae catholicae et de moribus Manichaeorum*, en parlant sur le bien suprême du corps humain, Augustin affirme que ce bien n'est ni le plaisir, ni l'absence de douleur, ni la force, ni la beauté, ni la vitesse, mais que c'est l'âme, car celle-ci fournit au corps toutes ces qualités et avec elles la vie (I 7). Dans le *De libero arbitrio* (I 31 s.),

<sup>1</sup> Nous lisons : . . . *quae nulla* (les manuscrits et Migne : *multa*) *sunt bon a tunc placeant, cum in universum aliquid conveniunt atque concurrunt*; les éditeurs anciens écrivaient : *quae bona sunt, tunc multum etiam placeant* . . .

Augustin a porté un jugement analogue sur les biens matériels, et, dans le *De quantitate animae* (73), il a préféré la beauté de l'âme à celle du corps. Plotin affirmait que l'âme donne au corps la beauté (voir ci-dessus).

Lorsque Augustin décrit la vie des ermites chrétiens, il dit qu'ils sont souverainement heureux quand ils contemplent la beauté de Dieu, laquelle ne peut être perçue que par l'esprit des hommes saints (I 66). Cette pensée est aussi, au fond, plotinienne, et nous l'avons déjà rencontrée chez Augustin (*De ord.* II 51 ; *De quant. an.* 74 s.). Parmi ceux qui professent la foi chrétienne sans vivre d'après elle, Augustin cite les gens vénérant des tombes et des tableaux (I 75). H. Koch (*Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, 1917, p. 75 s.) a justement déduit de ce passage et de quelques autres que nous verrons bientôt, qu'Augustin n'aimait guère les tableaux religieux. Cette hostilité tient aux défenses portées par l'Ancien Testament de produire et de vénérer les tableaux.

En réfutant la doctrine manichéenne que le mal est une substance, Augustin prouve que l'ordre donne aux choses l'existence parce qu'il les ramène à l'accord, qui fait des choses composées une unité et de cette manière leur donne l'existence; les choses simples existent par elles-mêmes. Tandis que l'ordre mène à l'existence, le désordre mène au néant, à la corruption, qui est identique au mal (II 7 s.). Le mal consiste dans le désaccord, ainsi le poison d'un scorpion nous est nuisible, mais en lui-même il n'est pas un mal puisqu'il ne nuit pas au scorpion. Pour démontrer que la même chose peut servir et nuire, Augustin cite aussi le soleil et il dit que parmi les choses visibles rien n'est plus beau que lui (II 11 s.).

Ce qu'Augustin dit à propos de l'ordre, de l'accord et de l'unité complète d'une part son exposé du *De Genesi contra Manichaeos* (I 26) et d'autre part le modifie. Il y soutenait également que les mesures, les nombres et l'ordre tendent vers l'unité de la concorde; ici il ne parle que de l'ordre et il en déduit l'accord, d'où dérive l'unité, et de celle-ci dérive, d'après sa doctrine bien connue, l'existence. Augustin ne parle que de l'ordre, parce qu'il en considère le contraire, c'est-à-dire le désordre, comme identique à la corruption, celle-ci étant identique au mal. Lorsqu'il dit que

le mal consiste dans le désaccord, cela est conforme à son idée, que nous acceptons ce qui est en accord avec notre nature et que nous refusons le contraire. L'éloge qu'il fait du soleil est purement antique: Platon (*Rép.* VI 508 A s.) compare le bien suprême au soleil et Plotin (I 6, 1) qualifie de belle sa lumière; ajoutons qu'à partir du III<sup>e</sup> siècle le culte oriental du soleil s'est répandu dans tout l'empire romain.

En combattant les manichéens qui croyaient que les plantes renferment une partie de Dieu, Augustin dit que les couleurs d'un seul paon sont bien supérieures à une prairie couverte de fleurs, que la couleur de l'excrément d'un nouveau-né est supérieure à la couleur des lentilles, que la couleur du sang et des excréments surpasse celle des feuilles pâles d'une olive et que tout cela est dominé par la couleur d'un rayon de soleil. Ensuite à la beauté des couleurs il oppose la beauté de l'accord des parties et il met la symétrie des membres des animaux bien au-dessus du bois tordu (II 39—43). Ces exemples révèlent le goût d'Augustin et peut-être aussi le goût de son temps; toutefois n'oublions pas qu'ils sont donnés à l'occasion d'une polémique. C'est peut-être à la suite de cette polémique qu'Augustin considère la beauté d'un paon comme supérieure à celle d'une prairie. Notons que, dans sa description sophistiquée d'une salle, Lucien (*Oecus* 11 s.) a représenté un paon qui veut rivaliser avec la beauté d'une prairie en fleurs; il attribuait donc à tous les deux à peu près la même beauté. Parmi les couleurs, Augustin préfère les couleurs nourries aux couleurs mates; on y peut voir une nouvelle preuve du goût des anciens pour les couleurs. Ce qu'Augustin dit de la beauté du rayon de soleil s'accorde avec son admiration pour le soleil, laquelle fut partagée par toute l'antiquité. En opposant la couleur à l'accord des parties, il remonte, comme il le fait souvent, à la définition stoïcienne de la beauté corporelle.

Dans la 7<sup>e</sup> lettre (vers le commencement de l'an 389), Augustin traite de l'imagination (*imaginatio, phantasia*) et il en mentionne le rapport avec l'art. Il démontre que les images de la fantaisie tirent toujours leur origine des sensations, et il distingue trois catégories dans ces images: les premières se forment directement des sensations, les deuxièmes naissent des suppositions, les

troisièmes, des réflexions. Parmi les premières figure par exemple l'idée d'un ami ou d'une ville qu'on connaît; parmi les deuxièmes se trouve ce qu'on suppose dans une discussion, ce qu'on se représente en lisant une histoire ou en entendant et en composant un mythe, par exemple le visage d'Enée, Médée, Chremès et Parménon (deux personnages de comédie). Dans cette catégorie figurent également les mythes traitant des enfers, etc., qu'ils aient été inventés par les sages qui s'en servent pour exprimer quelque chose de vrai, ou par les auteurs déraisonnables des superstitions. Dans la troisième catégorie il faut ranger plus particulièrement les idées qui se basent sur les nombres et sur les mesures, par exemple on découvre la figure du monde et on se la représente. Il est évident que la première catégorie d'images se forme des sensations, mais cela s'applique également aux autres catégories. Comment est-il possible de s'imaginer une chose qu'on n'a pas vue? Nous expliquons cela par le fait que l'âme possède en elle la faculté d'agrandir et de diminuer les choses; c'est ce que nous observons surtout au sujet des nombres que nous pouvons agrandir ou diminuer à notre gré. De cette manière, en ajoutant et en enlevant quelque chose à la forme d'un corbeau, celle-ci se change en une forme non encore vue. L'âme peut donc se représenter une figure qu'elle n'a pas perçue dans son ensemble, mais dont elle a perçu les parties (3—6).

Augustin considère ici les œuvres poétiques comme un produit de la fantaisie qui, de nos jours, est qualifiée de créatrice. Voici une idée assez rare chez les anciens, qui défendaient pour la plupart la théorie de l'imitation. Sans doute, Platon (*Rép.* X 599 A) affirme que les peintres et les poètes créent des fantômes qui n'existent point, mais il ne formule pas cette idée au point de vue psychologique. Ni Aristote (*De an.* III 3) ni Plotin (IV 3, 29—31), quoiqu'ils parlent avec détails de la fantaisie, ne la rattachent à l'art. Cependant quelques écrivains de l'époque impériale l'ont fait: l'auteur du traité *Du Sublime* (15) et Quintilien (VI 2, 29 s.) désignent par les termes *φαντασία* et *visiones* les images vives et expressives dont se servent les poètes ainsi que les orateurs, et Philostrate (*Vie d'Apoll.* VI 19) expose que les sculpteurs créent, non par l'imitation, mais par la fantaisie, qui d'après ce qui existe représente ce qu'elle

ne voit pas. Il est donc probable qu'Augustin a emprunté l'idée de la fantaisie créatrice à un auteur ancien. Par contre, l'explication de cette fantaisie, à savoir que les idées de celle-ci sont une modification des sensations et non une chose tout à fait nouvelle, appartiendrait à Augustin lui-même, car l'analogie avec les nombres, qu'il cite, s'accorde avec ses idées. Son explication intéressante complète ce qu'il dit à propos de la fantaisie dans le *De musica* (VI 32); il y enseigne que les souvenirs se forment par un mouvement et que c'est des souvenirs que naissent les produits de la fantaisie, ceux-ci ressemblant à ceux-là. Il soutient également que sans sensations il n'y a point de représentations et il attribue à l'âme la faculté de créer ces représentations sur la base des souvenirs; mais, dit-il, il est difficile d'expliquer comment cela arrive. Le point de départ de ces réflexions a été la psychologie d'Aristote, comme l'a noté Ferraz (ouvr. c., p. 196): Aristote avait enseigné que l'image est un mouvement provenant de la sensation et qu'elle n'a jamais lieu sans cette dernière (*De an.* III 3, 428 b 10; 429 a 1), que la mémoire et l'imagination ont la même source (*De mem.* 1, 450 a 22) et qu'on pense à l'aide d'images (*De an.* I 1, 403 a 8; III 3 427 b 14, etc.) (cf. la deuxième catégorie d'images chez Augustin). De la fantaisie créatrice Aristote n'avait point parlé.

Dans la 18<sup>e</sup> lettre (vers 390), Augustin écrit que ce que l'on qualifie d'existant est qualifié ainsi tant que cela dure et tant que c'est l'un et il ajoute que la forme de toute beauté est l'unité (*omnis . . . pulchritudinis forma unitatis*, 2). Augustin considère ici, une fois de plus, l'unité comme la cause de l'existence et de la beauté.

## IX

Dans le traité *De vera religione* (vers 390), Augustin abandonne souvent les sujets théologiques pour aborder les problèmes esthétiques, qui l'intéressent toujours vivement.

Au commencement, en examinant les doctrines des philosophes païens, il attribue à Platon les idées suivantes: il existe une forme inaltérable des choses, une beauté toujours la même et partout se ressemblant, laquelle n'est ni divisée par les lieux ni altérée par les temps; les autres choses naissent, périssent et sont formées par

Dieu. Cette beauté peut être contemplée seulement par l'esprit et non par les sens qui sont attachés aux choses passagères (3). La forme dont parle Augustin ressemble beaucoup à l'Idée de la beauté que Platon décrit dans son *Banquet* (210 E s.): une beauté qui existe toujours, qui a une seule figure, qui est belle toujours et partout, beauté à laquelle tout le beau participe. Cependant il n'est pas sûr qu'Augustin ait connu ce passage, car il énonce ailleurs des pensées pareilles, sans se référer à Platon: il parle de la beauté intelligible existant hors du temps et de l'espace (*De ord.* II 51), il nous rappelle Dieu-beauté, par lequel tout est beau (*Sol.* I 3), il mentionne la forme qui cause l'existence et la beauté (*De immort. an.* 13).

En présentant la doctrine chrétienne sur Dieu, Augustin dit que le corps humain a dans ses parties une concorde sans laquelle il ne pourrait pas exister, et qu'il a été, en conséquence, créé par celui qui est le chef de la concorde. Ensuite le corps a dans sa forme (*forma*) une certaine paix sans laquelle il n'existerait pas, et il a donc été créé par celui dont vient toute paix et qui est une forme non fabriquée et la plus belle des formes. Enfin le corps a un aspect (*species*) sans lequel il ne serait pas corps, et il a donc été créé par celui qui est le plus attrayant (*speciosissimus*), car c'est de lui que vient tout aspect (21). L'aspect, la forme sont des biens, ils viennent donc de Dieu (35). — Comme il le fait souvent, Augustin attribue ici aux corps l'harmonie et la forme ou l'aspect (les deux termes signifient à peu près la même chose). Par paix il désigne presque la même chose que ce qu'il désigne par concorde; il emprunte peut-être ce terme à la même source où il a puisé sa théorie sur la paix du corps, de l'âme, etc., théorie qu'il développe dans la *Cité de Dieu* (XIX 13, 1); au dire de H. Fuchs (*Augustinus und der antike Friedensgedanke*, 1926, p. 147 s.), cette source serait le *Logistoricus de pace* de Varron, mais il se peut que Varron ait répété cette idée ailleurs. Assurément, Augustin aurait pu aussi subir l'influence du Nouveau Testament, où la notion de la paix joue un rôle considérable.

Plus loin, Augustin attribue à la beauté de la justice le fait que l'homme est puni de ses péchés (29). — La justice était appelée belle par Platon (*Lois* IX 859 D) et par Plotin, qui dit, dans son

traité *Du Beau* (I 6, 4), que la face de la justice et de la tempérance est plus belle que l'étoile du soir et l'étoile du matin; mais les chrétiens jugeaient également les vertus belles, par exemple Basile (*Hexam.* III 8), Lactance (*Div. inst.* III 11, 10), Ambroise (*De off.* I 67, II 64).

En réfléchissant sur l'origine du péché, Augustin parle de la beauté du monde. Il soutient que chaque créature est belle dans son genre puisqu'elle possède la forme. Cependant cette beauté n'est qu'insignifiante, ou, si l'on considère Dieu comme le commencement, elle est la dernière, car elle est passagère et ne peut posséder tout à la fois: une chose disparaît et l'autre prend sa place et de cette manière le nombre des formes passagères s'unit pour former une beauté; pourtant ce caractère passager n'est pas encore un mal, car le vers, lui aussi, est beau dans son genre, bien qu'on ne puisse même pas prononcer à la fois deux syllabes et que le charme du mètre soit causé par la dernière syllabe liée aux précédentes. Par contre, l'art des vers n'est pas soumis au temps: sa beauté n'est pas divisée en temps métriques et il contient à la fois tout ce qu'il faut pour former un vers qui ne possède pas ces qualités à la fois. Le vers est beau parce qu'il montre les traces de la beauté gardée par l'art inaltérable des vers. Mais de même qu'il est insensé d'aimer plus le vers que l'art qui l'a produit — c'est ce que font ceux qui apprécient plus l'ouïe que l'intelligence —, de même il est insensé de rechercher davantage les choses temporelles que la Providence qui les a produites. C'est aussi insensé que si quelqu'un voulait, en écoutant un beau poème, n'entendre toujours qu'une seule syllabe. On ne trouverait point de tels auditeurs, mais il y a beaucoup de tels observateurs, car il est facile d'écouter un poème entier, mais il est impossible de percevoir l'ordre entier des âges. De plus, nous ne faisons pas partie d'un poème, mais nous faisons partie des âges. La lutte ne plaît pas au vaincu et pourtant elle est belle par la honte du vaincu; de même l'univers ne plaît pas aux impies et aux condamnés, mais il plaît aux justes. Le péché ne gâte pas la beauté de la création, qui est garantie par la punition du péché, l'épreuve des justes et la perfection des bienheureux (38—44). Par le péché le genre humain est devenu un ornement de la terre et par le châtement Dieu a changé la laideur du péché

en une certaine beauté (51). — Toutes ces idées nous sont déjà bien connues : dans le *De musica* (VI 35), Augustin a enseigné que le poète possède les nombres éternels avec lesquels il fait des vers passagers ; dans le *De libero arbitrio* (II 42), il a dit que l'art est hors de l'espace et du temps ; dans le *De Genesi contra Manichaeos* (I 13 ; 32), il a affirmé que l'art est plus beau que son produit et il a parlé de l'homme qui observerait une seule syllabe ou une seule lettre d'un discours ; dans le *De ordine* (I 25 ; II 12), il a soutenu que la laideur du coq vaincu contribue à la beauté de la lutte.

En parlant des deux chemins, l'autorité et la raison, qui mènent à la connaissance, Augustin traite des conditions de la beauté et du jugement esthétique. Il explique comment la raison va des choses visibles aux choses invisibles, des choses temporelles aux choses éternelles. Il loue la beauté du ciel, l'ordre des étoiles, l'éclat de la lumière, le changement des temps et la force de la semence engendrant les formes et les nombres. Au-dessus des corps il met la nature vitale (*natura vitalis*), qui anime et qui sent tout. Et au-dessus de la vie sensitive il met la vie raisonnable, parce que beaucoup d'animaux ont les sens plus parfaits que l'homme, parce que la raison, que l'homme seul possède, juge non seulement les choses perçues par les sens, mais aussi les sens mêmes, et que celui qui juge est assurément supérieur à ce qu'il juge. Cependant la vie raisonnable n'est pas inaltérable et elle juge d'autant mieux qu'elle participe plus à l'art, à la doctrine ou à la sagesse (Augustin met ces conditions à peu près au même rang). Par art il faut entendre ce qu'on cherche par la réflexion et non ce qu'on acquiert par l'expérience. Cela n'a pas une grande valeur de savoir par expérience que le mortier à chaux et à sable tient mieux que l'argile, et de bâtir de façon que, s'il y a plusieurs parties, la même corresponde à la même et que, s'il n'y a qu'une partie, elle reste au milieu. Pourtant ce sens de l'architecte est déjà plus près de la raison et de la vérité. Mais il faut se demander pourquoi on est choqué de voir deux fenêtres voisines dont l'une est plus grande que l'autre, pourquoi on n'est pas choqué si ces mêmes fenêtres se trouvent au milieu du bâtiment, l'une au-dessus de l'autre, et pourquoi, dans ce cas, il nous est indifférent de combien une fenêtre est plus grande que l'autre. Mais s'il y a trois fenêtres, l'une

au-dessus de l'autre, le sens exige qu'elles soient toutes d'égales grandeurs ou que leurs dimensions décroissent progressivement. En nous servant du sens, nous demandons à la nature ce qu'elle approuve, mais parfois ce qui nous a plu à première vue ne nous plaît pas plus tard, comparé à une chose meilleure. L'art vulgaire, c'est la mémoire des choses qu'on a examinées et qui nous ont plu, mémoire accompagnée de la pratique; si une telle pratique manque, on peut juger les œuvres, mais on ne peut pas les produire; juger est certainement plus précieux que produire. Dans tous les arts, on aime l'harmonie (*convenientia*); c'est par elle que les choses sont conservées et qu'elles sont belles. L'harmonie exige l'égalité et l'unité, que ce soit par la ressemblance des parties égales ou par la gradation des parties inégales. La plus grande égalité ou similitude et la plus grande unité ne se trouvent pas dans les corps, car ceux-ci changent d'aspect ou de position et ils sont séparés par les lieux. L'égalité, la similitude et l'unité absolues ne peuvent pas être perçues par les sens, mais seulement par l'esprit. Si nous ne voyions pas par l'esprit une égalité parfaite, nous ne la chercherions pas dans les corps et nous ne reconnaitrions pas que les corps en diffèrent. Les belles choses naturelles ou produites par l'art sont belles dans l'espace et dans le temps, tandis que l'égalité et l'unité d'après lesquelles nous jugeons la beauté corporelle par l'intermédiaire des sens, ne se trouvent ni dans l'espace ni dans le temps, sinon nous ne pourrions pas juger par elles les formes et les mouvements de différentes grandeurs. Donc la loi de l'égalité, de la similitude et de l'harmonie (*congruentia*) est plus élevée, plus puissante que l'espace et le temps. Cette loi de tous les arts est invariable et elle est, en conséquence, supérieure à notre esprit, qui est variable. Cette loi, c'est la vérité, la sagesse, Dieu. L'âme est supérieure aux corps dont elle juge les formes et les mouvements, mais elle est inférieure à ce d'après quoi elle juge et qu'il ne lui est pas permis de juger. Je peux dire pourquoi les parties ressemblantes d'un corps doivent correspondre — car je suis charmé de la plus grande égalité perçue par mon esprit —, mais je ne peux pas dire pourquoi il en est ainsi. Je ne peux pas dire pourquoi une chose nous plaît et pourquoi nous l'aimons, car nous pouvons juger les choses inférieures d'après la vérité, mais

seule la vérité nous juge. Dieu ne juge pas celle-ci, car elle ne lui est pas inférieure, mais il juge par elle (le Fils). Elle est un modèle pour tout ce qui demande l'unité, puisqu'elle seule a couronné la ressemblance avec Dieu. L'homme peut juger tout, tant qu'il est avec Dieu, ce qui a lieu s'il comprend les choses de la plus pure manière et avec amour. De cette façon il devient une loi, d'après laquelle il juge et que personne ne peut juger. Même au juge il est défendu de juger les lois d'après lesquelles il juge. Une âme pure peut donc connaître la loi éternelle, mais elle ne peut pas la juger. Pour connaître, il suffit de voir que quelque chose existe, mais en jugeant on exprime qu'il peut en être autrement : ainsi les artistes disent qu'une chose doit être d'une certaine manière ou qu'elle aurait dû l'être. Bien entendu, l'unique but de maints artistes est le plaisir ; ils s'en contentent et ne se demandent plus pourquoi les choses visibles nous plaisent. Augustin nous présente ici un discours fictif avec un architecte. Il demande à l'architecte pourquoi on bâtit égaux deux arcs qui se trouvent l'un vis-à-vis de l'autre ; l'architecte répond qu'il faut que les parties égales d'un bâtiment correspondent ; c'est beau et cela enchante le spectateur. Augustin demande : « Est-ce que c'est beau parce que cela plaît, ou bien est-ce que cela plaît parce que c'est beau ? » L'architecte répond : « Cela plaît parce que c'est beau et c'est beau parce que les parties se ressemblent et qu'elles sont amenées par une certaine liaison à une seule harmonie. » Cependant, continue Augustin, les objets d'ici-bas, quelque beaux qu'ils soient, ne parviennent jamais à la complète unité : ils ont un peu d'unité, sinon ils n'existeraient point, mais ils n'ont pas l'unité complète, car ils sont disposés dans l'espace et si leur unité était complète, ils cesseraient d'être corps. L'unité par laquelle on juge les corps est perçue par l'esprit hors de l'espace, puisqu'elle est perçue de chacun qui juge, n'importe où il se trouve. C'est la vérité, le Verbe, tout semblable à un seul Dieu, qui achève l'unité et qui est l'unité. Les corps imitent seulement, feignent cette unité, ou mieux ils ne nous trompent ni avec intention (*mentiri*) ni sans intention (*fallere*) ; nous ne sommes pas trompés non plus par nos sens, mais par notre âme qui devrait observer la beauté suprême par l'esprit et non par les yeux. En d'autres termes, ni les choses ne nous trompent, car elles ne montrent que la forme qu'elles ont

obtenue d'après leur degré de beauté, ni nos sens ne nous trompent, car ils ne font qu'annoncer à l'âme leurs affections, mais ce sont les péchés qui nous déçoivent, car aimant, à tort, plus l'œuvre que le Créateur et l'art, l'âme, en punition de cet amour, prend les œuvres pour l'art et pour l'artiste. C'est ainsi qu'au lieu du Créateur les gens vénèrent les corps célestes, qui dépassent par la beauté toutes les autres choses (52—68).

Cet exposé contient lui aussi beaucoup d'idées que nous avons rencontrées dans les écrits antérieurs: l'idée sur la marche vers Dieu et sur les différents degrés de la nature; la théorie des raisons séminales (*De mus.* VI 57); l'opposition de l'art basé sur la raison et de l'art basé sur le sens et sur l'expérience; l'idée sur les sens qui jugent, sur la supériorité du jugement (*De mus.* VI 6; 20) et sur les lois dans notre esprit; l'éloge de la disposition symétrique; la division des belles choses en naturelles et artificielles; la distinction entre la tromperie avec intention et la tromperie sans intention (*Sol.* II 16), etc. Outre ces idées il y en a d'autres qui sont dignes de notre attention. C'est d'abord l'observation sur la disposition des fenêtres dans un bâtiment; cette observation est très juste et pourrait être originale. Ensuite notons les conditions de la beauté qu'Augustin énumère, c'est-à-dire l'harmonie, l'unité, l'égalité ou la similitude (les deux dernières qualités ne sont pas distinguées nettement). Il les énumérait déjà ailleurs, souvent jointes encore à d'autres conditions: dans le *De musica* (VI 56s.), il a cité le nombre, l'unité, l'égalité, la ressemblance et l'ordre; dans le *De Genesi contra Manichaeos* (I 26), les mesures le nombre, l'ordre et l'unité de la concorde; dans le *De moribus* (II 8), l'harmonie, l'unité, l'ordre (nous omettons des passages où Augustin n'a parlé que de l'une ou de l'autre de ces conditions). Mais ni dans notre traité ni dans les précédents, il ne s'exprime en termes précis sur le rapport mutuel de ces principes: dans notre traité, il dit tantôt que l'harmonie exige l'égalité et l'unité (55), tantôt que les parties ressemblantes forment une seule harmonie (59), donc il considère toujours l'égalité (la similitude) comme une condition de l'harmonie, tandis que pour l'unité, tantôt il la considère comme la seconde condition de l'harmonie, tantôt il la joint à l'harmonie. Dans le *De Genesi* (l. c.), il a enseigné que les mesures, le nombre et l'ordre tendent à l'unité de la concorde, et, dans le

*De moribus* (l. c.), il a soutenu que l'ordre cause l'harmonie des parties et, par là, l'unité; c'est certainement la détermination la plus précise. Dans notre traité, il affirme que l'unité est causée, non seulement par la similitude des parties égales, mais encore par la gradation des parties inégales. On observe une telle gradation dans les fenêtres décroissant progressivement dont il est parlé plus haut; en effet, nous prenons pour une unité une pareille gradation. Ensuite Augustin énonce une observation intéressante en disant que l'âme juge la beauté des corps d'après une loi qu'elle ne doit pas juger elle-même et que, en conséquence, nous pouvons dire que l'égalité d'un objet nous plaît, mais nous ne pouvons pas dire pourquoi elle nous plaît (57 s.). La première partie de cette observation est déjà ébauchée dans le *De libero arbitrio* (II 38), où on lit que la beauté de la vérité et de la sagesse n'est pas jugée, mais qu'on juge par elle; la seconde partie est nouvelle et bien remarquable: elle soutient que nous ne pouvons pas motiver complètement notre jugement esthétique. Il y a une analogie avec la doctrine de Kant disant que le beau nous plaît d'une manière générale mais sans concept. Autrement dit: la raison dernière d'un jugement esthétique est métaphysique. Non moins intéressante est l'observation d'Augustin, que la connaissance se rapporte à ce qui existe, tandis que le jugement suppose qu'une chose peut être autrement (58). Cette observation mène à distinguer le jugement esthétique (et bien entendu éthique) des autres jugements. Puis, dans son dialogue avec l'architecte, Augustin soutient à juste titre que le plaisir est une conséquence et non une cause de la beauté; cette cause, ce sont les principes bien connus: l'égalité, l'harmonie et l'unité (59); plus loin il place cette dernière au plus haut rang, comme il le fait ailleurs. Enfin, en reprochant à l'âme de placer l'œuvre au-dessus de l'art et de l'artiste, il est d'accord avec son idée, due à Plotin, que l'art est supérieur à l'œuvre; mais il s'accorde aussi avec les écrivains ecclésiastiques (Bas. *Hexam.* I 11; Lact. *Div. inst.* II 5, 5; Ambr. *Exam.* II 20) qui déclaraient le Créateur supérieur à son œuvre.

D'une manière plus ou moins cohérente, Augustin traite de nouveau de la beauté du monde, en connexion avec ses réflexions sur le plaisir corporel qui est la première des sources du péché

(la deuxième, c'est l'orgueil, la troisième, c'est la curiosité). D'abord il mentionne la beauté première, que l'âme a abandonnée et oubliée; il mentionne l'artiste suprême (Dieu), qui par la sagesse a arrangé ses œuvres pour l'unique but, l'attrait; il mentionne la bonté divine, qui n'envie aucune beauté de la création. Il nous fait voir que l'accord (*convenientia*) éveille un plaisir corporel, tandis que la résistance éveille la douleur, et que l'accord suprême est dans la vérité. Il cite ici les produits de la fantaisie; il dit qu'on rejette ce qu'ils ont de laid et qu'on approuve ce qu'ils ont de beau; cependant plus beau encore est ce par quoi l'on approuve et l'on rejette; cela est supérieur aux produits de la fantaisie et aux corps d'où ces produits sont nés. Puis il traite de l'homme au point de vue physique. Il dit que l'homme est laid quand on le compare avec son intérieur, mais qu'il est beau dans son genre et qu'il est charmé par l'harmonie des corps. La nourriture qu'il prend perd sa forme et se change harmonieusement en une autre forme; alors, sous l'influence du mouvement vital, la matière qui convient sert à édifier la beauté visible de l'homme et la matière qui ne convient pas sort du corps. Une partie de cette matière reçoit les nombres cachés de l'animal entier et devient un germe. Dans le corps de la mère, celui-ci se forme, dans le cours des rythmes du temps, d'après les rythmes de l'espace, de façon que tous les membres soient à leurs places. S'ils gardent leur égalité et si la lumière de la couleur s'y joint, alors naît un être beau. En lui nous n'aimons pas plus la forme qui est mue que la vie qui meut, car s'il nous aime nous l'aimons encore plus et s'il nous hait nous sommes fâchés contre lui, bien qu'il soit beau. Tout cela, c'est le domaine du plaisir et c'est la beauté la plus inférieure, beauté soumise à la destruction. Bien sûr, cette beauté n'est pas un mal, puisqu'elle contient des traces des premiers nombres, mais elle est la beauté dernière, puisqu'elle est sujette aux douleurs, aux maladies, aux torsions des membres, etc. Cependant l'univers est beau: ce qui ne nous plaît pas étant en partie, nous plaît observé dans l'ensemble. De même, en jugeant un bâtiment, il ne faut pas juger seulement un angle; en jugeant l'homme, seulement ses cheveux; en jugeant l'orateur, seulement les mouvements de ses doigts; en jugeant la lune, seulement sa forme pendant trois jours. Les choses parfaites composées de

parties imparfaites, que ces choses soient belles dans le repos ou dans le mouvement, doivent être observées entières pour être bien jugées. De même que la couleur noire est belle dans l'ensemble d'un tableau, de même Dieu a arrangé avec charme la lutte de l'univers qui a ses vainqueurs, ses vaincus, ses spectateurs. Les punitions des péchés sont également belles, car elles contiennent l'ordre et tout ce qui a de l'ordre est beau; saint Paul (*Rom. 13, 1*) dit: „Tout ordre vient de Dieu“. Un homme qui pleure est supérieur à un ver qui se réjouit, et pourtant même le ver a sa beauté: une couleur éclatante, une figure arrondie, l'accord du commencement avec le milieu et du milieu avec la fin, l'effort pour l'unité, la correspondance des mesures égales. Plus élevée encore est l'âme du ver, mouvant le corps en rythmes, cherchant l'harmonie et l'unité, qui est la base de tout. Même la cendre et le fumier ont été vantés par quelques-uns; combien plus belle est l'âme humaine qui est ordonnée, même si c'est par les châtiments! Ensuite Augustin revient aux nombres dans les corps vivants. Il dit que les nombres du mouvement vital qui travaille dans les semences sont supérieurs aux nombres des corps, car ils sont sans matière; la preuve en est que même une semence qui n'est pas entière donne naissance à des arbres ou à des animaux entiers et qu'une seule semence insignifiante donne naissance à un nombre infini d'individus. De plus, si le rossignol chante si bien, c'est que le mouvement vital a gravé la beauté des sons dans son âme. Il en est de même des autres animaux qui ont le sens et non la raison: dans la voix, le mouvement, le travail, chacun d'eux fait quelque chose de rythmé, de modéré, sans science, mais d'après les limites naturelles établies par la loi inaltérable des nombres. Tandis que les oiseaux bâtissent leurs nids chacun à sa manière spéciale, l'homme juge tous les oiseaux, il examine quelle forme ils tâchent d'atteindre, dans quelle mesure ils la réalisent et, comme s'il était le maître de toutes les formes, il bâtit et travaille des choses innombrables. Il reconnaît que les corps sont relativement grands ou petits par leur matière, qu'ils sont infiniment divisibles et que le monde entier est beau par le rapport des formes entre elles, et non par la matière; il reconnaît encore que le temps est divisible, que chaque époque est courte si on la compare avec le temps entier, qu'une succession

rythmique et une gradation des parties de l'espace et du temps sont belles, non par la matière ou par le temps, mais par une harmonie ordonnée. N'étant ni étendu ni mobile, l'ordre (*ordinis modus*) vit dans la vérité constante. C'est par lui que chaque matière est unie, que chaque temps est protégé contre la faute, qu'un corps devient corps et qu'un mouvement devient mouvement. C'est l'Un principal, le Père de la Vérité, de la Sagesse, du Fils semblable au Père (72—81).

Analysons ces idées, en omettant celles qui sont tout à fait courantes. Par cette beauté première que l'âme a abandonnée, Augustin entend, sans doute, la vie vertueuse en Dieu avant le péché. Dans le *De musica* (VI 32) et dans la 7<sup>e</sup> lettre (3), il a rattaché les produits de l'imagination aux sensations. La norme d'après laquelle nous apprécions ces produits, c'est la loi qui est dans notre esprit. En parlant de la nourriture et du germe, Augustin suit Aristote, d'après lequel le sperme et les menstrues naissent du superflu de la matière nutritive (*De gen. an.* I 18, 724 b 21 s.; 19, 726 a 28 s., etc.). Mais ce qu'Augustin dit au sujet de la croissance se base sur la théorie stoïcienne des raisons séminales et s'accorde avec le *De musica* (VI 57), où l'on parle aussi du mouvement vital qui précède les nombres et qui sert à Dieu. On peut conclure de notre traité que ce mouvement vital est une modification de la nature stoïcienne, qui maintient l'univers, qui engendre tout sur la terre, qui nourrit et pénètre tout (II 549, 710, 718, etc. A.); suivant une définition stoïcienne (II 1132), le mouvement vital est un état se mouvant d'après les raisons séminales. Augustin a peut-être puisé ses connaissances biologiques dans Varron, car ce dernier, à en croire Lactance (*De opif. m.* 12), expliquait la génération des animaux d'après Aristote. S'il en est ainsi, Augustin doit également sa doctrine sur les raisons séminales à Varron et non à Plotin, ce que nous avons aussi supposé possible (voir p. 89). Les idées profondes, que dans un corps humain nous aimons davantage la vie que la beauté et que si l'enfant nous aime, nous l'aimons d'autant plus, peuvent appartenir à Augustin lui-même, mais elles peuvent aussi se baser sur Plotin, qui enseigne (VI 7, 22) qu'on aime un corps vivant plus qu'un corps mort et qu'un vivant laid est plus beau qu'une belle statue. La comparaison de l'univers avec un tableau viendrait également de

Plotin, qui disait (III 2, 11) que les gens ignorant la peinture reprochent aux tableaux de ne pas avoir de belles couleurs partout; Augustin mentionne la couleur noire, parce qu'il aimait par-dessus toutes choses la lumière et les couleurs claires. Il ne cite pas exactement les mots de saint Paul; celui-ci ne dit pas que tout ordre vient de Dieu, mais il dit que toutes les autorités ont été instituées de Dieu. Ce qu'Augustin dit à propos de l'âme du ver est conforme à sa classification des activités de l'âme, présentée dans le *De quantitate animae* (70 s.). En disant que quelques-uns vantaient la cendre et le fumier, ou bien il a en vue, comme le jugeaient les anciens éditeurs (voir Migne), le passage de Cicéron (*Cato M.* 54), où Caton dit qu'il avait écrit sur l'utilité du fumier et qu'Homère avait dépeint Laërte fumant ses champs, ou bien qu'il pense à certaines déclamations sophistiques. Il explique le chant des oiseaux et le travail des animaux par le mouvement vital, comme il les expliquait ailleurs (*De ord.* II 49; *De mus.* I 5) par le sens naturel. Dans notre traité, il considère ce sens comme une manifestation du mouvement vital. Les principes esthétiques et en partie aussi cosmologiques qu'il établit, à savoir le rapport, le rythme, la gradation, l'harmonie, l'ordre, l'unité, nous sont bien connus. Comme dans les exposés antérieurs, il ne s'explique pas, ici non plus, sur le rapport mutuel de ces principes, il ne fait que mettre au-dessus des nombres l'harmonie et, au-dessus de tout, l'ordre qu'il identifie avec Dieu. En disant que la beauté du monde consiste dans le rapport des formes et non dans la matière, il imite probablement Plotin (V 8), qui démontrait que le beau, c'est l'idée, la forme, et non la matière.

Enfin, en parlant de la curiosité, troisième source du péché (voir ci-dessus), Augustin loue la beauté de la vérité. Les gens, dit-il, aiment à regarder un prestidigitateur qui les trompe et s'il y réussit ils se réjouissent de son savoir. Nous aussi, bien que nous vantions la vérité, nous nous réjouissons des plaisanteries et des jeux trompeurs. Ces choses sont amusantes, tant que nous savons à quelle chose vraie il faut les comparer. Mais en aimant ces choses nous nous éloignons de la vérité et nous embrassons les produits de notre fantaisie. Repoussons ces plaisanteries trompeuses et servons-nous des degrés que Dieu a posés à notre profit: dans ses paroles et dans ses signes, Dieu semble avoir joué avec notre

enfance par des paraboles et des similitudes. Il faut nous efforcer de les comprendre et de les interpréter allégoriquement. Rejetons les bagatelles (*nugae*) théâtrales et poétiques, rassasions-nous de l'Écriture sainte et non des vains produits de la fantaisie—si la beauté fantasque des théâtres nous amuse, tâchons de voir la Sagesse qui «s'étend vigoureusement d'un bout à l'autre bout et dispose tout suavement» (*Sap.* 8, 1); car rien n'est plus étrange que la force incorporelle qui forme et gouverne le monde corporel et rien n'est plus beau que cette force qui arrange et forme le monde. Si, au lieu de ce que nous jugeons, nous regardons ce par quoi nous jugeons, et si nous nous détournons des œuvres d'art vers la loi de l'art, nous percevrons par l'esprit la forme auprès de laquelle est laid tout ce qui est beau grâce à la bonté de cette forme (94—101).

Ces idées nous sont également familières. La beauté de la vérité est louée dans le *De libero arbitrio* (II 35; 38). La condamnation des plaisanteries et des jeux rappelle les *Soliloques* (II 18; 31), d'après lesquels une œuvre d'art est vraie en ce par quoi elle trompe, pourtant nous ne devons pas chercher une vérité de ce genre, mais la vérité absolue. Quant à l'allégorie, Augustin l'a apprise surtout chez son maître Ambroise (cf. *Conf.* VI 24). Il juge maintenant plus sévèrement la poésie qu'au temps où il y cherchait l'expression figurée de la vérité. La condamnation du théâtre correspond à la manière de voir chrétienne.

## X

Pendant les dernières années du IV<sup>e</sup> siècle, Augustin composa une série d'ouvrages où, s'absorbant dans la dogmatique, l'exégèse et l'apologétique, il touche assez rarement aux problèmes esthétiques.

Parmi les questions nombreuses traitées dans le *De diversis quaestionibus LXXXIII* (vers 388—395), une question seule, la 78<sup>e</sup>, est consacrée tout entière à l'esthétique. On y démontre ceci: Dieu a créé le monde de rien par son art ou par sa sagesse. Cet art opère aussi par l'intermédiaire des artistes qui produisent des choses belles et harmonieuses (*congruens*). Bien entendu, ils travaillent avec une certaine matière, le bois, le marbre, l'ivoire, et ils ne peuvent pas créer de rien comme Dieu, car ils travaillent avec leurs corps. Ils impriment, par leurs corps, sur un autre corps

les nombres et l'harmonie (*convenientia*) des lignes; ils les reçoivent en esprit de la Sagesse suprême, qui les a imprimés avec beaucoup plus d'art sur le corps du monde entier, même sur les corps des êtres vivants; ces corps sont plus parfaits que leurs images faites par les artistes. Une statue n'a pas tout le rythme d'un corps humain, mais ce qu'elle en a est fait par la main de l'artiste et vient de la Sagesse qui crée le corps humain. Ni les artistes ni les amateurs d'art ne méritent d'être estimés, car l'âme de l'artiste, se penchant sur les choses corporelles, ne tient pas compte de la Sagesse dont elle reçoit les forces; elle aime ce qui les fait valoir, c'est-à-dire la matière, et, négligeant leur forme intérieure et stable, elle est affaiblie. Ceux qui aiment les œuvres d'art commettent une faute encore plus grande que les artistes, parce qu'ils aiment des œuvres qui étant seulement des imitations sont beaucoup moins parfaites que les corps des animaux représentés. Et comme il serait pauvre celui qui vénérerait de tels corps!

Ce chapitre est une intéressante synthèse de divers éléments dont nous connaissons déjà quelques-uns. L'harmonie et le nombre sont souvent considérés par Augustin comme des conditions de la beauté. Dans le *De musica* (VI 57), il a soutenu que l'artisan travaille avec la matière d'après les nombres rationnels de son art et que la nature, créée de rien par Dieu, possède également des nombres. Il a de même déclaré dans le *De libero arbitrio* (II 42) que les choses naturelles et les œuvres d'art reçoivent de Dieu leurs nombres, donc la beauté, et que l'artiste crée d'après les nombres de son art. Nous avons dit que c'étaient là des idées de Plotin; il enseignait aussi que la beauté d'un corps provient de sa participation au rapport (*λόγος*) qui vient des dieux (I 6, 2), que la statue est belle par l'idée, mise par l'art dans la matière et se trouvant dans l'âme de l'artiste puisqu'il participe à l'art (V 8, 1), que l'art met l'idée dans ses œuvres et que l'Esprit est l'auteur des rapports dans la nature et dans l'art (V 9, 3). Cependant Augustin a dépassé en partie Plotin et il s'est éloigné de lui en partie. Il appuie plus nettement sur la même origine de la nature et des œuvres d'art, l'origine en Dieu. Contrairement à Plotin, il préfère la nature aux œuvres d'art, celles-ci n'étant que des imitations. Plotin disait qu'il ne faut pas reprocher à l'art l'imitation, car la nature imite

aussi les idées; de plus, l'artiste n'imité pas simplement la nature, mais il s'adresse aux idées, dont la nature dépend aussi, et il n'imité pas tout à fait fidèlement, mais il modifie son modèle (V 8, 1). Il semble que Plotin se soit opposé à Platon (*Rép.* X 597 D s.), qui condamnait les peintres, parce qu'ils imitent ce qu'ils voient et non ce qui existe en vérité. Augustin n'a pas eu d'égards pour l'ingénieuse apologie de l'art par Plotin et il a penché pour Platon, ou mieux encore pour l'opinion vulgaire suivant laquelle l'artiste ne fait qu'imiter, la nature étant d'une plus grande valeur que son imitation. En méprisant les œuvres d'art, Augustin a été sans doute influencé par l'hostilité de maints chrétiens pour les tableaux, hostilité compréhensible, puisque ces tableaux représentaient aussi les dieux païens.

Il y a encore quelques autres questions qui concernent plus ou moins l'esthétique. Dans la 23<sup>e</sup> question, on lit que tout ce qui est beau l'est par la beauté, tout ce qui est pur l'est par la pureté, etc. Deux relations sont ici possibles: le beau peut être beau, soit parce qu'il engendre la beauté, soit parce qu'il y participe. Le premier cas s'applique à Dieu: Dieu est l'auteur de l'éternité, de la beauté, de la bonté, et il ne peut pas s'en passer. Le second s'applique aux choses qui peuvent exister sans ces qualités, par exemple l'âme peut être sage, mais il n'est pas nécessaire qu'elle le soit. La beauté et la pureté elles-mêmes n'admettent pas d'être altérées ou d'être temporelles. — Augustin modifie ici, dans le sens théiste, la théorie platonicienne des Idées: en face de la chose qui participe à une idée, en face de l'idée même et au-dessus de toutes les deux il met Dieu, auteur des idées. Platon, au contraire, en enseignant dans le *Timée* (29 A) que le Démiurge a créé le monde d'après les Idées éternelles, le place au-dessous des Idées.

Dans la 30<sup>e</sup> question, Augustin distingue la jouissance des choses (*frui*), c'est-à-dire le moyen d'en tirer directement du plaisir, et l'usage des choses (*uti*), c'est-à-dire la façon de les utiliser pour en avoir du plaisir. C'est ainsi que nous jouissons de l'honnête et que nous nous servons de l'utile. L'honnête est une beauté intelligible, spirituelle. Maintes belles choses visibles ne peuvent pas être appelées honnêtes et la beauté elle-même, par laquelle les choses sont belles, n'est pas visible. Il faut donc jouir de belles choses

invisibles, honnêtes. Dans la 35<sup>e</sup> question, Augustin définit ainsi le mot «aimer» : demander une chose pour elle-même, et il ajoute que celui qui n'aime pas un bien n'en jouit point.

Dans ces deux questions, Augustin a probablement son point de départ dans l'antithèse de Cicéron (*De officiis*) ou, à proprement parler, dans celle de Panaitios : l'honnête — l'utile, et il y ajoute une nouvelle antithèse : la jouissance — l'usage, antithèse dont se sert aussi Ambroise (*Exam.* III 53; 63), sans la formuler nettement. En affirmant que la jouissance trouve son but en elle-même, et l'usage dans une autre chose, Augustin discerne bien ces deux synonymes ; peut-être utilise-t-il aussi la définition fréquente de Cicéron (*De fin.* V 64; *De leg.* I 37, etc.) : on cherche l'honnête pour lui-même. Quoiqu'il en soit, la jouissance est d'ordre esthétique. En disant que les choses belles le sont par la beauté, Augustin a en vue ce qu'il désigne ailleurs (qu. 23) par la participation à la beauté. En termes précis il identifie le beau suprême avec l'honnête, l'idéal esthétique avec l'idéal éthique ; c'était aussi, bien entendu, une opinion de Platon.

Les autres idées esthétiques qui se trouvent dans notre ouvrage nous sont déjà bien connues. Les voici : chaque corps a une certaine forme, donc un mode et quelque chose de bon (qu. 6) ; chaque corps a une forme et il est, en conséquence, beau (10) ; on ne doit pas aimer de beaux corps, mais une vie heureuse (35, 1) ; les vertus sont belles (36, 1) ; l'âme ne doit pas chercher les belles choses qui sont au-dehors, mais elle doit en chercher l'artiste qui est au-dedans, celui qui forme, d'abord dans l'âme, des beautés supérieures et ensuite, dans le corps, des beautés inférieures (45, 1).

Dans son livre *De utilitate credendi* (vers 391, à Hippone), Augustin donne quelques préceptes sur l'interprétation des auteurs. Bien entendu, il vise surtout l'Écriture sainte, mais il généralise souvent et cite des poètes anciens. Il soutient avant tout qu'il faut interpréter l'Ancien Testament de quatre manières : 1<sup>o</sup> historiquement, c'est-à-dire par la narration des événements, 2<sup>o</sup> étiologiquement, par l'explication causale des événements, 3<sup>o</sup> analogiquement, par la comparaison de l'Ancien et du Nouveau Testament, 4<sup>o</sup> allégoriquement, par l'interprétation figurée (5). Il dit plus loin qu'on fait trois sortes de fautes en lisant : 1<sup>o</sup> on prend pour vraie une

chose qui est fausse et que l'écrivain a conçue d'une autre manière, par exemple on croit Rhadamante juge aux enfers, parce que Virgile (*En.* VI 566 s.) l'a écrit; cependant on ne doit pas penser que Virgile ait cru cela en effet; 2° on prend pour vraie une chose qui est fausse, mais que l'écrivain a supposée vraie, par exemple le récit de Lucrèce (III 177 s.) sur l'âme; 3° on choisit dans un écrit une chose vraie, mais que l'auteur n'a pas reconnue comme telle; par exemple d'après un passage de Lucrèce où la tempérance est louée, on penserait qu'Epicure a considéré la vertu comme le bien suprême; cette manière d'interpréter peut être du reste utile et ce n'est pas indigne de l'homme que d'avoir une trop bonne opinion de quelqu'un (10). Méfions-nous, au contraire, de ceux qui sont hostiles à l'écrivain qu'ils interprètent et approchons-nous toujours des auteurs avec amour; en haïssant Virgile nous ne pourrions jamais être satisfaits de lui à cause des problèmes innombrables qui se rapportent à ses poèmes et inquiètent les grammairiens. Il faut approuver ces interprètes qui démontrent que Virgile avait raison et qu'il écrivait excellemment (13). On ne peut pas lire Terentianus Maurus sans érudition poétique ou sans maître, et chaque poète, même celui qui fait des efforts pour être applaudi au théâtre — Augustin pense probablement surtout à Térence — trouve beaucoup d'interprètes; à plus forte raison a-t-on besoin d'un guide pour l'écriture. Il nous faut y chercher un sens caché, car on le cherche aussi dans les poèmes, par exemple on comprend allégoriquement le garçon aimé dont parlent les *Bucoliques* (Augustin pense à Alexis dans a 2<sup>e</sup> églogue) et Alexis dans l'épigramme de Platon (7 Diehl), bien que le poète ait pu faire un poème sensuel (17).

On voit qu'Augustin, chrétien et philosophe, apprécie avant tout la vérité d'une œuvre littéraire; pour Virgile, qu'il préfère à tous les poètes, il atteint cette vérité par une interprétation allégorique. D'accord avec son époque savante et peu favorable à la création poétique originale, il demande qu'on analyse les poèmes plutôt que de les goûter directement, mais sa remarque sur les poèmes sensuels démontre que dans l'interprétation allégorique il n'est pas allé si loin que ses contemporains.

Le traité *De fide et symbolo* (vers 393) ne contient que deux courtes mentions esthétiques qui n'apportent rien de nouveau.

En défendant la toute-puissance de Dieu, dont parle le Symbole des Apôtres, Augustin dit que le monde est bien ordonné par Dieu, que Dieu donne à toutes les choses la forme et la faculté d'être formées, car de Dieu vient et en Dieu se trouve la forme invariable et la plus belle de toutes les choses, et que Dieu seul donne à chacune d'elles la beauté et la puissance d'être belle (2). Ensuite Augustin explique le mot du Symbole, à propos du Christ assis à la droite du Père, d'une manière allégorique: «Il est dans la béatitude»; il nous prévient de ne pas tomber dans le blasphème dont parle saint Paul (*Rom.* 1, 23): «Ils ont changé la gloire de Dieu incorruptible en la ressemblance de l'homme corruptible», et il affirme qu'il ne faut placer l'image de Dieu ni dans les églises ni dans nos cœurs (14). — Nous connaissons déjà l'aversion d'Augustin pour ceux qui adorent les tableaux (*De mor. eccl.* I 75).

Dans le livre *De Genesi ad litteram imperfectus liber* (vers 393), Augustin interprète le passage de la *Genèse* (1, 4): «Et Dieu sépara la lumière et les ténèbres», comme suit: Dieu ne créa pas les ténèbres, car les ténèbres sont une privation de la lumière et Dieu créa les formes et non la privation. Cependant il arrangea ces privations, ainsi qu'un chanteur arrange des pauses, qui, quoique étant des privations de la voix, contribuent cependant à rendre le chant plus doux. Egalement les ombres d'un tableau en soulignent les plus beaux endroits et plaisent par leur ordre et non par leurs formes. De même Dieu ne créa pas le péché, mais il l'ordonna par le châtement. Donc certaines choses sont créées et ordonnées par Dieu et d'autres ne sont qu'ordonnées; par la création de Dieu certaines choses sont belles et par son arrangement toutes sont belles (25). — Ici Augustin s'inspire de Plotin (II 4, 5; 4, 13—15), qui enseignait que la matière, étant le contraire de la forme, est ténébreuse, donc est une privation — le silence lui sert aussi d'exemple —, mais qu'elle est ordonnée. Augustin assimile les ténèbres dont parle l'Écriture à la matière ténébreuse de Plotin. Dans le *De musica* (VI 38), il a comparé la lumière et les ténèbres avec le son et le silence, et dans le *De vera religione* (76) il a affirmé que la couleur noire d'un tableau est belle dans l'ensemble.

En interprétant la parole (1, 26): «Faisons l'homme à notre image et ressemblance», Augustin distingue le ressemblant et la

ressemblance, le pur et la pureté, de sorte que les choses sont ressemblantes et belles par leur ressemblance et par leur pureté. ou bien par la participation à la ressemblance, à la pureté; de même les belles choses sont belles par la participation à la beauté et rien n'est plus beau que la beauté (57 s.). Une pareille distinction a déjà été faite dans le *De diversis quaestionibus* (23). A propos de ce même passage de l'Écriture, Augustin expose comment la nature fait un tout (*universitas*)<sup>1</sup> par la ressemblance de ses parties, et il en donne les preuves que voici: les pierres ressemblent aux pierres, les animaux aux animaux, les gens aux gens; la terre est terre, l'eau eau, l'air air, le feu feu, parce que leurs parties se ressemblent réciproquement; chaque pierre, chaque arbre, chaque animal sont ce qu'ils sont parce qu'ils ont des parties ressemblantes; plus les parties du corps sont semblables, plus le corps est beau; les âmes se ressemblant s'attirent; la ressemblance de l'action et de la vertu donne à l'âme stabilité et bonheur; grâce à la suprême ressemblance de Dieu les choses ont été faites belles par les parties se ressemblant, mais parmi ces choses l'âme seule a été faite semblable à Dieu (59). — Augustin considère ici la ressemblance comme une condition de l'existence et de la beauté; ailleurs (*De mus.* VI 38; 44; 56) il a parlé dans le même sens de l'égalité, ou bien il a combiné ces deux qualités.

Dans son ouvrage *Epistolae ad Romanos incoata expositio* (vers 394), Augustin place, à côté des tableaux faits par la main de l'artiste, les fausses visions de la fantaisie (4) et, dans le *De diversis quaestionibus ad Simplicianum* (vers 397), il range parmi les images: les produits de la fantaisie ou illusions, les tableaux, les statues en métal, en bois ou en autre matière, les songes (II 3, 2). On voit donc, une fois de plus, qu'il n'estime pas beaucoup les arts plastiques.

Dans la 26<sup>e</sup> lettre (vers 394), Augustin écrit au poète Licentius qu'il aurait certainement honte de commettre dans un poème une faute contre les lois métriques et que, en conséquence, il ne doit pas négliger dans sa vie les lois divines (4). Cela veut dire qu'Augustin met l'idéal éthique bien au-dessus de l'idéal esthétique.

<sup>1</sup> Quelques manuscrits ont *unitas*, ce qui donne un bon sens, mais plus loin on parle dans un contexte analogue de *universitas*.

Dans la 29<sup>e</sup> lettre (vers 395), Augustin mentionne un de ses sermons où il a dit que la beauté du jour est augmentée par sa comparaison avec la nuit et que la couleur blanche est plus jolie dans le voisinage du noir (11). — Ce n'est pas la première fois qu'Augustin considère le contraste comme une condition du beau, pourtant il ne le nomme pas aussi souvent que les autres principes esthétiques.

Dans la 40<sup>e</sup> lettre (396 ou 397), on lit que la vérité chrétienne est incomparablement plus belle que l'Hélène grecque et que les martyrs combattaient pour cette vérité plus vaillamment que les héros devant Troie pour Hélène (7). — C'est une évaluation chrétienne, mais aussi platonicienne, que de préférer la vérité divine à la beauté corporelle.

Dans son ouvrage *Contra epistulam quam vocant fundamenti* (vers 397), Augustin attaque de la manière suivante la doctrine manichéenne de la double terre : si la terre sombre avait un bord courbé ou tortueux, la terre claire confinant à elle aurait la même limite laide et elle ne serait pas parfaite. Si les deux terres se touchaient par un côté droit, celui-ci serait beau en lui-même ; s'il y avait entre elles un espace libre, elles s'accorderaient par leur ressemblance dans une seule beauté et, si elles étaient jointes, il n'y aurait rien de plus beau que cette liaison de deux côtés droits ; la terre sombre aurait donc une vilaine couleur, mais dans sa rectitude elle aurait quelque chose de bon et de beau, ce qui vient de Dieu. Si quelqu'un courbait la limite de la terre sombre, il lui ôterait la beauté et il supprimerait le bel accord de cette limite avec la limite de la terre claire, mais il n'enlèverait rien à la substance ; de même un beau corps perd sa beauté, si l'on en gâte la forme. En conséquence, le mal n'est pas une substance, comme les manichéens le supposent (26, 28 s.). Selon leur doctrine il y a dans la terre sombre cinq éléments : les ténèbres, l'eau, les vents, la fumée et les êtres terribles demeurant dans la fumée. Or l'arrangement, la division, le nombre, les formes, la vie de ces éléments et de leurs habitants sont bons et ils proviennent de Dieu. Les êtres épouvantables des ténèbres naissent certainement avec des membres ordonnés et unis par une certaine concordance numérique. Même les eaux et leurs habitants ont des formes, l'harmonie des membres, la ressemblance

des parties qui les unit et les limites numériques des formes, par lesquelles leurs corps ayant des membres égaux sont conciliés. De même les vents ont la forme corporelle et l'harmonie des parties ; le feu donne aux naissants la facilité d'arriver à leurs rythmes et à leurs contours ; la fumée, ayant des parties qui s'accordent, forme une unité ; le souverain épouvantable qui, selon les manichéens, habite la fumée a une âme qui agite son corps en rythmes, et un corps affermi par la liaison numérique des membres. Les autres êtres sont également bons, même si c'est à un moindre degré. Vraiment nous connaissons bien tous ces éléments et tous ces êtres, car ils sont sur notre terre ; tous ont une forme provenant de Dieu et les ténèbres ne sont qu'une absence de lumière, comme le silence n'est qu'une absence de son (28, 31—31, 34). Chaque être a son origine en Dieu et est bon ; il a l'aspect (*species*), la distinction (*distinctio*), l'ordre, la paix, l'unité des formes, l'harmonie des parties, l'égalité numérique, la force vitale. En lui enlevant ces bonnes qualités, il cesse d'exister, mais en lui enlevant ses défauts, il reste inaltéré. Ainsi en ôtant à l'eau l'harmonie de ses parties, elle cesse d'être eau, mais en lui ôtant ce qui la trouble, elle est pure. En retirant au souverain manichéen sa cruauté, il lui reste la liaison du corps, la conformité des membres, l'unité de la forme, la paix dans les parties, l'ordre de l'âme et du corps ; en lui retirant ces choses, il ne reste rien. C'est en conséquence le bien qui donne l'existence, et le mal n'est pas une substance (33, 36). Il ne faut pas juger les choses d'après ce qui ne nous plaît pas : on ne doit pas regarder seulement la cruauté d'un lion, mais aussi sa beauté. Si nous admirons un fauve en peinture, combien plus beau est un fauve vivant ! Ce que nous désignons par mauvais n'est qu'une corruption, ainsi la laideur d'un corps est la corruption de sa beauté. La corruption n'est pas une substance et elle provient du fait que Dieu créa le monde de rien (34, 38 s.). L'aspect, au contraire, donne l'existence et vient de Dieu, qui admet la corruption là où l'ordre l'exige. De même que la parole est belle par la succession des mots et des pauses, de même la plus basse beauté des choses temporelles a lieu par la transition des choses et par la mort de ce qui naît. Cette beauté, nous ne la comprenons pas entièrement parce que nous souffrons en elle. Louons Dieu de lui avoir donné la forme, mais n'en restons pas là, jugeons

la et cherchons le bien qui est hors du temps et de l'espace, le bien dont toutes les choses ont reçu la forme dans le temps et dans l'espace. Pour voir ce bien, purifions la vue par laquelle nous voyons les vertus et leur beauté (40, 46 s.).

C'est par cette progression vers Dieu qu'Augustin termine son exposé, comme il le fait souvent. Combien d'idées esthétiques il a insérées dans sa polémique! Certes nous les connaissons presque toutes par les écrits antérieurs. Notons seulement les points essentiels : la beauté des figures géométriques régulières (cf. *De quant. an.* 10 s.); le nombre (le rythme), l'égalité ou la ressemblance, l'ordre, l'harmonie, l'unité, qui sont des conditions de la beauté et de l'existence; l'unité résultant de l'harmonie des parties ressemblantes; la forme (l'aspect) donnant la beauté et l'existence aux choses; la laideur causée par l'absence de forme (cf. *De Gen. c. Man.* I 12); la supériorité de la nature sur les images (*De div. quaest.* 78). Deux idées méritent plus d'attention : en premier lieu, parmi les autres conditions de la beauté, Augustin cite aussi la distinction, qu'il ne citait pas autrefois dans cette connexion, mais qu'il attribue à l'ordre de l'univers dans le *De ordine* (I 18). En second lieu, à côté de la définition : la laideur consiste dans l'altération de la forme, il donne une autre définition : la laideur est une corruption de la beauté, définition qui découle de la thèse antimanichéenne que le mal n'est pas une substance.

Dans la partie plus ancienne de l'ouvrage *De doctrina christiana* (I—III 35, vers 397; le reste a été écrit en 426 ou 427), Augustin parle à plusieurs reprises du signe, aussi au point de vue esthétique. Il discerne les choses qui ne désignent rien, par exemple le bois ou la pierre, et les signes, par exemple le mot (I 2). Les signes agissent sur nos sens et, en outre, ils éveillent en nous une idée. Ils sont naturels ou donnés : dans les signes naturels il n'y a pas l'intention de désigner quelque chose, par exemple on reconnaît le feu d'après la fumée; les signes donnés facilitent aux êtres vivants la désignation de leurs états d'âme. Les signes employés par les hommes se rapportent à la vue, à l'ouïe et, à un moindre degré, aux autres sens. Ainsi les acteurs s'adressent avec leurs signes à la vue; le clairon, la flûte, la cithare, donnant souvent non seulement un son suave, mais désignant encore quelque chose, s'adressent à l'ouïe. Le signe le plus commun, c'est la parole, dont le signe sont

les lettres (II 1—5). Les signes sont ou propres ou figurés, par exemple le mot »taureau« désigne tantôt un taureau, tantôt, au figuré, l'évangéliste Luc (II 15). Les signes d'un danseur sont des institutions humaines résultant de la convention et non de la nature. C'est pourquoi autrefois à Carthage un crieur public expliquait pendant les représentations théâtrales ce que le pantomime désignait ; si quelqu'un entre de nos jours dans un théâtre et n'est pas au courant de ces sottises, il n'y comprend rien. Certes, les danseurs s'efforcent de faire ressembler leurs signes aux choses, mais puisqu'une chose peut ressembler à une autre chose de plusieurs manières, ces signes ne sont pas stables, à moins qu'ils ne le soient par convention. Au contraire, nous reconnaissons tout de suite à quoi ressemblent les tableaux, les statues et autres imitations de ce genre, à supposer que ces œuvres proviennent d'artistes experts. Les signes de la danse et des œuvres d'art sont des institutions en général inutiles (II 38 s.). Complètement inutiles sont, bien entendu, les tableaux représentant des dieux païens, même quand on les considère comme une personification de la nature (III 11). Parmi les signes inutiles il faut ranger aussi les mythes des poètes. Au contraire, les vêtements désignant le sexe ou la dignité, puis les marques sur les mesures, les poids, les monnaies, sont utiles et les chrétiens ne peuvent pas s'en passer (II 39 s.).

L'impression sur le sens et la signification des œuvres d'art ont été déjà distinguées dans le *De ordine* (II 34) et dans le *De magistro* (5). La distinction des signes en signes naturels et en signes donnés se base, indirectement, sur l'antithèse sophistiquée de la nature et de la convention. C'est à cette antithèse que se rattache aussi ce qu'Augustin dit des signes conventionnels d'un danseur et des imitations plastiques faciles à reconnaître ; il considère naturellement ces dernières comme une institution et non comme une chose naturelle. La différence des signes propres et des signes figurés rappelle la différence aristotélique des mots propres et des mots figurés (*Rhét.* III 2, 1404 b 5, 31 ; 1405 a 8 s., etc.), qu'Augustin cite plus loin dans son ouvrage (III 14 ; 34 ; 56) et qu'il aurait pu trouver chez Cicéron (*De orat.* III 149 ; 152 ; 155 s., etc.) et ailleurs. Il distingue probablement lui-même les signes utiles et inutiles, car il se sert souvent de cette opposition. En compa-

raison du *De ordine* (II 32 s.), il souligne beaucoup plus le contenu des produits d'art que l'impression qu'ils produisent sur nos sens, et il juge plus sévèrement les arts; en un mot, son esthétique se christianise.

Au II<sup>e</sup> livre, Augustin dit que dans l'Écriture il y a beaucoup de choses peu claires, pour que l'orgueil du lecteur soit humilié par le travail et pour qu'il ne s'ennuie pas en comprenant trop facilement. Les mots suivants du *Cantique de Salomon* (4, 2) servent d'exemple: «Tes dents sont comme un troupeau de brebis tondues qui remontent de l'abreuvoir; toutes portent des jumeaux, aucune d'elles n'est stérile.» Cette similitude plaît beaucoup plus que si la pensée était exprimée sans comparaison à peu près ainsi: «A l'aide des saints l'Église débarrasse des superstitions ceux qui viennent à elle et elle les revendique; les saints, ayant déposé le fardeau du temps, sont venus au baptême et en sortant, par la conception du Saint-Esprit, ils donnent les fruits de deux amours: l'amour de Dieu et l'amour du prochain.» Si l'on énonce cette pensée au moyen de la similitude déjà citée, on voit avec plaisir les saints qui comme les dents débarrassent les hommes des erreurs et les préparent en nourriture à l'Église, et dans les brebis on reconnaît avec joie les saints qui, ayant mis de côté le lainage des fardeaux temporels, sortent de l'eau du baptême et font naître deux préceptes de l'amour. Il nous est agréable de reconnaître les choses à l'aide des similitudes et ce qu'on cherche avec difficulté semble plus important; bien sûr, si l'on ne trouve pas le sens caché, on souffre de la faim, et, si tout est clair et qu'on ne cherche rien, on est accablé par l'ennui (7 s.).

Suivant l'exemple d'Ambroise, Augustin cherche ici hardiment, trop hardiment, le sens caché de la parole du *Cantique*; cette parole contient en effet une comparaison: les dents de la bien-aimée — les brebis, mais Augustin prend les deux mots comme figurant les saints! Il a raison de soutenir qu'on est charmé par une similitude (on peut le dire de tous les tropes) et il explique cela tantôt par l'action de voir, qui est l'intuition, tantôt par l'action de reconnaître, qui est le travail intellectuel. Il suit, semble-t-il, Cicéron (*De orat.* III 155; 159 s.), qui enseignait qu'une translation (métaphore) nous plaît, et qui motivait cela par le fait que, en négligeant dans une

métaphore ce qui est à portée et en choisissant ce qui est éloigné, l'esprit se fait valoir, et que la métaphore touche nos sens, surtout la vue.

En énumérant les connaissances nécessaires pour bien comprendre l'Écriture, Augustin dit qu'elle parle souvent avec respect du nombre et de la musique, et il ajoute que, si nous pouvons puiser quelque chose dans la musique pour comprendre l'Écriture, nous ne devons pas éviter cet art, bien que les païens le considèrent comme un don des Muses; naturellement, s'il s'agit des instruments de musique, nous ne devons pas tenir compte des bêtises théâtrales. Nous apprenons également la grammaire, quoique les païens considèrent Mercure comme son auteur (26—28). Pour les nombres, Augustin pense sans doute aux mots de l'*Ecclésiaste* (7, 25) et du livre de la *Sagesse* (11, 21) que nous avons déjà vus. Les instruments de musique sont souvent mentionnés dans les Psaumes et, comme nous allons le voir, Augustin interprétait volontiers les passages en question. La musique théâtrale était combattue par les écrivains ecclésiastiques (cf. Gérold, ouvr. c., p. 92).

Dans ce même contexte, Augustin classe les disciplines comme suit: les unes concernent les choses instituées par les hommes, les autres, les choses que les gens ont trouvées déjà achevées (29). Parmi les institutions il faut ranger la danse, les arts plastiques, les mythes (voir ci-dessus). Les choses que les hommes ont déjà trouvées se rapportent, soit aux sens, soit à la raison. Il y a trois disciplines qui traitent des choses se rapportant aux sens; ce sont: l'histoire, qui raconte ce qui est passé, l'histoire naturelle, qui montre ce qui est présent, et les arts où, se basant sur le passé, on juge du futur et où, en mouvant ses membres, l'artiste joint la mémoire du passé à l'attente du futur. Il y a trois sortes d'arts: les premiers fabriquent une chose qui dure, par exemple une maison, un banc, un vase; les deuxièmes collaborent avec Dieu qui agit, par exemple la médecine, l'agriculture, le pilotage; les troisièmes ont leur effet dans l'activité, par exemple la danse, la lutte, la course (38—47). Les choses se rapportant à la raison sont traitées dans la dialectique, la rhétorique et la science des nombres (48 s.; 56 s.).

Dans cette classification qui fait pendant à la hiérarchie des

arts libéraux du *De ordine*, nous nous intéressons surtout à la division des arts. Augustin prend ici l'art dans un sens populaire, très large, qui joint les métiers, les professions et les beaux-arts. Dans le *De immortalitate animae* (4), il a parlé de l'artiste qui meurt ses membres, se souvient du passé et attend le futur. La division des arts (ceux qui fabriquent, ceux qui aident, ceux qui ont leur fin en eux-mêmes) rappelle, au moins pour la première et la troisième catégorie, le *De musica* (I 3), où l'on oppose le mouvement d'un tourneur, mouvement qui fabrique une chose, au mouvement d'un danseur ou d'un musicien, mouvement visant seulement la beauté et ayant lieu pour lui seul. D'ailleurs, l'antithèse augustinienne de l'usage et de la jouissance des choses (elle se trouve aussi dans notre ouvrage, I 4; 37) est analogue, ainsi que l'antithèse aristotélique: la création et l'action ayant sa fin en elle-même (*Eth.* N. VI 2, 1139 b 1 s.; 4, 1140 a 1 s.). Il est bien surprenant qu'Augustin fasse se rapporter tous les arts aux choses que les gens ont trouvées, qu'en conséquence il en détache les signes (la danse, les arts plastiques), qui sont des institutions humaines, et que malgré cela il parle de la danse dans les deux groupes. Il fut amené à ranger les arts parmi les disciplines concernant les choses achevées par le fait qu'il voulut attribuer à une discipline (l'art) les choses futures, comme il attribua à une discipline (l'histoire) les choses passées et à une troisième (l'histoire naturelle) les choses présentes. Il aurait mieux fait de ne pas combiner la classification des disciplines d'après les institutions humaines et les choses achevées — classification qui se base également sur l'opposition de la nature et de la convention — avec la classification d'après les sens et la raison.

En ce qui concerne la rhétorique, il dit que ce n'est pas la faute de la rhétorique si l'on peut par son aide convaincre quelqu'un de choses fausses, car on peut également convaincre quelqu'un de choses vraies (54). Cette idée correspond à son opinion, que la valeur des choses varie selon l'usage qu'on en fait (*De lib. arb.* I 33).

## XI

Dans les *Confessions* (on en place la composition vers l'an 397 ou 400), son ouvrage le plus personnel et le plus original, Augustin revient souvent à sa matière jadis préférée, à l'esthétique

Nous allons examiner ses réflexions d'après l'ordre des livres; seulement, pour éviter des répétitions, nous voulons réunir quelques idées tout à fait courantes.

Comme le thème fondamental de l'ouvrage entier est Dieu et l'amour de Dieu, on ne s'étonnera pas qu'Augustin parle à maintes reprises de la beauté de Dieu: il le nomme beau (XI 6), le plus charmant (I 4; 12; II 12), la beauté de toute beauté (III 10), la beauté ancienne et nouvelle (X 38), et il dit avoir été attiré vers Dieu par son charme (VII 23). Il considère également comme belles les qualités divines et les vertus en général: il qualifie la vérité divine de jolie et de lumineuse, la justice et l'innocence de belles et de charmantes «par la lumière honnête et par l'assouvissement insatiable» (II 13; 18). Notons cette liaison de la lumière et de la beauté, liaison tout antique.

Un pendant fréquent de l'idée sur la beauté divine, c'est cette idée que Dieu a créé beau tout ce qui existe. C'est ainsi qu'Augustin dit que les pommes que, adolescent, il a volées étaient belles, ayant été créées par Dieu, qui est le plus beau de tous (II 12); il dit que Dieu a créé les choses attrayantes (X 38) et que la création est belle malgré les gens injustes (V 2); il dit qu'étant beau Dieu a créé beaux le ciel et la terre, bien que ceux-ci ne soient pas si beaux que lui et que comparés à lui ils ne soient nullement beaux (XI 6); il dit que tout ce que Dieu a fait est beau, mais que lui-même est encore plus beau (XIII 28). Augustin ne se contredit pas lorsqu'il affirme une fois (XIII 3) que, pour le corps, «être» ne signifie pas «être beau», autrement le corps ne pourrait pas être laid. Il pense à une laideur relative, à un petit degré de beauté. Il insiste sur cette beauté insignifiante et passagère des choses terrestres (II 3; 10) et il dit: pour les beaux corps, l'or et l'argent, on ne doit pas se détourner de la loi divine; les biens inférieurs sont beaux et attrayants, mais comparés aux supérieurs ils sont méprisables (II 11); l'âme souffre parce qu'elle s'attache aux belles choses qui sont hors de Dieu et d'elle-même, choses qui naissent, périssent et créent l'univers, de même que les mots forment la parole (IV 15 s.).

Ensuite Augustin souligne la beauté de ce qui est entier. Il soutient que par les sens l'âme ne perçoit que les parties et ne

reconnaît pas le tout, mais que pourtant les parties nous plaisent. Si le sens était capable de comprendre le tout, nous voudrions que ce qui est temporel passât, pour saisir le tout qui nous plairait d'autant plus; pareillement, dans un discours, nous ne voulons pas que les syllabes s'arrêtent, mais nous désirons qu'elles passent et que nous entendions le tout. A condition qu'il puisse être perçu en entier, le tout plaît toujours davantage que ce qui est isolé (IV 17). L'ensemble de la création est plus beau que ses parties, car le corps composé des plus belles parties et ordonné est beaucoup plus beau que ces parties (XIII 43). Augustin dit encore que chaque partie ne s'accordant pas avec l'ensemble est laide (III 15); il a en vue l'homme troublant l'ordre de l'Etat, mais il émet ce principe d'une manière générale; en effet, ce principe a une portée éthique et esthétique et il rappelle le traité perdu d'Augustin. Enfin, Augustin loue la convenance mutuelle des choses (VII 19; 22) et leur plus bel ordre (XIII 50); il nomme Dieu auteur de cet ordre (I 12; 16, etc.) et il répète la parole du livre de la *Sagesse* (11, 21): «Dieu disposa tout en mesure, en nombre et en poids» (V 7).

Abordons maintenant les exposés qui s'écartent du cadre des idées courantes. Au I<sup>er</sup> livre, où il se souvient des études de sa jeunesse, Augustin condamne la poésie païenne. Il affirme qu'apprendre à lire et à écrire est beaucoup plus utile que de lire l'*Enéide* et il ajoute que chacun aimerait plutôt oublier les fictions des poètes que de ne plus savoir lire et écrire; il regrette d'avoir pleuré, garçon, sur la mort de Didon et non sur sa propre mort spirituelle; il soutient qu'il est difficile de savoir si Enée est descendu à Carthage, mais qu'on sait très bien comment il faut écrire le nom d'Enée. Il qualifie Homère de doucement vain et il parle de la suavité des mythes grecs. En modifiant le mot de Cicéron (*Tusc.* I 65), qu'Homère avait inventé des choses fausses et qu'il avait attribué les actions humaines aux dieux, tandis qu'il aurait dû faire le contraire, Augustin reproche à Homère d'avoir inventé des mythes et d'avoir attribué à des scélérats les qualités divines pour que les crimes ne fussent pas considérés comme tels et pour que les criminels pussent alléguer l'exemple des dieux. Pour prouver la mauvaise influence des poèmes, il cite une scène de l'*Eunuque* de Térence (v. 584 s.), où un adolescent raconte que, séduit par un

tableau représentant Jupiter adultère, il a violé une jeune fille. Enfin, Augustin montre qu'il est pervers de blâmer les gens qui, parlant de leurs bonnes actions, commettent des barbarismes et des solécismes et de louer ceux qui parlent de leurs convoitises en termes choisis. Il flétrit les gens qui observent scrupuleusement les règles concernant les lettres et les syllabes, règles reçues de leurs aïeux, mais qui ne se soucient point des règles du salut éternel, reçues de Dieu; de cette façon celui qui prononce le mot *homo* sans aspiration plaît moins que celui qui hait un homme, et devant le tribunal l'orateur évite avec soin une faute de grammaire, mais il ne se fait aucun scrupule de ruiner un homme (20—29).

Voici qu'Augustin condamne la culture ancienne, littéraire et rhétorique. Il reproche à la poésie d'être inutile, fautive et immorale. Il a son devancier en Platon, qui condamnait les mythes mensongers d'Homère et d'Hésiode (*Rép.* II 377 D s.), qui montrait que les poètes éveillent en nous des passions (X 603 C s.) et qui voulait les bannir de la cité, les considérant comme seulement agréables, et nullement utiles (607 B s.). Certes, les analogies entre Platon et Augustin ne sont pas telles qu'on puisse regarder avec sûreté Platon comme la source d'Augustin, pourtant il se peut qu'Augustin ait été inspiré par Platon, car plus tard, dans la *Cité de Dieu* (II 14; VIII 13; 21, 2), il se référera à la censure platonicienne de la poésie; il l'a trouvée, nous le verrons, dans la *République* de Cicéron, mais il la connaissait peut-être déjà lorsqu'il écrivit les *Confessions*.

Augustin envisage la poésie sous un autre aspect lorsqu'il dit, à une autre occasion, que dans un poème il n'est pas permis de placer un pied quelconque à n'importe quel endroit, mais qu'il faut mettre un certain pied dans un certain mètre à un certain endroit du vers; par contre, l'art des vers possède toutes les qualités à la fois (III 14). — Dans le *De vera religione* (42), l'art des vers est opposé de la même manière au vers.

La condamnation de la poésie que nous venons de voir a son analogie dans la condamnation du théâtre, qui se trouve au III<sup>e</sup> livre et qui est également liée aux souvenirs de la jeunesse d'Augustin. Il se demande pourquoi nous voulons avoir de la douleur en voyant représentées au théâtre les choses déplorables que nous ne voudrions pas subir nous-mêmes et pourquoi cette douleur nous

cause du plaisir. Il traite cela de folie et il insiste sur le fait que plus nous souffrons de telles affections, plus nous sommes émus. Si quelqu'un souffre seul, cela se nomme misère; s'il souffre avec les autres, c'est la pitié. Cependant au théâtre il y a une pitié toute particulière: l'auditeur n'est pas engagé à aider, mais seulement à sentir de la douleur, et plus sa douleur est profonde, plus il est content de l'auteur; si l'on joue de façon qu'il n'ait point de douleur, il sort du théâtre mécontent, mais s'il éprouve de la douleur, il reste et il se réjouit. L'homme aime donc les larmes et la douleur; il est vrai que personne ne veut être misérable, mais on désire être touché de pitié, et à la pitié la douleur se mêle; c'est pourquoi la douleur est aimée. La source de la pitié est l'amitié; ne repoussons pas la pitié, mais évitons les passions impures. Dans sa jeunesse, dit Augustin, il se réjouissait de l'amour coupable des amoureux sur la scène, il s'affligeait de leur séparation et trouvait plaisir à regarder tout cela, tandis que maintenant il sent une plus grande pitié pour celui qui se réjouit du vice que pour celui à qui on ôte son plaisir et son pauvre bonheur. Dans cette vraie pitié on n'éprouve pas la joie résultant de la douleur et on voudrait qu'il n'y ait point de douleur (2 s.).

Augustin part ici de la doctrine qui apparaît déjà chez Gorgias (*Hél.* 9) et qui est développée par Platon (*Rép.* X 603 C s.) et Aristote (*Poét.* 6, 1449 b 27; 13, 1442 b 32 s.), à savoir que la tragédie excite les passions, notamment la pitié et la peur. En conformité avec Platon (l. c.), Augustin ne parle que de la pitié et il dit que dans la tragédie la douleur cause du plaisir et qu'on loue le poète si l'on éprouve de la douleur. Il semble avoir connu les idées de Platon, soit par la *République* de Cicéron — dans la *Cité de Dieu* (II 14, 2), il en citera un passage relatif à l'excitation des passions par les poètes — soit par un des néo-platoniciens, qui connaissaient également cette théorie (cf. Jambl. *De myst.* I 11; Procl. *In Plat. Remp.* I 42; 49 s. Kroll). Néanmoins Augustin ne se contente pas de répéter les idées antérieures: indépendamment de ses prédécesseurs, il fait résulter la pitié de l'amitié et il déclare fausse la pitié excitée par la tragédie. Il repousse cette pitié futile et avec elle la tragédie. Tandis que Platon rejetait la tragédie sous prétexte que la pitié qu'elle éveille nous rend mous, tandis qu'Aristote défendait

la tragédie en disant qu'elle purifie les passions excitées, Augustin la condamne, parce qu'elle éveille une fausse pitié.

A la fin du IV<sup>e</sup> livre, Augustin se souvient de ses études dans les arts libéraux. Il approuve ces arts dans la mesure où l'on s'en sert bien; quant à lui-même, il affirme qu'il n'en a rien sacrifié à Dieu et que par conséquent ces études lui ont nuï (30). Déjà dans le dernier livre du *De musica* (1), Augustin juge les arts libéraux, surtout la grammaire, d'une manière sceptique. Dans ce même contexte, Augustin raconte qu'en étudiant les *Catégories* d'Aristote — il avait alors à peu près vingt ans — il pensait que Dieu est le sujet de la beauté ou de la grandeur et que ces qualités se trouvent en lui comme dans un corps. Mais en réalité la grandeur et la beauté divines, c'est Dieu lui-même; au contraire, les corps ne sont ni beaux ni grands du fait qu'ils sont corps, car, étant moins beaux et moins grands, ils seraient tout de même corps (29). — Augustin identifie ici Dieu avec la beauté et la grandeur; par là, à la doctrine aristotélicienne (*Cat.* 2, 1 a 20 s.) sur le sujet auquel les qualités sont subordonnées, il oppose la distinction qu'il faisait ailleurs (*De div. quaest.* 23; *De Gen. ad litt. inp.* 57 s.), à la manière de Platon, distinction entre ce qui est beau, bon, etc. par soi-même et ce qui est beau ou bon par la participation à la beauté ou à la bonté.

Au VII<sup>e</sup> livre, en décrivant sa recherche de Dieu, Augustin dit avoir cherché ce par quoi il pourrait évaluer la beauté des corps célestes et des corps terrestres, ce sur quoi il pourrait s'appuyer pour pouvoir dire: «Il faut que ceci soit ainsi et que cela ne soit pas ainsi.» Eh bien, au-dessus de son esprit changeant, il a trouvé la vérité éternelle. Des corps il est remonté à l'âme qui perçoit et à la force interne de l'âme, force qui est avertie des choses extérieures par les sens et qui est aussi propre aux animaux; ensuite il a passé à la raison, qui juge les données des sens, et enfin il est arrivé à Dieu (23). — Cela montre d'une manière intéressante comment chez Augustin le sentiment esthétique est étroitement lié au sentiment religieux. La force interne de l'âme est identique au sens intérieur dont Augustin parle, à la suite d'Aristote, dans le *De libero arbitrio* (II 8 s.).

Au X<sup>e</sup> livre, où il dépeint l'état actuel de son âme, Augustin dit qu'en aimant Dieu il n'aime ni le charme passager, ni la lumière

éclatante et agréable aux yeux, ni les douces mélodies d'un chant, ni les odeurs suaves des fleurs, des parfums et des épices, ni la manne et le miel, ni les membres invitant aux étreintes, mais qu'il aime la lumière, la voix, l'odeur, l'aliment et l'étreinte de son être intérieur : là respandit ce que l'espace ne peut pas renfermer, là sonne ce que le temps ne ravit pas, là est l'odeur que le souffle ne disperse pas, là on goûte ce qui ne diminue pas, là subsiste ce que l'assouvissement ne sépare point (8). — Comme il le fait souvent, Augustin oppose ici la beauté intelligible aux sensations instables. Parmi les sensations visuelles, il apprécie surtout la lumière, ainsi qu'il le fait toujours.

En traitant de la mémoire, il dit que c'est en elle que sont cachés les arts et les disciplines libérales (16; 26). Dans le *De quantitate animae* (32), il a pareillement pris pour l'art tout ce qu'on apprend. A l'occasion du mot de saint Jean (*I<sup>ère</sup> Epître* 2, 16), qui parle de la convoitise de la chair, de la convoitise des yeux et de l'orgueil de la vie, Augustin interprète la première comme un désir des plaisirs sensuels, qui sont causés par l'amour physique, les aliments, les boissons, les odeurs, l'ouïe et la vue. Ses observations sur les deux derniers plaisirs se rapportent à l'esthétique et complètent à merveille son examen de la poésie et de la tragédie.

A propos du plaisir des oreilles, il dépeint l'impression que le chant d'Eglise exerce sur lui. Il dit que les mots divins animent les sons et que les chants vivent par la pensée. Il est mécontent de voir que les textes sacrés nous touchent davantage, quand ils sont chantés que quand ils ne le sont pas ; il est mécontent de voir que chaque affection de l'âme a son propre mode dans la voix et dans le chant, et que cette affection est excitée par ce mode grâce à une parenté cachée. Il observe que dans la musique le plaisir physique est parfois si puissant que le sens ne suit point la raison, mais qu'il veut la guider. C'est pourquoi Augustin voudrait quelquefois enlever aux Psaumes toute mélodie et il conseille de les réciter plutôt que de les chanter. Cependant il se rappelle comment à l'époque de sa conversion il a été touché par les chants et comment à présent il est encore impressionné, non par le chant lui-même, mais par son contenu, quand on chante d'une voix pure et dans une mélodie convenable. Somme toute, Augustin reconnaît

l'utilité des cantiques, parce que, par le plaisir de l'ouïe, ceux-ci mènent l'âme à la piété (49 s.).

Ce sont là des observations ingénieuses: la pensée est la base du chant, mais parfois c'est le son qui domine; la musique renforce l'effet des mots; entre la musique et les états de notre âme il y a une affinité et c'est pourquoi la musique peut engendrer différents états d'âme; la musique contribue à la piété. Les deux premières observations appartiendront à Augustin lui-même, bien que dans la première il s'accorde, par hasard, avec Platon (*Rép.* III 398 D; 400 D), qui, comme les compositeurs modernes, avait demandé que l'harmonie et le rythme se réglassent sur la parole. Le troisième principe, à savoir l'affinité de l'âme avec la musique, était répandu dans l'antiquité depuis Pythagore et il fut aussi reconnu par quelques Pères de l'Eglise grecque (cf. Gérold, *ouvr. c.*, p. 83). La dernière observation concernant l'influence de la musique sur la piété, Augustin l'a faite sur lui-même. Les Psaumes, dont il parle particulièrement, étaient le fond de toute la musique sacrée. Signalons encore qu'Augustin préfère le contenu de la musique à son impression sur le sens; dans le *De doctrina christiana* (II 1 s.; 38 s.), il souligne pareillement la signification dans les œuvres d'art.

A propos du plaisir des yeux, il dit que les yeux aiment les formes belles et variées, les couleurs claires et jolies. Il appelle la lumière la «reine des couleurs»; il soutient que la lumière le flatte, même quand il est occupé; qu'il la désire ardemment si elle disparaît soudainement et qu'il est affligé si elle manque longtemps. Mais au-dessus de cette lumière corporelle, insidieuse et dangereuse par sa douceur, il place la vraie lumière, Dieu. Aux amorces naturelles les gens ont encore ajouté, d'après Augustin, par les arts et les métiers, d'autres amorces sous la forme de vêtements, de chaussures, de vases, d'outils, de tableaux et de différents produits qui surpassent le besoin, l'usage convenable et la signification pieuse. Les producteurs de ces œuvres se tournent vers l'extérieur, ils abandonnent à l'intérieur leur créateur et ils gâtent ce pour quoi ils sont créés. La beauté de ces choses vient de la beauté qui est au-dessus des esprits humains et elle passe dans les mains des artistes par leur âme. C'est à cette beauté que les artistes et les connaisseurs empruntent la norme de juger les choses, mais non

pas celle d'en faire usage. Ils ne voient pas cette dernière norme, sinon ils ne gaspilleraient pas leurs forces dans des bagatelles délicieuses (51—53). — Augustin se sert ici de la distinction ancienne entre la forme et la couleur. Comme ailleurs, il préfère les couleurs claires et au-dessus de toutes les couleurs il place la lumière. A côté de la beauté naturelle il met la beauté des œuvres d'art, qu'il n'estime pas beaucoup.

Augustin assimile la convoitise des yeux dont parle saint Jean (voir ci-dessus) à un désir de la connaissance par les sens, à la curiosité, et il dit: tandis que le plaisir cherche les choses belles, sonores, douces, savoureuses et souples, la curiosité recherche parfois les choses contraires pour en goûter; c'est ainsi que les gens aiment à regarder des corps déchirés et qu'on représente au théâtre des choses fantasmagoriques (54 s.). Cette observation correcte témoigne de la perspicacité psychologique de son auteur.

En interprétant le début de la *Genèse* — cette interprétation prolixe occupe les trois derniers livres des *Confessions* — Augustin dit que, contrairement à Dieu-Créateur, l'artiste produit les corps avec des corps d'après l'idée de son âme; celle-ci met dans les choses la forme qu'elle voit en elle par la vue intérieure, puisqu'elle est créée par Dieu; l'artiste applique cette forme à la terre, à la pierre, au bois, à l'or et à d'autres matières. Dieu a donné à l'artiste un corps, une âme, qui dirige les membres, puis la matière, l'esprit, par lequel l'artiste reçoit l'art et voit au-dedans ce qu'il doit faire en dehors, et enfin le sens corporel; par ce sens l'artiste fait passer ce qu'il fait, de l'esprit à la matière, et ce sens annonce à l'esprit ce qui est fait, pour que celui-ci demande à la vérité si c'est bien fait (XI 7). — Le travail de l'artiste est ici dépeint conformément aux exposés antérieurs inspirés par Plotin. Le sens corporel ne désigne pas seulement la faculté de percevoir, mais encore l'aptitude au mouvement; dans le *De musica* (I 5 s.), il est parlé de la même manière du sens des musiciens.

En comparant Dieu, qui sait le passé et l'avenir, à l'homme qui connaît un chant, Augustin dit: lorsque nous chantons ou que nous écoutons un chant connu, nous savons ce qui est déjà passé et ce qui reste encore, et par le souvenir des paroles qui sont passées et par l'attente de celles qui vont venir, notre sentiment

chancelle et notre perception est distendue, divisée (XI 41). Voici un nouveau document sur la finesse psychologique d'Augustin.

Dans cette même interprétation de la *Genèse*, il raconte qu'il ne s'était pas représenté sans formes la matière informe dont Dieu créa le monde (*Sap.* 11, 18), et qu'il se l'est figurée avec des formes laides, sans ordre, sans accord; cependant plus tard, à l'aide de Dieu, il a reconnu que cette matière-là avait été en effet informe et qu'entre la forme et le néant il y a quelque chose de non-formé, car une forme passe dans une autre à travers l'absence de forme et non à travers le néant (XII 3; 6). On supposait jadis (cf. Migne) qu'Augustin vise ici sa période manichéenne; par contre H. Meyer (*Geschichte der Lehre von den Keimkräften*, 1914, p. 150 s.) songe aux interprétations antérieures de la *Genèse* (*De Gen. c. Man.* I 9 s.; 18; *De Gen. ad litt. imp.* 11 s.), où la matière informe est appelée par Augustin confuse et disgracieuse. Quoiqu'il en soit, on ne peut nier qu'il abandonne ici ou qu'il restreint sa doctrine préférée, que la forme est la condition de l'existence et de la beauté.

Pour élucider le rapport entre la matière informe et le monde créé d'elle, Augustin invoque de nouveau la musique. Il dit: le son précède le chant, qui est un son formé, mais il ne le devance pas dans le temps, puisqu'il n'y a pas d'abord les sons informes dont on composerait un chant; le son ne précède pas le chant en créateur, car il ne le crée pas; il ne le précède pas non plus par la valeur, car le chant est un beau son; mais il le précède par la cause, car il est formé pour être un chant (XII 40). Cette explication, qui se rattache à la distinction aristotélicienne des quatre causes (*Métaph.* I 3, 983 a 26 s.), est, bien entendu, d'ordre plutôt ontologique qu'esthétique.

## XII

Les lettres et les traités, pour la plupart polémiques, qui furent écrits pendant les dix premières années du V<sup>e</sup> siècle contiennent quelques réflexions es'hétiques dont les idées nous sont en grande partie bien connues; s'il y a des idées nouvelles, elles concernent, comme dans les *Confessions*, plutôt les arts que les questions fondamentales de l'esthétique.

Dans la 55<sup>e</sup> lettre (vers 400), Augustin se demande pourquoi

ce qu'on nous dit par images, par allégories, nous touche plus que si l'on s'exprimait par des mots propres; la cause en est peut-être, dit-il, que l'émotion de l'âme, tant qu'on reste près des choses terrestres, s'excite lentement, mais dès qu'on a recours à une comparaison corporelle et que l'on passe aux choses spirituelles représentées par cette comparaison, alors cette émotion s'anime par la transition, de même que le flambeau s'enflamme quand on l'agite (21). — L'effet des images poétiques est expliqué ici par la transmission de la pensée, par l'action; dans le *De doctrina christiana* (II 7 s.), il a été expliqué par l'évidence et par les efforts qu'on fait pour comprendre une image.

D'une manière analogue, Augustin traite cette même question dans le *Contra Faustum* (vers 400); il dit que dans l'Ancien Testament beaucoup de choses sont exprimées par allégories et par énigmes, pour exercer<sup>1</sup> celui qui cherche leur sens caché et pour causer du plaisir à celui qui le trouve (XII 7). Dans le même ouvrage, Augustin censure la poésie, qu'il compare aux mythes manichéens: une fois (XV 5), il parle des mensonges poétiques et de la profession trompeuse des poètes qui pourtant ne peuvent tromper personne; une autre fois (XX 9), il écrit que les païens considèrent les mythes des poètes comme une invention faite pour amuser ou bien qu'ils tâchent de les interpréter comme une allégorie de la nature ou comme une allégorie des caractères humains. — Augustin qualifiait toujours de trompeuses les créations des poètes; dans les *Soliloques* (II 19), il a défini le mythe un mensonge composé en vue du profit ou pour l'amusement, et, par profit, il a entendu le sens allégorique des poèmes. Maintenant il attribue l'interprétation allégorique seulement aux païens; en effet, nous avons vu qu'il ne l'a plus mentionnée dans les ouvrages précédents.

Augustin effleure aussi les arts plastiques; il raconte que les tableaux tirent leur origine du désir ardent que l'on a de revoir les défunts et il ajoute que les anges déchus se sont fait vénérer au lieu des morts (XXII 17). Comme l'ont vu les éditeurs anciens, il suit ici la parole du livre de la *Sagesse* (14, 15), disant que le père désolé par la mort de son fils s'est fait une image de celui-ci et qu'il s'est

<sup>1</sup> Nous lisons *exercitatio*; quelques manuscrits portent *excitatio*.

mis à vénérer son fils comme Dieu. Si Augustin rattache les tableaux au culte des morts et ce culte à la vénération des démons, on ne s'étonnera pas qu'il se montre ennemi de tous les tableaux.

Comme dans toutes ses polémiques contre les manichéens, Augustin vante plusieurs fois la beauté de la création. Il dit que de Dieu vient la mesure des corps pour qu'ils existent, le nombre pour qu'ils soient ornés et le poids pour qu'ils soient ordonnés (XX 7). Par là il fait allusion au mot connu du livre de la *Sagesse* (11, 21): «Il disposa tout en mesure, en nombre et en poids.» Il cite ce passage lorsqu'il loue l'harmonie du corps humain, la distinction et l'unité unanime de ses parties, l'arrangement des mesures, l'égalité des nombres, l'ordre des poids, tout ce qui prouve que Dieu en est le créateur; par l'unité de Dieu le mode est fixé, par sa sagesse toute beauté est formée et par sa loi tout est ordonné. Toute création est comblée par la plénitude, elle est ornée par la diversité des formes et elle est ordonnée par les degrés des choses (XXI 6 s.). Signalons qu'Augustin aime à mettre, ici et ailleurs, trois principes l'un à côté de l'autre, en partie pour arriver à la trinité sacrée, en partie pour faire une figure de rhétorique (*τρίκωλον*). Pour prouver la beauté du corps humain, il cite (XXI 9 s.) la parole de saint Paul (I *Cor.* 12, 12) à propos de l'unité spirituelle des chrétiens, parole où l'apôtre souligne l'unité du corps et la concorde des membres. — Parmi les conditions de la beauté qu'Augustin énumère, la mesure, le nombre, l'harmonie, l'égalité, l'ordre et l'unité nous sont bien connus, tandis que la distinction et la variété ne sont citées que rarement dans cette connexion (*C. ep. fund.* 33, 36; *De mus.* II 16; 24).

Dans le traité *De catechizandis rudibus* (vers 400), Augustin nous recommande de rappeler toujours les causes et les buts des événements bibliques que nous racontons; sinon l'auditeur croirait un récit de ce genre seulement en raison d'un faux charme ou d'une curiosité pernicieuse. Il faudrait regretter cela d'autant plus que de bons grammairiens tâchent, eux aussi, de tirer un certain profit des mythes poétiques, qui furent inventés pour le plaisir des esprits vains. Bien entendu, en éclaircissant les causes des événements, on ne doit pas se perdre dans des discussions prolixes, mais la vérité de ces causes doit être comme l'or qui lie les pierres précieuses sans en gâter l'arrangement élégant (10). — Augustin de-

mande ici ce qu'il avait appelé, dans le *De utilitate credendi* (5), l'explication étiologique; là, dans un contexte analogue, il s'était référé aussi à l'exemple des grammairiens (13; 17). Il ne tient nullement compte de l'effet esthétique qui résulte des narrations et il cherche en elles seulement le profit. Par le profit que les grammairiens tirent des mythes, il entend sans doute les explications allégoriques et historiques des poèmes païens. Dans les *Confessions* (X 54 s.), il a considéré la curiosité comme la source du goût pour les spectacles. En parlant de l'or qui lie les pierres précieuses, il pense aux bijoux incrustés de pierres, lesquels étaient en vogue à la fin de l'antiquité, notamment chez les barbares.

A ceux qui accèdent au christianisme après s'être exercés dans la rhétorique, Augustin veut inculquer les principes suivants: qu'ils ne dédaignent pas les gens qui évitent plus les fautes dans leurs vies que dans leurs mots; qu'ils se gardent de comparer le cœur pur à la langue instruite; qu'ils ne méprisent pas l'Écriture à cause de son éloquence simple; qu'ils ne prennent pas au sens littéral toutes les paroles et toutes les actions dont parle l'Écriture, mais qu'ils en cherchent le sens caché; qu'ils enflamment de cette manière leur désir de la vérité et qu'ils se débarrassent de l'ennui; qu'ils préfèrent la pensée au mot, comme on préfère l'esprit au corps, et qu'ils aiment plus à entendre des paroles vraies que des paroles éloquentes, ainsi qu'on doit aimer plus les amis raisonnables que les amis jolis (13). — Dans les *Confessions* (I 28 s.), Augustin a opposé les fautes de langage aux péchés et, dans le *De doctrina christiana* (II 7 s.), il a traité abondamment de l'interprétation allégorique de l'Écriture. Le manque d'éloquence était reproché à l'Écriture et aux auteurs chrétiens par les écrivains païens, et quelques chrétiens admettaient aussi ce reproche, par exemple Arnobe (I 58), Lactance (*Div. inst.* V 1, 15), Jérôme (*Ep.* 53, 10; cf. E. Norden, *Antike Kunstprosa*, 3<sup>e</sup> éd., p. 521 s.).

Enfin Augustin appelle notre attention sur un fait très curieux: si nous expliquons une chose qui nous est bien connue à une personne aimée qui ne la connaît pas, alors cette chose paraît être nouvelle même pour nous. La sympathie fait que nos amis sont émus en entendant notre parole et que nous le sommes également en les instruisant; ils semblent dire pour nous ce qu'ils entendent nous

dire et ils semblent nous enseigner ce que nous leur enseignons. De même lorsque nous montrons à quelqu'un une belle contrée ou une belle ville qu'il n'a pas encore vue, mais qui nous est bien connue et qui, en conséquence, ne nous procure plus de plaisir, alors notre plaisir se renouvelle par le plaisir de notre compagnon, plaisir qui résulte de l'impression nouvelle éprouvée par lui, et notre plaisir est d'autant plus grand que notre compagnon nous est plus cher (17). — Augustin montre ici d'une manière ingénieuse l'importance esthétique de la sympathie, sympathie entre celui qui parle et celui qui l'écoute et entre deux personnes qui voient la même chose; en même temps il montre l'importance de la nouveauté d'une émotion. C'est surtout sa première observation qui prouve sa finesse psychologique et qui pourrait être soutenue par d'autres preuves nombreuses; par exemple une pièce musicale jouée par une personne aimée nous touche plus que la même pièce jouée par une personne étrangère, et on aime à lire le livre qui a provoqué l'enthousiasme de la personne aimée.

Une observation intéressante se trouve aussi dans l'opuscule *De opere monachorum* (vers 400): à ces moines qui ne voulaient pas travailler de leurs mains, en prétendant qu'ils devaient chanter des Psaumes, Augustin objecte qu'ils peuvent chanter en travaillant et rendre ainsi leur travail agréable, comme le font les rameurs; pareillement les artisans s'adonnent, par leur esprit et leur langue, aux mythes infâmes du théâtre et ne cessent pourtant pas de travailler (l'auteur songe sans doute aux artisans qui en travaillant chantent des couplets de théâtre) (20). Il s'agit ici des chants des travailleurs, dont K. Bücher (*Arbeit und Rhythmus*, 1896) a démontré l'importance. Peu de temps avant Augustin, Jean Chrysostome (*Exp. Ps.* 41, 1) a parlé des chants des vigneron, des rameurs et des femmes qui tissent.

Dans l'écrit *De natura boni* (vers 405), en traitant du bien, Augustin parle quelquefois du beau; il ne les distingue pas en termes précis, mais, la plupart du temps, il subordonne le beau au bien. Au commencement, il soutient que le mode (*modus*), la forme (*species*) et l'ordre viennent de Dieu et que c'est en eux que le bien consiste (3); cette triade apparaît encore plusieurs fois dans l'ouvrage (8 s.; 18; 23; 30, etc.) et tous ses membres ont une

valeur esthétique: le mode tient à la mesure, la forme à la beauté, et l'ordre est une catégorie esthétique fréquente. Cette triade ressemble à celle qu'Augustin cite souvent d'après le livre de la *Sagesse*, savoir la mesure, le nombre et le poids: en effet, dans le *De Genesi ad litteram* (IV 7), il joindra les deux triades et il dira que la mesure donne aux choses le mode, que le nombre leur donne la forme et que le poids leur donne la paix, la stabilité et, par là, l'ordre.

Ensuite Augustin vante, comme il le fait souvent, la beauté incorruptible de Dieu et il constate dans les choses périssables une beauté temporelle qui n'altère pas le mode, la forme et l'ordre de l'univers, de même qu'un discours ordonné est beau, bien que ses syllabes et ses sons passent (7 s.). Plus loin, il affirme ceci: outre le mode, la forme et l'ordre, toute suavité, mesure, beauté, paix, etc., viennent de Dieu, qu'il s'agisse d'un haut ou d'un bas degré de ces qualités. Le bas degré, comparé au degré élevé, est parfois désigné par un nom contraire: ainsi, puisque l'homme possède une plus grande beauté que le singe, la beauté de celui-ci est appelée laideur (*deformitas*) et elle est considérée comme un mal. Cependant le singe a le mode qui lui est propre, l'égalité des membres, la concordance des parties, etc. On le voit au fait que la beauté du singe diminuerait si son corps était altéré. La beauté existe donc tant que la nature des choses dure. Le contraire véritable des qualités en est la privation, par exemple le contraire de la voix, c'est le silence et le contraire de la lumière, ce sont les ténèbres. Même les privations sont bien arrangées dans l'univers: de même que nous insérons des pauses dans un discours, de même Dieu créa les ténèbres aussi jolies que les jours. La matière, qui est une privation complète de la forme, n'est pas non plus un mal, car elle peut recevoir une forme, et la forme est un bien, comme il s'ensuit du fait que ceux qui excellent par la forme sont appelés *formosi*, *speciosi* (13—18). Augustin défend ici la relativité de la beauté et de la laideur: la laideur est un bas degré de la beauté. C'est la conséquence de son principe connu que tout est créé par Dieu et que tout est donc bon. Les autres idées de cet exposé nous sont connues: Augustin louait souvent les corps des petits animaux (*De ord.* I 2; *De Gen. c. Man.* I 26 s., etc.). Il soutenait

que le mal est une non-existence et une corruption (*De mor. eccl.* II 7 s.; *C. ep. fund.* 35, 39); il enseignait que les privations sont bien ordonnées par Dieu (*De Gen. ad litt. inp.* 25) et que la matière informe reçoit des formes (*Conf.* XII 3).

Augustin répète ces idées plus loin dans son traité. Il dit que le mode, la forme et l'ordre sont qualifiés de mauvais s'ils sont plus petits qu'ils devraient être, ou s'ils ne conviennent pas aux choses, comme ils devraient leur convenir. Donc on parle d'une forme mauvaise, soit qu'on la compare à une forme plus belle, soit qu'elle ne convienne pas à une certaine situation, par exemple si quelqu'un se promenait nu sur une place (23). Ensuite il loue le mode, la forme et l'ordre des épines et des chardons (36), de même qu'il a vanté la beauté du singe, et il affirme que dans l'empire fictif des ténèbres (d'après le mythe manichéen) il n'y aurait point d'amour physique ni d'accord dans les parties du corps, s'il n'y avait pas de beauté (41). Dans le *De moribus* (II 11 s.), Augustin a déjà assimilé le mal à l'inconvenance, et il expliquait souvent la beauté par l'accord.

Dans son opuscule *Contra Secundinum* (vers 405), il parle de nouveau de la beauté terrestre, laquelle est passagère: elle naît du changement des choses, comme un discours naît de la naissance et de la disparition des syllabes qui durent chacune quelques moments et qui, ayant accompli leur temps, font place aux syllabes suivantes. La durée des syllabes et l'arrangement des phonèmes ne dépendent pas des sons, mais ils dépendent de celui qui parle, tandis que l'art qui forme le discours ne sonne pas et ne se meut pas dans le temps. Pareillement le progrès des choses temporelles engendre la beauté temporelle, jusqu'à ce qu'elle arrive à une limite certaine; elle a son charme et révèle la sagesse divine (15). — La comparaison de la beauté temporelle avec un discours ou avec un poème et l'idée sur l'immutabilité de l'art sont fréquentes chez Augustin (*De mus.* VI 35; *De v. rel.* 42; *Conf.* III 14, etc.).

Au commencement de sa polémique *Contra Cresconium grammaticum et donatistam* (405 ou 406), Augustin défend l'éloquence, que son adversaire lui a reprochée. Il la définit: une faculté de parler qui exprime fidèlement ce qu'on pense et dont il faut se servir si l'on pense correctement. Elle peut être utile et

inutile, comme une arme ou un remède (I 2). — Augustin, philosophe et chrétien, demande l'accord de la parole avec la pensée; autrefois (*De dial.* 7), il a encore demandé que l'orateur charmât l'esprit de l'auditeur. Dans le *De doctrina christiana* (II 54), il a soutenu que par la rhétorique on peut convaincre et de choses vraies et de choses fausses. Que l'éloquence puisse apporter profit ou dommage, c'était aussi l'avis de Cicéron (*De inv.* I 1; 5).

Dans la 91<sup>e</sup> lettre (408 ou 409), écrite à l'occasion des mauvais traitements que les chrétiens de la ville de Calama avaient dû souffrir de la part des païens, Augustin rappelle le jeune séducteur dépeint dans *l'Eunuque* de Térence (v. 584 s.; cf. *Conf.* I 26); il reproche aux païens de représenter le Jupiter adultère par la peinture, la sculpture, la poésie, le jeu, le chant et la danse; il blâme les jeux impudents des Floralia et il demande qu'on abolisse tout cela et qu'on se tourne vers l'adoration du vrai Dieu (4—6). — Voilà les reproches souvent adressés par les chrétiens aux païens.

Dans la 101<sup>e</sup> lettre (408 ou 409), Augustin s'excuse auprès de l'évêque Memorius de ne pas lui envoyer l'ouvrage entier *De musica* que celui-ci lui demandait; à cette occasion, il dit spirituellement que les *litterae liberales* sont appelées ainsi par les esclaves de maintes convoitises, que les mythes impies des poètes, les mensonges orgueilleux des orateurs et les ruses des philosophes ne s'accordent pas avec notre liberté et ne sont donc pas de véritables arts libéraux; c'est l'Écriture qui les remplace tous; seule l'histoire, tant qu'elle raconte la vérité, est digne d'être connue. Ensuite il dit que la puissance des nombres qui règnent dans le mouvement de toutes les choses, se manifeste aisément dans la voix et que l'observation des nombres mène, par des degrés, à la vérité suprême; c'est pourquoi, dit-il, n'ayant rien de plus important à faire, il avait écrit ses livres sur le rythme et il avait voulu en ajouter d'autres sur la mélodie. Mais une fois chargé de ses fonctions ecclésiastiques, il avait quitté ces distractions, si bien que, en ce moment, il ne trouve plus le manuscrit de son ouvrage. Il n'a retrouvé que le VI<sup>e</sup> livre qui contient «le fruit des autres livres», et il l'envoie à Memorius. A la fin, il écrit que ne connaissant pas l'hébreu il ne sait pas quel est le rythme des Psaumes, mais qu'il ajoute foi à ceux qui soutiennent que les Psaumes ont un rythme.

Il le croit puisque David avait aimé la musique pieuse et qu'il nous encourage à l'étudier (1—4). — Augustin juge ici les arts libéraux plus sévèrement qu'ailleurs (*De mus.* VI 1; *Conf.* IV 30), car il met maintenant la vérité au-dessus de toutes les choses. Assurément, il reconnaît encore la grande importance du nombre. Par la musique de David il entend sans doute son jeu de la harpe et son chant glorieux au Seigneur (II *Rois* 22, 1 s.).

Dans son opusculé *De unico baptismo* (vers 410), Augustin blâme ceux qui vénèrent les statues et il invoque la parole de saint Paul (*Rom.* 1, 23) à propos des idolâtres (5 s.), parole qu'il a déjà citée dans le *De fide et symbolo* (14).

Dans la 118<sup>e</sup> lettre (410 ou 411), il mentionne la critique cicéronienne (*De nat. d.* I 26) de la doctrine d'Anaximène, lequel affirmait que Dieu est air; Cicéron, ou plus exactement l'épicurien C. Velleius, avait objecté à cette doctrine que l'air, qui est sans forme, ne peut pas être Dieu, car il faut que Dieu ait la plus belle forme. Augustin ne tranche pas la question de savoir si Cicéron avait fait cette objection en académicien sceptique, ou s'il avait bien pressenti que la vérité a une forme incorporelle et une beauté par laquelle l'esprit humain est formé et à cause de laquelle tous les actes d'un sage sont considérés comme beaux; Dieu a en conséquence la plus belle forme, car rien n'est plus beau que la vérité intelligible (23). — Il va sans dire qu'Augustin a tort d'attribuer à Cicéron ces idées sur la beauté de la vérité et de Dieu, et que Cicéron voulait seulement réfuter Anaximène.

La 120<sup>e</sup> lettre (410 ou 411) renferme des idées analogues: la justice ou une autre vertu est la beauté de l'homme intérieur; c'est par cette beauté et non par le corps que nous sommes faits à l'image de Dieu et c'est par cette beauté que nous nous rendons semblables à Dieu; la beauté de Dieu, lequel nous a créés à son image, ne se trouve pas dans la matière, et plus la justice de Dieu surpasse celle des hommes, plus sa beauté surpasse celle de l'esprit des justes (20).

Dans la 138<sup>e</sup> lettre (vers 411), Augustin écrit que Dieu a pu repousser les sacrifices anciens, car les actions changent suivant les circonstances. A cette assertion il ajoute la distinction suivante du beau et du convenable (*aptum*), distinction qui, selon

lui, vaut dans l'univers: le beau, dont le contraire est le laid, est observé et loué en raison de soi-même; le convenable, dont le contraire est l'inconvenant, paraît être attaché à une autre chose et il n'est pas jugé d'après soi-même, mais d'après ce à quoi il est lié. Il faut en dire autant pour le décent et l'indécent. Or, le sacrifice ancien convenait à l'âge primitif, mais Dieu l'a remplacé par un autre sacrifice qui convient à l'époque présente. Dieu sait, mieux que l'homme, ce qui convient toujours, ce qu'il doit ajouter, enlever, agrandir ou diminuer, jusqu'à ce que s'écoule la beauté du temps entier, beauté dont les parties conviennent à leurs époques et qui passe comme le grand poème d'un chanteur ineffable (2—5). — Voilà qu'Augustin revient, après trente ans, à la distinction fondamentale qu'il avait établie dans son traité manichéen. Certes, il ne dit pas maintenant que la beauté résulte de la totalité, comme il l'avait fait alors, mais peut-être partage-t-il encore cette opinion, car il parle de la beauté du temps entier.

### XIII

Les réflexions esthétiques qu'on trouve dans le grand ouvrage De Trinitate (vers 399—416) n'apportent guère d'idées nouvelles, à l'exception de quelques observations d'ordre psychologique; dans le chapitre précédent, nous avons vu qu'il en était de même des ouvrages venant de la même époque.

Au III<sup>e</sup> livre, on lit que tout ce qui naît a son origine dans les semences cachées et trouve sa croissance et sa forme dans les règles originaires (13) et que les choses qui naissent déploient les mesures, les nombres et les poids qu'elles ont reçus de celui qui a disposé tout en mesure, en nombre et en poids (16). — Augustin combine ici sa théorie des raisons séminales avec le passage connu du livre de la *Sagesse* et il voit dans les trois principes dont parle ce passage une analogie avec la sainte Trinité.

Au IV<sup>e</sup> livre, il affirme que la mort du Christ, laquelle est simple, s'accorde avec notre mort qui est double (la mort de notre corps et la mort de notre âme par le péché). Cet accord (*congruentia sive convenientia vel concinentia vel consonantia*) de l'un avec le deux joue un rôle important dans chaque liaison, liaison que les

Grecs désignent par le mot »harmonie«. La consonance de l'un avec le deux nous est donnée par Dieu, de façon que ceux qui ne connaissent pas la musique sentent aussi cette consonance, lorsqu'ils chantent ou qu'ils écoutent les autres. Par cette consonance une voix élevée et une voix grave s'accordent et si nous nous écartons de cette consonance, cela ne choque pas notre savoir, mais notre ouïe; c'est ce qu'on peut démontrer facilement par un monocorde (4). — Voilà un des rares passages où Augustin parle de la consonance musicale, bien entendu, de la consonance la plus commune, de l'octave. Par monocorde il entend l'instrument à une corde qui se raccourcit à l'aide d'un curseur mobile, instrument employé dans les expériences acoustiques.

Au VI<sup>e</sup> livre, en expliquant le mot d'Hilaire de Poitiers (*De Trin.* II 1) que dans l'image (le Fils) il y a la forme, Augustin dit ceci: si une image remplit parfaitement ce dont elle est l'image, elle est égale à son objet, mais l'objet n'est pas égal à l'image; Hilaire a souligné dans l'image la forme, c'est-à-dire la beauté, à cause de l'accord absolu, de l'égalité et de la ressemblance avec l'objet (le Père) (11). — Conformément à ses écrits antérieurs (*C. ep. fund.* 34, 38; *De doctr. chr.* II 39) et à la manière de voir ancienne, Augustin demande ici que l'image ressemble le plus possible à son original. Il emploie ses catégories usuelles, l'accord, l'égalité, la ressemblance; certes, il les faisait rapporter autrefois aux parties d'un seul objet, et non à deux objets qui se ressemblent. Un peu plus loin, il appelle le Saint Esprit «la suavité du Père et du Fils» (11), par quoi il entend également la beauté. Puis il dit que les produits divins présentent une certaine unité, une forme et un ordre, ce qui prouve que la Trinité en est la créatrice; cette Trinité renferme l'origine des choses, la beauté parfaite et la délectation heureuse (12). — Augustin forme ici de nouvelles triades, en partie esthétiques, analogues à la Trinité et il attribue la forme et la beauté au Fils.

Au VIII<sup>e</sup> livre, il développe la preuve suivante: nous n'aimons que le bien; la terre est bonne par ses hautes montagnes, ses douces collines et ses champs plats; une ferme jolie et fertile est aussi bonne; il en est de même d'une maison qui a les parties égales et qui est spacieuse et claire; il en est de même de la santé sans

douleur et sans lassitude, d'un visage qui a des proportions égales, une couleur claire et qui rayonne de joie; il en est de même d'un homme juste et d'un poème au rythme sonore et aux idées importantes; toutes ces choses sont bonnes, mais le bien lui-même, c'est Dieu. En jugeant les biens énumérés, nous trouvons l'un supérieur à l'autre, parce que l'idée du bien lui-même est imprimée en nous; c'est cette idée d'après laquelle nous jugeons. Nous ne devons pas aimer de tels biens terrestres, mais il faut aimer le bien lui-même, Dieu (4). — Augustin parle ici du bien, comme il avait parlé autrefois du beau; la notion neutre du bien comprend les valeurs esthétiques, éthiques et économiques; du reste, pour Platon, l'Idée du bien avait aussi été l'Idée suprême (*Rép.* VI 508 E s., etc.). Augustin part du fait que nous aimons le bien; de même dans son premier traité et dans le *De musica* (VI 38) il était parti du fait que nous aimons le beau. Dans un paysage il apprécie les montagnes, les collines et les plaines. Pour la maison il demande la symétrie, comme il l'a demandée ailleurs (*De ord.* II 34; *De v. rel.* 54; 59). Dans un visage il loue la symétrie, la couleur claire et la gaieté; parmi ces qualités, la première et la seconde se rattachent à sa définition de la beauté corporelle (*Ep.* 3, 4) et la troisième rappelle l'idée du *De vera religione* (74), qu'on aime chez un enfant plus la vie que la forme. Dans les poèmes il insiste sur le rythme et sur une idée importante, comme il l'a fait dans le *De ordine* (II 34). De ces biens temporels il va au bien suprême, ainsi qu'il allait souvent de la beauté temporelle à la beauté suprême. L'idée, qu'on juge les choses d'après les normes éternelles, est fréquente chez Augustin et elle apparaît encore plusieurs fois dans notre ouvrage.

Une fois Augustin argumente comme suit: les esprits humains ne peuvent parler que d'eux-mêmes; si l'on veut préciser quel doit être l'esprit d'après les rapports éternels, il faut envisager la vérité immuable. De même les représentations déposées, à la suite des sensations, dans notre mémoire et les représentations créées sur les premières, sont approuvées ou rejetées d'après les règles immuables qui se trouvent au-dessus de notre esprit. C'est d'après cette vérité immuable qu'on juge aussi les actions humaines. Si quelqu'un a vu, par exemple à Carthage, un arc courbé d'une belle manière symétrique et s'il s'en souvient, il voit dans son esprit une autre

chose d'après laquelle l'arc lui plaît ou d'après laquelle il voudrait le corriger s'il ne lui plaît pas. De cette manière nous jugeons les sensations actuelles, les représentations de notre mémoire et les représentations que nous créons et que nous pourrions réaliser dans une œuvre; c'est toujours d'une autre manière que nous nous représentons ou que nous voyons les formes des corps, et d'une autre manière que nous reconnaissons, à l'aide de l'intelligence, les rapports et l'art ineffablement beau qui sont dans de telles formes (IX 9—11). — Nous voyons que la norme augustinienne est non seulement une norme esthétique, mais aussi une norme éthique et, en partie, logique. Sa classification des représentations ne diffère pas de son explication de la fantaisie, explication donnée dans la 7<sup>e</sup> lettre. Notons encore que, comme dans ses premiers ouvrages, il voit la cause de la beauté dans les rapports.

Une autre fois il expose que l'amour peut naître à la suite d'un récit: excitée par un récit sur une belle chose, l'âme désire la voir et en jouir, car elle connaît la beauté de maints corps qu'elle a vus et elle contient ce par quoi elle approuve ce qu'elle regarde. Si nous n'avons pas l'espoir d'atteindre une chose, nous ne l'aimons pas trop, même si elle est belle (X 1 s.). — Voilà de remarques psychologiques pénétrantes; la base en est l'idée qu'on aime la beauté. La jouissance esthétique est traitée dans le *De diversis quaestionibus LXXXIII* (30; 35).

Une autre fois encore Augustin dit que c'est la raison supérieure qui juge les choses corporelles d'après les rapports incorporels et éternels qui se trouvent au-dessus de l'esprit humain; sinon, ils ne seraient pas immuables. En d'autres termes, nous jugeons ces choses d'après le rapport des mesures et des figures, rapport que l'esprit sait immuable (XII 2). — Le rapport et la mesure sont toujours pour Augustin les conditions principales de la beauté.

Outre la norme, il traite encore quelquefois de l'art. Il montre qu'il y a une différence entre celui qui ne sait pas une chose et celui qui ne pense pas à cette chose. On ne dit pas de celui qui connaît beaucoup de disciplines qu'il ne connaît pas la grammaire, s'il n'y songe pas (X 7). Lorsque celui qui connaît plusieurs disciplines pense à une seule parmi elles, il connaît aussi les autres, auxquelles il ne pense pas. On ne dira pas à propos d'un musicien

qu'il ne comprend pas la musique et qu'il ne l'aime pas, s'il n'y songe pas; on ne dira pas non plus qu'il comprend et aime la géométrie à laquelle il pense à ce moment. Tout en parlant géométrie, il reste un parfait musicien, car il se souvient de la musique, il la comprend et l'aime (XIV 9). — La même idée se trouve déjà dans le *De immortalitate animae* (6).

Deux autres observations sur l'art sont nouvelles et attestent, une fois de plus, la sagacité psychologique d'Augustin. C'est d'abord l'observation suivante: tant qu'on entend un chant, on pense au rythme du son musical qui coule — le rythme en soi-même subsiste caché, hors du temps —, l'esprit dépose quelque chose de ce rythme dans la mémoire, il s'en souvient plus tard et ce qu'il a appris ainsi, il le fait passer dans la discipline; au moyen de cette discipline, il retrouve ce qu'il a oublié (XII 23). Et voici la seconde observation qu'Augustin fait en expliquant le mot «Verbe» dans l'Évangile de saint Jean: on conçoit les mots même en silence, on parcourt un poème même si la bouche se tait, on conçoit, au moyen d'images incorporelles, le rythme des syllabes et la mélodie du chant, bien qu'ils soient corporels et se rapportent à l'ouïe (XV 20). Comme l'a bien vu M. Schmaus (*Die psychologische Trinitätslehre des hl. Augustinus*, 1927, p. 337), Augustin part ici de la distinction stoïcienne: le mot intérieur (*λόγος ἐνδιδασκτος*) et le mot prononcé (*λόγος προφορικός*) (II 135; 223 A.), distinction employée aussi par les écrivains ecclésiastiques (Tert. *Adv. Prax.* 5; Orig. *C. Cels.* VI 65; Ambr. *De fide* IV 72, etc.; cf. Schmaus, p. 40 s.). Il est vraisemblable qu'Augustin a de lui-même transporté cette distinction dans le domaine de la musique.

Une fois Augustin se sert de son érudition de rhéteur pour expliquer l'Écriture. En interprétant la parole de saint Paul (I *Cor.* 13, 12): «Maintenant, nous voyons au moyen d'un miroir dans une énigme», il dit que l'énigme est une espèce d'allégorie et que celle-ci est un trope; ensuite il définit l'allégorie: un trope où l'on comprend une chose par une autre chose, et il définit l'énigme: une allégorie obscure (XV 15). Ces définitions s'accordent complètement avec les définitions courantes, par exemple celles de Quintilien (VIII 6, 44; 52).

Signalons finalement quelques passages qui vantent, en termes

usuels, la beauté du monde, de Dieu et de la vertu : la beauté admirable du monde est accessible à notre vue et à notre toucher (XIII 4); la justice est la beauté de l'âme, beauté par laquelle même les hommes aux corps tordus et laids sont beaux, mais cette beauté est invisible (VIII 9); la foi et la sagesse sont belles (IX 11; XV 7); l'esprit humain voit, en son for intérieur, la beauté (Dieu), cependant il ne reste pas auprès d'elle pour en jouir, mais il s'en détourne et déchoit (X 7); la beauté et les autres attributs divins ne sont pas des qualités de Dieu, mais sa substance même (XV 8; pour la même idée, voir *Conf.* IV 29).

La beauté de la création est presque le seul sujet esthétique qui soit traité dans le *De Genesi ad litteram* l. XII (vers 401—415), ouvrage qui fut composé à peu près à la même époque que le *De Trinitate*.

Augustin soutient, comme il le fait souvent, que toute la création est bonne et que les hommes méchants ne gâtent pas la grâce et l'ordre de l'univers, qui est beau avec leurs volontés bien ordonnées par Dieu (XI 28). Il dit ensuite que l'âme devient laide par les péchés, qu'elle est formée par les vertus et par l'enseignement de la vérité, que la vertu est la beauté de l'âme, et le vice, sa laideur (VII 9). Il mentionne la beauté passagère des choses inférieures, laquelle se forme par des changements constants (IV 1). Il démontre que les membres du corps humain, quelque beaux qu'ils soient étant considérés en eux-mêmes, sont beaucoup plus beaux s'ils sont joints au corps entier; par exemple, si l'on voyait un œil séparé du corps, on ne le dirait pas aussi beau que si on le voyait situé dans le corps (III 37). La même idée est déjà énoncée dans le *De Genesi contra Manichaeos* (I 32) et dans les *Confessions* (XIII 43). Augustin vante aussi la beauté des animaux : même les plus bas des animaux ont un charme qui prouve la sagesse du Créateur (III 22); tous les animaux possèdent leurs mesures, leurs nombres et leur ordre; ces qualités sont dignes d'éloge et si elles changent, la beauté temporelle change aussi (III 25); celui qui verrait l'ordre dans les membres de chaque animal, l'ordre qui se révèle non seulement à un médecin, mais à chacun de nous, reconnaîtrait que Dieu, dont viennent la mesure de toutes les mesures, l'égalité des nombres et l'ordre des poids, ne cesse de gouverner le

monde (V 43). En invoquant le passage connu du livre de la *Sagesse*, Augustin a déjà attribué au corps animal, dans le *De Genesi contra Manichaeos* (I 26), la mesure, le nombre et l'ordre.

Augustin réfléchit, dans une digression spéciale, sur le sens du passage du livre de la *Sagesse* dont nous venons de parler. Il se demande où se trouvaient la mesure, le nombre et le poids, avant que Dieu eût créé le monde, et il répond que Dieu lui-même est la mesure, le nombre et le poids, car la mesure donne aux choses le mode, le nombre leur donne la forme (*species*) et le poids leur donne le repos, la stabilité, car c'est précisément Dieu qui limite, forme et ordonne tout. Ainsi le passage en question signifie: «Tu as tout disposé en toi.» La mesure, le nombre et le poids ne se trouvent pas seulement dans les corps, mais ils sont aussi dans les actions et dans les états de l'esprit. La mesure est maintenue par la mesure sans mesure, le nombre est formé pas le nombre sans nombre qui forme tout, mais qui n'est pas formé, et le poids est entraîné par le poids sans poids (Dieu). Cette parole «Tu as tout disposé en mesure, en nombre et en poids» doit être entendue ainsi: Tu as tout disposé de façon que tout ait sa propre mesure, son propre nombre et son propre poids (IV 7—12). Notons que, tout en combinant la forme et la création avec le nombre, Augustin tire du passage cité moins de profit pour l'esthétique qu'il ne le faisait antérieurement; nous avons vu que, dans le *De Trinitate*, il a également rélégué les valeurs esthétiques au second plan.

On peut faire la même constatation là où il parle des raisons séminales (il les nomme «raisons numériques» ou «raisons causales»). Certes il affirme une fois: la beauté d'un arbre, laquelle se manifeste dans le tronc, les branches, les rameaux, les fruits, a son origine dans la racine, la racine naît du germe et le germe naît de la semence où tout est renfermé d'une manière incorporelle par la force et la puissance des causes (V 44). Mais ailleurs (V 7; VI 25; VII 32; VIII 7, etc.) il ne fait pas remarquer que les raisons séminales engendrent la beauté.

Une observation psychologique se détache du cadre de ces idées. La voici: si en écoutant quelque chose notre esprit ne se formait pas l'image du son entendu et ne la retenait pas dans la mémoire, nous ne reconnâtrions pas, la première syllabe étant

passée, que la seconde syllabe est en effet la seconde; aussi un discours, un chant suave et un mouvement du corps disparaîtraient et ne continueraient point, si l'esprit ne les retenait pas (XII 33). Ce rôle important de la mémoire a été signalé dans le *De musica* (VI 21).

## XIV

Après les ouvrages *De Trinitate* et *De Genesi ad litteram* nous voulons analyser les Enarrations sur les Psaumes. Certes Augustin a interprété les Psaumes pendant presque toute sa carrière sacerdotale, mais la plupart de ses explications sont antérieures à l'an 415 (cf. P. Capelle, *Le Texte du Psautier latin en Afrique*, 1913, p. 131 s.) et elles sont donc en grande partie contemporaines des deux ouvrages dont nous venons de parler. Puisque la date précise des énarrations est rarement connue, nous voulons en grouper les idées esthétiques d'après leurs sujets, en indiquant les dates des énarrations, pour autant qu'elles ont été approximativement fixées.

Augustin loue souvent la beauté de la création (34, S. I 13; 49, 18; 79, 14; 84, 9, etc.); il vante l'ordre de l'univers, ordre successif et ininterrompu, mais tempéré par des dissemblances (144, 13; 148, 3); d'une manière analogue il a loué dans le *De musica* (II 16; 24) l'union de la variété et de l'égalité; il glorifie la grâce de la terre, de la mer, de l'air, du firmament (144, 15); sur la terre il loue l'or, l'argent, les bêtes, les arbres, les jolies contrées; dans le firmament il loue la lune, le soleil, les astres (145, 5; 12; de l'an 405—410, suivant P. Monceaux, *Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne*, VII, p. 288). Il attire notre attention sur la disposition et l'ordre des membres d'une puce, d'un moucheron, d'un ver (148, 10) et sur l'harmonie merveilleuse du corps d'un singe (96; 19). Il célèbre la beauté de l'autre monde (136, 5), tout en attribuant à l'enfer une certaine beauté et un ordre (148, 9).

Ces idées sont souvent complétées par une autre: si la création est belle, combien plus beau en est le Créateur (34, S. I 13; 79, 14; 84, 9; 85, 9, etc.). Augustin identifie Dieu à la beauté (32, (S. II 25) et il dit de celle-ci qu'on ne saurait en être rassasié (83, 8). Il dit encore: la beauté que Dieu offrira à ses fidèles dès qu'ils

l'apercevront peut être conçue au moyen d'une image et d'une similitude, mais elle ne peut pas être exprimée (36, S. II 8; de l'an 403, suivant Monceaux, l. c.); la beauté divine ne peut être aperçue que par le cœur (85, 9; 96, 11). Il loue également la beauté des vertus: il soutient que la beauté de l'âme consiste dans la vertu et dans la sagesse (58, S. I 18), il vante la beauté de la justice et de la sagesse divines, par lesquelles tout ce qui nous plaît est beau (32, S. I 6 s.). Il dit que, à la fin, le juste sera beau, de même que le palmier qui, malgré sa racine rude, a une belle cime (91, 13). Il affirme qu'un vieillard courbé est beau et aimé s'il est juste (32, S. I 6), que par les yeux extérieurs on voit le marbre et l'or, mais que par l'œil intérieur on voit la beauté de la justice; c'est pourquoi on aime un vieillard juste aux membres tordus et à la tête blanche, lequel ne réjouit ni les yeux ni les oreilles; de même on a aimé, en vertu de la beauté de la justice, les martyrs déchirés par les bêtes (64, 8). Pareillement, si nous avons deux esclaves, l'un qui est beau et d'une belle taille, mais voleur et vaurien, et l'autre qui est petit, laid de visage et de couleur, mais fidèle, économe et sobre, nous aimons plus le bel esclave, quand nous interrogeons les yeux de notre corps, et nous aimons plus l'esclave laid, quand nous interrogeons les yeux de notre cœur (33, S. II 15). Dans le même sens, Augustin parle de la beauté intérieure de Job par laquelle celui-ci était beau aux yeux de Dieu (55, 20), et il dit que l'intérieur de la beauté est la conscience et que toutes les choses extérieures sont inutiles s'il n'y pas de beauté à l'intérieur. Il prouve cela par le mot du Psaume 44 (14): «Toute resplendissante est à l'intérieur la fille du roi» (44, 29); en réalité, le Psaume parle de la robe splendide et le mot «à l'intérieur», s'il nous a été conservé correctement, ne se rattache pas à l'âme.

Pour faire ressortir la beauté divine et la beauté spirituelle en général, Augustin reproche souvent aux sensations d'être inconstantes et insignifiantes, étant comparées à cette beauté-là. Il met la volupté physique, les goûts, les odeurs douces, les sons passagers, les formes corporelles colorées différemment, la gloire, le mariage, la richesse, au-dessous du plaisir que le Christ nous procure (9, 3; suivant Capelle, l. c., cette énonciation est une des plus anciennes); comme il le fait souvent, Augustin accentue ici,

dans les sensations auditives, l'inconstance et, dans les sensations visuelles, la couleur et la forme. Une autre fois il énonce les idées suivantes : les belles choses au ciel et sur la terre ne doivent pas nous plaire tellement que nous cherchions en elles notre bonheur au lieu de le chercher dans l'esprit (32, S. II 16); la terre, la mer, le firmament, les astres, le soleil, la lune, objets que nous percevons par nos sens, sont beaux, mais la sagesse et la justice en nous, lesquelles ne sont pas perçues par les sens, mais par l'esprit, sont encore plus belles (41, 7); la richesse et la force sont des choses mortelles (52, S. II 5). En expliquant le mot du Psaume 102 (15) : «L'homme comme la fleur des champs . . .», il dit que ce qui croît, brille et est beau, ne dure pas plus qu'une année et que ce qui est très beau périt vite (102, 22).

Outre ces idées toutes courantes, il y a deux observations nouvelles et intéressantes qui se répètent plusieurs fois dans les *Enarrations*. L'une traite de la beauté du Christ; Augustin oppose la parole d'Isaïe (53, 2) : «Il n'avait ni forme ni beauté», à celle du Psaume 44 (3) : «Tu es le plus beau des fils des hommes»; il rapporte les deux paroles au Christ et il dit que le Christ homme ne fut pas beau, mais qu'il le fut pour avoir été au-dessus des hommes et pour avoir été juste (43, 16; 44, 14; 103, S. I 5). En se référant à ces deux passages, il soutient encore ceci : la beauté du Christ n'est visible qu'aux yeux purs qui aiment, tandis qu'à ses persécuteurs le Christ paraissait laid (127, 8); il était laid pour ceux qui ne l'ont pas reconnu, mais il est beau et il a toujours été beau pour les croyants; il a été beau dans le sein, à la naissance, dans les mains de ses parents, pendant ses miracles, pendant sa flagellation, dans sa mort, dans le tombeau, au ciel. Il est toujours beau parce qu'il est juste et que la justice est la véritable beauté (44, 3), et il est devenu laid à cause de notre laideur, de notre péché (83, 11). — On sait que les écrivains ecclésiastiques n'étaient pas d'accord au sujet de la beauté du Christ : s'appuyant sur la parole d'Isaïe ou sur celle du Psaume 44, Jean Chrysostome (*In Matth.* XXVII 2) et Jérôme (*Ep.* 65, 8) ont admis cette beauté, tandis que Justin (*Dial.* 14, 8), Clément d'Alexandrie (*Paed.* III 3, 3), Tertullien (*Adv. Iud.* 14; *De carne Chr.* 9), Ambroise (*In Luc.* VII 12; 183) l'ont niée (cf. A. Michel, *Dict. de théol. cath.*

VIII 1, col. 1153). Augustin n'a pas non plus attribué au Christ la beauté corporelle.

L'autre observation, jointe parfois à la première, concerne le rapport entre l'amour et la beauté. En expliquant le Psaume 44, Augustin dit que la bien-aimée, l'Eglise, était laide, mais que son fiancé divin l'a aimée pour la rendre belle (3). A propos de la parole du Psaume 95 (6): «La confession et la beauté sont devant ta face», il dit pareillement que nous qui sommes laids devons faire une confession pour devenir beaux et que le fiancé a aimé une femme laide pour la rendre belle (7). Les mots analogues du Psaume 103 (1): «Tu es revêtu de confession et de grâce», il les explique ainsi: l'âme cherche la beauté pour être aimée de son fiancé, elle doit faire une confession et accuser sa laideur; pour rendre l'âme belle, le Christ l'a aimée laide et il s'est fait, lui aussi, laid (103, S. I 4 s.; le psalmiste songe ici plutôt à la majesté qu'à la beauté divine). Cette observation, que par son amour Dieu embellit l'âme ou l'Eglise, est une modification intéressante de l'idée: on n'aime que le beau, idée qui fut autrefois le point de départ d'Augustin. Maintenant il affirme que ce qu'on aime, ou plutôt ce que Dieu aime, devient beau. Il a peut-être subi l'influence de Plotin, qui enseignait (I 6, 7) que la beauté suprême, Dieu, rend ceux qui l'aiment beaux et dignes d'amour. Les deux observations sur la beauté du Christ et sur l'amour qui nous embellit semblent appartenir aux énonciations postérieures, car dans l'énonciation sur le Psaume 103, où Augustin énonce ces deux observations, il se dit vieillard (S. II 7); les autres énonciations en question dateraient à peu près de la même époque<sup>1</sup>. On peut le juger encore au fait que les deux observations apparaissent aussi dans l'*exposition de l'Épître de Jean aux Parthes* (9, 9), dans celle de son Évangile (10, 13) et dans le XVII<sup>e</sup> livre de la *Cité de Dieu* (16, 1), ouvrages qui sont tous de la vieillesse d'Augustin.

Abordons maintenant les idées sur l'art. En comparant l'art

<sup>1</sup> Les éditeurs anciens (cf. Migne) ont placé, il est vrai, l'énonciation sur le Psaume 95 en 405, car elle mentionne les violences des circoncensions (11), et Monceaux (ouvr. c., p. 289) la place avant cette date, car elle ne parle nulle part de l'édit contre les donatistes publié en 405; mais les deux conclusions sont incertaines.

à Dieu, Augustin dit que l'art ne connaît pas de fautes et que cependant nous jugeons les fautes au moyen de l'art (34, S. II 2); cette réflexion rappelle son idée fréquente que l'art est supérieur à l'œuvre et à l'artiste. Dans un autre passage, il compare Dieu-juge à l'artiste qui montre aux gens incultes son œuvre inachevée, par exemple un bâtiment, un tableau, un vêtement, et ces gens considèrent cela comme achevé; mais sachant ce qui manque encore l'artiste manie et remanie son œuvre, de façon que les gens s'étonnent du perfectionnement de cette œuvre qu'ils avaient déjà regardée comme parfaite. Un œil sans expérience juge donc tout autrement que la règle de l'art (98, 12). Cette observation nous fait penser à des anecdotes anciennes démontrant que les laïques sont incapables de juger les œuvres d'art, telle l'anecdote sur Zeuxis qui se fâcha contre les spectateurs, parce qu'ils ne regardaient que les sujets de ses tableaux (Lucien *Zeux.* 7, cf. A. Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, 1915, p. 36 s.).

Parmi les arts, Augustin condamne résolument le théâtre et la sculpture des païens. Il dit que le théâtre est fréquenté par les chrétiens séduits par la vanité (96, 7), il place l'acteur à côté du gladiateur, du conducteur de char, de la prostituée, et il les traite tous d'infâmes (102, 13). Il attaque la sculpture, en s'inspirant des Psaumes (96, 7; 113, 13; 134, 15) qui condamnent la vénération des statues et qui en raillent le mutisme. Il affirme que les statues sont des pierres mortes, tandis que le Christ est une pierre vivante; il ne dispense nullement ceux qui prétendent ne pas vénérer les statues, mais la divinité qui les gouverne, et il leur reproche de vénérer les démons (96, 11). Il dit encore que les animaux sont supérieurs aux statues, car ils sont vivants, et que les démons demeurent auprès des statues (113, S. II 2 s.); ce dernier reproche apparaît déjà chez les apologistes chrétiens (Athénag. 26; Min. Fel. 27, 1).

Au sujet d'un passage du Psaume 103 (3), qu'il explique par allégorie (les ailes du vent — l'âme), Augustin défend ce trope. Il dit que l'allégorie ne se rapporte pas toujours au théâtre, à la pantomime, que saint Paul (*Gal.* 4, 24) parlait, lui aussi, de l'allégorie et que le Christ se servait de paraboles. L'allégorie naît si une chose sonne dans le mot et qu'une autre chose soit désignée

dans l'esprit, par exemple l'agneau et le Christ, le lion et le Christ (S. I 13). — En parlant de l'allégorie d'une pantomime, Augustin pense sans doute aux acteurs représentant par leur danse un mythe. Sa définition de l'allégorie s'accorde avec la distinction qu'il fait souvent entre le mot et le sens du mot, ainsi qu'avec la définition de l'allégorie, donnée par les rhéteurs et les grammairiens (Quint. VIII 6, 44; Charis. I 276, 4 K., etc.), et elle ne diffère pas, au fond, de la définition qu'on trouve dans le *De Trinitate* (XV 15).

Chaque fois qu'on parle dans les Psaumes des cris d'allégresse (*iubilatio*, ἀλαλαγμός), Augustin expose qu'un homme qui ne peut pas exprimer sa joie par des mots pousse des cris joyeux (32, S. I 8; 80, 3; 88, 16; 94, 3, etc.) et il cite, comme exemples, les moissonneurs et les vigneron (32, S. I 8; 94, 5; 99, 4). Il dit aussi que par ces cris le cœur donne naissance à ce qu'il ne sait pas exprimer, et qu'on a raison d'adresser ces cris à Dieu qui est inexprimable; une immense joie ne peut pas être limitée par des syllabes (32, S. I 8). Une autre fois, il définit ces cris: une louange ineffable issue de l'âme (150, 8). Ces observations, qui témoignent de la finesse psychologique d'Augustin, se trouvent déjà dans une des plus anciennes énarations, celle sur le Psaume 94, laquelle fut probablement prononcée vers 395 sur l'ordre de l'évêque d'Hippone, Valerius (cf. Migne); en faveur de cette date on peut encore citer une correspondance frappante entre l'interprétation d'un passage du *Cantique des cantiques* (4, 2), contenue dans l'énaration en question (11), et l'interprétation de ce même passage contenue au II<sup>e</sup> livre du *De doctrina christiana* (7 s.), qui date à peu près de 397. Notons enfin que les cris d'allégresse sont expliqués de la même manière, quoique plus brièvement, dans les explications des Psaumes attribuées à Jérôme (*In Ps. 32 = 26*, 915 Migne); cependant, comme l'ont déjà vu les éditeurs anciens, ces explications sont bien postérieures à Jérôme et à Augustin.

Les Psaumes offraient à Augustin maintes occasions de s'occuper de la musique. Il dit une fois que la plus douce consonance des cordes se produit par les sons qui sont différents, mais non contraires (150, 7); il songe sans doute aux consonances usuelles, l'octave, la quinte et la quarte. Il qualifie les premiers mots d'un

Psaume (132) de doux dans le chant et dans la pensée (2); il s'attache par là à son antithèse préférée du son et de la signification. Il demande qu'on chante avec raison et non à la manière des oiseaux, car les gens apprennent le chant aux merles, aux perroquets, aux corbeaux, aux pies, sans que ces oiseaux le comprennent, et en effet Dieu a donné à l'homme seul la faculté de chanter consciemment. Puis il demande qu'on chante avec un cœur pur et il dit que maintes gens chantent des choses impudiques (18, En. II 1); il a déjà énoncé des idées analogues dans l'introduction du *De musica* (I 2 s.). Il dit aussi qu'il faut bien chanter en l'honneur de Dieu, car même devant un artiste on a honte de chanter si l'on n'en a pas l'habitude (32, S. I 8). Il rejette les instruments musicaux de théâtre (ib. 5), comme il le fait dans le *De doctrina christiana* (II 28). A propos de la parole du Psaume 41 (5): «Je m'avancerai vers la maison de Dieu», il oppose la fête où les gens placent devant leurs maisons des instruments musicaux ou un chœur de musiciens, pour faire de la musique amusante, à la fête éternelle qui est célébrée dans la maison de Dieu et d'où retentit quelque chose de sonore et de doux pour les oreilles de notre cœur, pourvu que le monde ne nous assourdisse pas (9). Augustin n'oppose pas ici la musique religieuse à la musique voluptueuse, comme il le fait ailleurs, mais il lui oppose la musique de cœur, la musique spirituelle.

Il parle fréquemment de cette musique de cœur et parfois il y ajoute la musique des actes et de la vie. Il nous engage à toucher les cordes de notre cœur (32, S. I 5) et à chanter, non seulement avec notre voix, mais encore avec notre cœur et notre vie entière (146, 2 s.). Il énonce la même idée de différentes manières: en louant Dieu, nous ne devons pas tenir compte seulement du son, mais nous devons louer Dieu par notre être tout entier, de manière à faire chanter notre voix, notre vie et nos actes (148, 2). Si le corps chante, les habitants de Babylone (les pécheurs) l'entendent, tandis que le son du cœur est entendu par le fondateur de Jérusalem (Dieu) (64, 3). Celui qui désire ardemment chante avec son cœur, même s'il se tait, et celui qui ne désire pas est muet pour Dieu, même s'il chante (86, 1). On ne chante pas seulement avec la voix et les lèvres, mais il y a un chant

au-dedans de nous, comme il y a également des oreilles intérieures; avec la voix nous chantons pour nous exciter et avec le cœur nous chantons pour plaire à Dieu (147, 5; entre 412—420, suivant Monceaux, ouvr. c., p. 291). Pour ces belles idées Augustin se réfère une fois (64, 3) à la parole de saint Paul (*Ephés.* 5, 19): «... chantant et jouant dans vos cœurs pour le Seigneur», mais il aurait pu citer d'autres passages analogues de cet apôtre (*I Cor.* 14, 15; *Col.* 3, 16). Du reste, les anciens n'ont pas été non plus étrangers à cette idée: Platon dit que le meilleur musicien est celui qui a accordé, non sa lyre, mais sa vie (*Lach.* 188 D); le point de départ est la doctrine connue sur l'affinité de l'harmonie musicale et de l'harmonie de l'âme.

Comme Augustin insiste sur le caractère spirituel de la musique, on ne s'étonnera pas qu'il en explique maints phénomènes par allégorie, d'autant plus que les interprètes antérieurs des Psaumes l'ont déjà fait. Pour lui, chanter et jouer, c'est comme vivre et agir (67, 5), c'est comme se confesser à Dieu et agir (91, 3; 97, 5; 104, 2). Il interprète le mot du Psaume 149 (3): «Qu'ils jouent du tympanon et du psaltérion pour le louer», comme suit: il faut louer Dieu, non seulement par la voix, mais encore par les actes, car en jouant des deux instruments les mains s'accordent avec la voix (8; avant l'an 406, suivant Monceaux, ouvr. c., p. 289). Il considère un chœur qui chante comme une image de la concorde du monde (149, 7) ou comme une image de la paix de la société humaine (150, 7). Il compare les trois espèces de sons, la voix humaine, les instruments à vent, les instruments à percussion (cf. *De ord.* II 39; *De doct. chr.* II 27), à l'âme, à l'esprit et au corps (150, 8). Il assimile la cithare et le psaltérion aux dons de la terre et du ciel (32, S. I 5), à nos souffrances et à nos actions (42, 5), aux souffrances et aux miracles du Christ (56, 16), au corps et à l'esprit (70, S. II 11; après l'an 415, suivant Capelle, ouvr. c., p. 138), aux actions et à la prédication de la parole divine (80, 5), à la terre et au ciel (150, 6); il insiste toujours sur le fait que la cithare a sa caisse de résonance en bas et que le psaltérion l'a en haut. Il compare les dix cordes du psaltérion aux dix commandements de Dieu (32, S. I 5; 91, 5; 143, 10), le clairon martelé du métal à un homme souffrant et la trompe

en corne à un homme domptant son corps, car la corne dépasse la chair (97, 6 s.). Il compare le Psaume et le tympanon aux choses spirituelles et aux choses corporelles (80, 4), le tympanon et le psaltérior au Christ, car les deux instruments sont maltraités (149, 8), le tympanon et les cordes à un corps sans corruption, la cymbale qu'on touche alternativement aux louanges mutuelles que se font les gens, et la consonance des cordes à l'harmonie des saints (150, 7 s.). Nous avons déjà dit qu'Augustin a suivi ici les écrivains ecclésiastiques plus anciens; ainsi Basile (*In Ps.* 32, 2) avait assimilé la cithare et le psaltérior aux actions et à l'esprit, les dix cordes du psaltérior aux dix commandements, et Ambroise (*De Iac.* I 39, II 39) avait juxtaposé la cithare et le corps (cf. Gérold, ouvr. c., p. 126 s.). Il semble qu'Augustin ait parfois douté de l'utilité de ces interprétations, car à propos du titre du Psaume 67 «*Psalmus cantici*» il dit que quelques-uns — il songe, comme l'ont vu les éditeurs anciens, à Hilaire de Poitiers (*Instr. Ps.* 20) — ont comparé le cantique chanté à l'intelligence et le Psaume joué aux œuvres humaines, et il ajoute que cette interprétation qu'il a jadis approuvée n'est pas toujours à sa place et qu'il la cède à ceux qui s'intéressent à des distinctions de ce genre (1; de l'an 415, cf. *Ep.* 169, 1). Malgré cela, il n'a pas abandonné les interprétations de cette sorte, comme on le voit au fait qu'il compare, dans la même énonciation (5), le chant et le jeu à la vie et à l'action.

## XV

Les écrits composés immédiatement après les grands ouvrages *De Trinitate* et *De Genesi ad litteram* montrent clairement qu'Augustin ne cessait de réfléchir sur les problèmes esthétiques; certes, son système esthétique était fixe depuis longtemps, pourtant il le complète çà et là et, à côté d'idées qui nous sont bien connues, il émet parfois des idées nouvelles et admirables.

Dans la 166<sup>e</sup> lettre (en 415), il écrit à peu près ainsi: Dieu travaille toujours en élaborant, d'une manière plus rythmique (*numerosius*), ce qu'il a déjà créé et il donne aux choses passagères le cours le plus orné et le plus ordonné. C'est pourquoi Isaïe (40, 26) dit que Dieu crée le siècle d'une manière numérique. Assurément

nous ne nous apercevons pas de tout cela ; si nous nous en apercevions, nous éprouverions un plaisir inexprimable. Pour cette raison Dieu nous a donné la musique, c'est-à-dire la connaissance ou le sens de la modulation, musique qui nous rappelle des choses magnifiques. Le compositeur sait quels temps il doit donner à la voix pour que, par les sons qui arrivent et qui s'en vont, la chanson coule et passe agréablement ; à plus forte raison Dieu, dont la sagesse est supérieure à tous les arts, ne fait passer, dans le chant admirable du monde, aucun temps plus rapidement ou plus lentement que ne l'exige la modulation fixée d'avance (12 s.). — Augustin regarde toujours le nombre comme la base de l'univers et de la beauté. Pour soutenir cette opinion, il cite un passage d'Isaïe, mais il le cite inexactement ; le prophète dit que Dieu fait parader, selon le nombre, l'armée (des étoiles). Rappelons que dans le *De musica* VI 7) Augustin a invoqué, également à tort, un autre passage de l'Écriture (*Ecclésiaste* 7, 25) pour prouver l'importance du nombre. Il apprécie la musique comme dans la 101<sup>e</sup> lettre et il la définit comme dans le *De musica* (I 2) ; là il a distingué également la science et le sens naturel du musicien (I 5 ; 8).

Dans son ouvrage *In epistulam Ioannis ad Parthos* (Pâques 416), Augustin traite surtout de la beauté divine. Il combine une fois le mot de l'Épître qu'il explique (I 1, 5) : « Dieu est lumière », avec le mot du Psaume 33 (6) : « Approchez-vous de lui, faites-vous illuminer, et vos visages ne se couvriront pas de honte », et il dit que devant la lumière celui-là ne rougira pas qui verra, grâce à elle, sa laideur, car cette laideur lui déplaira et il percevra la beauté de la lumière (1, 4). Augustin compare ici la beauté divine à la lumière, qu'il considère toujours comme extraordinairement belle. Une autre fois, à propos du mot de l'Épître (2, 15) : « N'aimez point le monde... », il dit : le soleil, la lune, les astres ornent le firmament, les reptiles ornent la mer, les animaux et les arbres ornent la terre ; toutes ces choses sont bonnes et belles, mais beaucoup plus beau est le Créateur de tout cela (2, 11). Ensuite, en se référant au mot de l'Évangile (Matth. 5, 8) : « Heureux ceux qui ont le cœur pur, car ils verront Dieu » et au mot de saint Paul (I *Cor.* 2, 9) : « Ce que l'œil n'a point vu... », il dit qu'on verra une apparition (Dieu) qui dépasse toutes les beautés de la terre, de l'or, de l'argent, des bois,

des champs, de la mer, de l'air, du soleil, de la lune, des astres, des anges, car c'est par Dieu que tout est beau (4, 5).

Les observations les plus intéressantes sont celles qu'Augustin ajoute au mot de l'Épître (4, 19): «Aimons-le, parce qu'il nous a aimés le premier.» Les voici: si un homme laid au visage distors aime une belle femme ou qu'une femme laide, distorse et brune, aime un bel homme, ils ne deviennent pas beaux par leur amour et il faut qu'ils renoncent à cet amour ou que chacun aime seulement la pureté de l'autre et non son corps. Notre âme, au contraire, qui est laide par l'injustice, devient belle en aimant Dieu. Cependant Dieu, qui est toujours beau, nous a aimés le premier, nous qui sommes laids, pour nous rendre beaux; cela a lieu parce que nous l'aimons, lui qui est beau. Si notre amour pour Dieu augmente, notre beauté augmente aussi, car l'amour est la beauté de l'âme. La beauté du Christ découle de la parole du Psaume 44 (3): «Tu es le plus beau des fils des hommes»; d'autre part, sa laideur est démontrée par la parole d'Isaïe (53, 2): «Il n'avait ni forme ni beauté.» Ces deux passages ne sont pas contradictoires; ils sont comme deux flûtes ayant divers sons, mais remplies d'un seul souffle (le Saint Esprit). Ils sont conciliés par le mot de saint Paul (*Phil.* 2, 6 s.), qui représente le Christ et sous la forme de Dieu et sous la forme de serviteur, d'homme. Le Christ-homme qui a été laid a donné à l'homme la beauté, c'est-à-dire l'amour de l'amour. Pour ne pas perdre cette beauté, l'homme doit se tourner vers le Christ et il doit être beau pour que le Christ l'aime (9, 9). — Augustin développe ici les idées qu'il a ébauchées dans les *Enarrations sur les Psaumes* (43, 16; 44, 3; 83, 11; 95, 7, etc.), à savoir que par son amour Dieu embellit l'âme ou l'Eglise et que le Christ a été à la fois beau et laid. Il explique maintenant la première idée par la supposition ingénieuse que grâce à son amour Dieu éveille en nous l'amour par lequel nous-mêmes devenons beaux. Il se rapproche beaucoup de cette idée plotinienne (I 6, 7) que nous avons déjà signalée et qui soutient que la beauté suprême, Dieu, rend ceux qui l'aiment beaux et dignes d'amour. La définition de l'amour: une beauté de l'âme, nous fait aussi penser à Plotin ou à Platon, mais elle correspond également à l'opinion augustinienne que la vertu est la beauté de l'âme. Notons encore, contre Augustin, que l'amour pour un homme peut embellir

l'amant spirituellement et parfois aussi corporellement; Augustin nie cela formellement, peut-être pour avoir une antithèse complète entre l'amour pour l'homme et l'amour pour Dieu.

Outre ces idées relatives à la beauté de Dieu et du Christ, signalons encore deux mentions des arts. En premier lieu, comme exemples de la convoitise des yeux blâmée dans l'Épître (2, 16), Augustin cite les spectacles, les théâtres, les rites du diable, la magie, les crimes (2, 13). Quel voisinage pour le théâtre! Les spectacles ont déjà été rattachés à la convoitise des yeux dans les *Confessions* (X 54 s.). En second lieu, Augustin démontre que le mot «comme» ne signifie pas toujours une égalité, mais aussi une analogie, et il donne comme exemple un architecte qui, sur le modèle d'une basilique (celle où Augustin prêchait) en bâtirait une autre plus petite, mais de dimensions analogues; elle serait par exemple deux fois plus longue que large (4, 9). — On voit qu'Augustin s'intéresse encore, comme dans ses premiers ouvrages, aux proportions des bâtiments.

L'ouvrage *In Ioannis evangelium* (en 416 et 417) effleure différents sujets esthétiques. Avant tout, Augustin soutient que la beauté est supérieure à un bel homme, car elle le rend beau, mais un bel homme ne crée pas la beauté (39, 7); il s'appuie ici, comme ailleurs (*De div. quaest.* 23; *De Gen. ad litt. in p.* 57 s.), sur la théorie platonicienne des Idées. Ensuite il rapporte à la beauté divine la parole du Psaume 26 (4): «J'ai demandé... de contempler la délectation (Sept. *τεσπρότητα*; le sens du passage original est problématique) du Seigneur» (3, 21). Il vante aussi la beauté du Christ lequel a aimé les hommes laids pour les rendre beaux (10, 13). Il prouve qu'il y a une beauté de la sagesse et une beauté de la justice, bien qu'elles ne possèdent pas la forme, la stature et la couleur; car, si cette beauté n'existait pas, ces vertus ne seraient ni aimées ni louées ni gardées dans nos cœurs (40, 4).

Pour démontrer la supériorité de cette beauté spirituelle sur la beauté matérielle, Augustin attire notre attention sur les faits suivants: on aime les martyrs dont les corps déchirés sont laids pour les yeux du corps, mais beaux pour les yeux du cœur; on s'effraie à la vue d'un jeune homme voleur, quoique son corps soit bien ordonné et quoique les proportions de ses membres, ainsi que

le charme de son teint, plaise à nos yeux; on aime, au contraire, un vieillard courbé et ridé, mais juste (3, 21); tous ces exemples sont aussi cités dans les *Enarrations sur les Psaumes* (32, S. I 6; 33, S. II 15; 64, 8). Le Christ nous a promis une vie éternelle et non la richesse, les dignités, la santé, la longévité et la beauté corporelle, qui sont toutes sujettes à la maladie et à la vieillesse; nous voulons posséder la beauté et une longue vie, mais ces désirs se combattent: dès que la vieillesse arrive, la beauté s'échappe (32, 9). Les sens ne nous mènent pas aux choses éternelles, mais aux choses temporaires; par contre l'intelligence ne se fait pas conduire seulement par les yeux, elle ne veut pas seulement écouter la voix sonore et rejeter la voix dissonante, elle ne se contente pas de se réjouir des odeurs suaves, des choses douces à goûter ou à toucher, ni de rejeter les sensations contraires, puisque toutes ces choses appartiennent à une âme faible; mais l'intelligence discerne la justice et l'injustice, le bien et le mal, l'utilité et l'inutilité, la pureté et l'impudeur, l'amour et la haine (15, 21). Signalons qu'on met ici les valeurs éthiques bien au-dessus des valeurs esthétiques. Et voici le dernier fait cité par Augustin: même les amants impudiques qui se réjouissent de la beauté du corps et qui s'excitent par la forme des membres, aiment bien davantage s'ils sont aimés que s'ils ne le sont pas; c'est donc l'esprit qui donne au corps la beauté et qui est la cause de ce qu'on aime le corps; au moment où il quitte le corps, on a peur du cadavre et on se hâte de l'enterrer; l'esprit a reçu la beauté de Dieu (32, 3). Augustin a soutenu ailleurs que l'âme donne au corps la beauté (*De Gen. c. Man.* I 43; *De mor. eccl.* I 7) et que nous aimons notre enfant dans la mesure où il nous aime (*De v. rel.* 74); il a suivi en cela Plotin (V 9, 2; VI 7, 22), qui avait déjà opposé la beauté éclatante du corps vivant aux faibles traces qu'elle laisse dans le corps mort (VI 7, 22).

Augustin marche encore sur les traces de Plotin (V 8, 1; 9, 3; 9, 5), quand il décrit comme suit le travail d'un artisan: l'artisan qui fabrique une armoire la possède d'abord dans son art, par lequel il la crée; dans l'art elle se trouve d'une manière invisible, tandis que dans l'œuvre elle est visible; mais l'armoire qui est dans l'art ne cesse pas d'exister, même si l'artisan a achevé son travail, et on peut en faire une autre avec elle, tandis que l'armoire qui est dans

l'œuvre pourrit; celle-là est la vie, car l'âme de l'artiste est vivante, celle-ci n'est pas une vie (1, 17). D'une manière analogue, la maison bâtie par un architecte a d'abord été dans son art et là elle a été meilleure, sans âge et sans destruction; l'architecte l'a bâtie pour montrer son art; cette maison est sortie pour ainsi dire de la maison qui est dans son art, mais si elle s'écroule, l'art reste (37, 8).

Pour démontrer qu'il y a un sens caché dans les miracles du Christ, Augustin expose que, en voyant une belle écriture, il ne suffit pas d'observer si les caractères sont ornementés et égaux entre eux, mais qu'il faut lire ce qu'ils désignent. Pour un tableau, c'est autre chose: il suffit de le voir et de l'approuver (24, 2). — Augustin se sert ici de sa distinction préférée du son et de la signification, mais il l'applique seulement à l'écriture et non à la peinture, bien que ceci soit possible. Est-ce qu'il pressent que dans les arts plastiques la forme est plus importante qu'elle ne l'est dans une œuvre littéraire?

Dans les mots finaux de l'Évangile: «Je ne crois pas que le monde même pût contenir les livres...», Augustin voit une hyperbole et il dit: par l'hyperbole on exagère ou bien on atténue une chose, mais on ne s'écarte pas de la direction de la vérité, car les mots dépassent la chose désignée à ce point que l'intention de celui qui parle est claire; il ne veut pas tromper, il sait jusqu'à quel point on lui ajoute foi et il exagère ou atténue les choses au-delà de la vraisemblance. L'hyperbole, ainsi que les autres tropes, se trouve fréquemment dans l'Écriture. Augustin finit par dire qu'il parlerait davantage de ces tropes, si la fin de l'Évangile ne l'obligeait pas à terminer ses explications (124, 8). — Remarquons qu'Augustin adhère toujours à la rhétorique. Sa définition de l'hyperbole s'accorde avec les définitions courantes, notamment avec celle de Quintilien (VIII 6, 67 s.), mais elle souligne encore davantage le fait que l'hyperbole ne peut pas nous tromper.

Dans le traité *Contra sermonem Arianorum* (en 418), Augustin dit qu'étant l'image complète et parfaite du Père le Fils possède tout, comme celui dont il est l'image et à qui il ressemble complètement (26). Dans le *De Trinitate* (VI 11), il a caractérisé l'image de la même manière et dans le même contexte.

L'ouvrage exégétique *Quaestiones in Heptateuchum*

(en 419) offrait à Augustin peu d'occasions d'aborder l'esthétique. Certes, il signale, à plusieurs reprises, divers tropes et figures de l'Écriture, par exemple la synecdoque (I 117), l'ellipse (II 131), la métaphore (III 74), l'hyperbole (III 94), l'anacéphaléose, la prolepse (VII 10), l'hyperbate, l'hystérologie (VII 18), mais il n'en dit rien de remarquable. En interprétant le livre des *Nombres* (21, 27) il dit que le terme *aenigmatistae* (Sept. *ἀβνγματισται*) désigne les poètes, puisque ceux-ci mêlent dans leurs œuvres les énigmes des mythes par lesquels on indique quelque chose; les énigmes sont une locution figurée et en les résolvant on en trouve le sens caché (IV 45). Dans le *De Trinitate* (XV 15), l'énigme a été définie d'une manière semblable. La parole du *Deutéronome* (4, 16) qui défend de fabriquer «une ressemblance, une image» (*similitudo, imago*; Sept. *ὁμοίωμα, εἰκὼν*), Augustin l'explique ainsi: les deux mots ont le même sens, ou bien la ressemblance signifie la reproduction de l'homme en général et l'image, la reproduction d'un certain homme. Or, à propos des animaux, on parlerait seulement de la ressemblance, car personne ne représenterait un certain chien ou un certain autre animal, mais on représente certaines gens (V 4). — La distinction qu'Augustin fait entre l'image typique et l'image individuelle ainsi que sa remarque qu'on ne représente pas certains animaux sont fort judicieuses.

Dans le traité *Ad Consentium contra mendacium* (vers le début de 420), il revient de nouveau à la rhétorique. Voici ses observations: les paraboles et les figures qu'il ne faut pas comprendre littéralement et dans lesquelles on entend une chose en en disant une autre, ne sont pas des mensonges; sinon, il faudrait traiter de mensonges même les tropes, comme la métaphore qui consiste à transporter un mot d'une chose à une autre à laquelle ce mot ne convient pas, et comme l'antiphrase, par exemple «doux» au lieu de «aigre». On ne peut pas qualifier non plus de mensonges maintes paroles ou actions dont parle l'Écriture, par exemple les mots que Jacob dit à son père pour obtenir sa bénédiction (*Gen. 27*), les mots que Joseph dit à ses frères (ib. 42) ou la feinte folie de David (*I Rois 21, 13*). Ces choses semblent être enveloppées dans un vêtement de figures pour exercer l'intelligence de ceux qui cherchent et ne pas ennuyer par leur clarté trop évidente. Ce qu'on

lit ailleurs avec évidence et qu'on retrouve ici caché se renouvelle dans notre esprit et devient agréable. Le lecteur cherche ce qui est caché et il le retrouve avec plaisir (24). Il ne faut pas non plus traiter de mensonge ce qu'on raconte dans une parabole, comme si cela était arrivé, quoique cela ne soit pas arrivé, par exemple la parabole de l'enfant prodigue. On peut également ranger ici les récits sur les animaux ou les choses qui parlent et qui agissent, tels les récits d'Horace sur les souris (*Sat.* II 6, 79 s.) et sur le renard (*Ep.* I 7, 29 s.), les fables d'Esopé et la fable du livre des *Juges* (9, 8 s.) sur les arbres qui cherchaient un roi (28). — Augustin met ici, côte à côte, les paraboles, les figures, les métaphores, les antiphrases, les fables, quelques actions et récits trompeurs, car ils cachent tous une autre signification plus profonde. Comme il l'a fait, au sujet de l'hyperbole, dans son *exposition de l'Évangile de saint Jean* (124, 8), il insiste sur le fait que ces ornements ne sont pas des mensonges; la vérité est pour lui la norme suprême. Il dépeint l'effet que produit le style figuré conformément à ses écrits antérieurs (*De doctr. chr.* II 7 s.; *C. Faust.* XII 7). Il définit la métaphore d'une façon usuelle (cf. *Quint.* VIII 6, 5) et il comprend aussi l'antiphrase à la manière des grammairiens (*Charis.* I 276, 13 K.; *Diom.* I 462, 13 K., etc.).

Dans un autre passage du livre (36), il célèbre avec éloquence la beauté de Dieu: «En voyant des yeux de mon cœur la beauté intelligible de celui qui ne dit aucun mensonge . . . je suis tellement excité par l'amour de cette beauté que je dédaigne tout ce qui est humain . . .»

La polémique *Contra adversarium Legis et prophetarum* (en 420) touche à l'esthétique seulement là où Augustin défend la création. Il dit que Dieu est l'auteur du ciel, de la terre, des astres, des plantes, de tout ce qui, par la mesure, la forme et l'ordre (*mensura, forma, ordo*), subsiste au ciel et sur la terre, de tout ce qui y vit, y sent et y pense, et il ajoute que dans ces choses il y a une gradation agréable (I 6). La triade: la mesure, la forme et l'ordre, a souvent été mentionnée dans le *De natura boni*, cependant avec des noms un peu différents (*modus, species, ordo*), et l'arrangement graduel des choses a été vanté dans le *De vera religione* (54; 80) et dans le *Contra Faustum* (XXI 7). Plus loin, Augustin soutient que les châtements des péchés résultent de

la beauté de la justice, que les choses mortelles occupent une place convenable dans la beauté des siècles, beauté que l'esprit humain ne peut pas concevoir. A cette occasion, il se réfère, une fois de plus, au passage connu du livre de la *Sagesse* et il compare l'univers au discours ayant des syllabes qui naissent et disparaissent. Enfin il loue les membres du corps humain qui ont différents devoirs à remplir et qui pourtant, par suite d'un arrangement merveilleux, s'accordent par la différence la plus unanime dans l'unité de leur paix (7—9). Ces derniers mots regardent moins la beauté des membres que leur utilité; cependant ils démontrent qu'Augustin se représente le rapport entre les principales catégories esthétiques et cosmologiques de la même manière qu'auparavant: l'unité est pour lui la catégorie suprême. Il a loué dans le *Contra Faustum* (XXI 6) la distinction et l'unité unanime des parties du corps humain.

L'ouvrage *Contra Iulianum* (vers 421) renferme quelques observations remarquables sur les sens. Contre Julien, évêque pélagien, qui excusait la volupté sexuelle en prétendant que dans chaque sens il y a une volupté, Augustin distingue dans les sens, d'un côté la vivacité (la perception elle-même), l'utilité (l'emploi des sensations), la nécessité (l'admission de quelques sensations malgré notre volonté), et de l'autre la convoitise. En conséquence, dit Augustin, nous louons le firmament, la terre et les choses qui s'y trouvent en en observant la beauté, mais non en les désirant avec convoitise. Pareillement par le chant religieux nous sommes portés à la piété, et si nous recherchons dans un chant le son et non sa signification nous sommes dignes de blâme, et nous le sommes encore plus si nous prenons plaisir à des chansons infâmes. Dans les autres sens, l'odorat, le goût et le toucher, il y a également une différence entre l'utilité et la convoitise (IV 65 s.). Et un peu plus loin Augustin répète: la contemplation de la beauté, même de la beauté corporelle qu'on voit dans les couleurs et les formes ou qu'on entend dans le chant et le jeu, cette contemplation qui n'est donnée qu'aux êtres raisonnables est toute différente de la convoitise qu'il faut dompter par la raison (75). — Il est intéressant de comparer ces idées sur les sens avec celles qui se trouvent dans le *De ordine* (II 32 s.): aussi bien ici que là, Augustin

attribue seulement à la vue et à l'ouïe les émotions esthétiques et il ne les cherche que chez l'homme, mais dans le *De ordine* il a rattaché à ces émotions le plaisir et il les a opposées à l'utilité, tandis que dans le *Contra Iulianum* il leur oppose plutôt la convoitise que l'utilité. En cela il a certainement raison puisque la convoitise tue les émotions esthétiques. Il faut regretter seulement qu'il n'ait pas déterminé de plus près ces émotions; il les a, semble-t-il, seulement subordonnées à la «vivacité» du sens. Dans les sensations visuelles, il distingue, comme il le fait toujours, la couleur et la forme; cependant, contrairement à son exposé du *De ordine*, il rabaisse de beaucoup le rôle des sensations auditives, car il ne veut tenir compte que de leur signification et non du son lui-même. Du reste, dans les *Confessions* (X 49), il a déjà préféré l'idée d'un chant au son. On voit, une fois de plus, comment son esthétique devient, avec le temps, spiritualiste.

Dans son *Enchiridion* (vers 421), Augustin soutient, comme il le fait souvent, que les cœurs purs connaissent la beauté ineffable (Dieu), à la vue de laquelle on éprouve le bonheur suprême (5); il vante la beauté de l'univers et il dit que même ce qui est appelé un mal est bien ordonné et que, comparé à ce mal, le bien nous plaît (10 s.). Une nouvelle observation est celle qu'il fait sur la beauté des ressuscités: à la résurrection, les monstres seront reformés s'ils ont plus ou moins de parties qu'il ne faut, ou s'ils sont laids d'une autre manière. Ils pourront être reformés, car la matière du corps ne sera pas renouvelée dans sa forme originelle. Si une statue en métal était fondue ou réduite en poussière et que l'artiste voulût la renouveler, peu importerait quelle partie de la matière arriverait dans un certain membre, pourvu que l'ensemble de la matière se renouvelât; de même Dieu reconstituera les corps avec la matière et peu importera que les cheveux viennent dans les cheveux, les ongles dans les ongles, ou qu'une partie de ces choses se change en chair ou en une autre partie du corps. Il n'est pas donc nécessaire que les hommes maigres revivent également maigres et les gros également gros. Soit que les corps ressuscités aient une égalité parfaite, soit qu'ils aient une égalité raisonnable, comme il en est des voix dans un chant, cela se fera toujours avec la matière de l'homme, et dans les corps il n'y aura rien qui soit sans

grâce, et cela pour ne pas offenser les anges parmi lesquels l'homme viendra. C'est ainsi que les corps des hommes vertueux ressusciteront sans défaut et sans laideur. Il n'est pas sûr que les corps des damnés renaîtront, eux aussi, de cette manière, mais cette question n'a pas d'importance (87—92). — Augustin part, sans doute, de la parole de Matthieu (13, 43), qu'au jugement dernier les justes resplendiront comme le soleil, parole qu'il citera dans un exposé analogue de la *Cité de Dieu* (XXII 19, 2); il part ensuite des autres passages des Évangiles (Matth. 22, 30 = Marc 12, 25 = Luc 20, 36), suivant lesquels les ressuscités seront égaux aux anges. Comme on ne parle là que des justes, il ne s'explique pas sur le sort des damnés. Sa comparaison avec la statue est fondée sur son idée fréquente, que la beauté dépend de la forme et non de la matière. L'inégalité raisonnable dans un chant concerne les rapports harmoniques et mélodiques des tons.

## XVI

La Cité de Dieu (vers 413—426) renferme plusieurs observations esthétiques dont les idées nous sont déjà presque toutes connues.

Dans la première partie de l'ouvrage (livres I à X) où il combat le culte des dieux païens, Augustin attaque souvent le théâtre. Il le qualifie de folie, il lui reproche d'offrir un spectacle infâme, d'être une ruine de l'esprit et de l'honnêteté (I 32 s.), d'être plein d'une gaité impudente et d'une volupté cruelle ou vile (II 20); en rappelant la scène connue de l'*Eunuque*, il soutient que le théâtre séduit les hommes parce qu'il représente des vices des dieux (II 7 s.). Une fois seulement il se montre moins sévère, et cela lorsqu'il affirme que, tout en contenant des choses infâmes, la tragédie et la comédie ne se servent pas de paroles impudiques et qu'elles sont lues à l'école (II 8). Il répète souvent que les théâtres sont une œuvre des dieux païens (I 33; II 25, 1; VI 6, 2), qu'ils ont été introduits à Rome sur leur ordre (I 32; II 8; 14, 1; IV 26, etc.) et qu'ils ont pour but de les réconcilier de la manière la plus impertinente avec les hommes (II 27). Du reste, dit-il, les Grecs ont déjà reconnu que les dieux aiment que l'on représente au théâtre les méchancetés des hommes et des dieux, fussent-elles inventées ou vraies, et qu'ils

veulent que les gens rient de ces choses et qu'ils les imitent (II 9 s.). Pour amener les hommes aux péchés et à la ruine, les dieux désirent qu'on parle du mal qu'ils ont commis et même du mal qu'ils n'ont pas commis (II 10; 14; 25, 1; IV 1, etc.). Les platoniciens ont raison de dire que les démons, ayant des passions humaines, se réjouissent des jeux infâmes et des inventions des poètes (VIII 14, 1; 21, 2). En estimant les acteurs qui accomplissaient la volonté divine, les Grecs ont été logiques (II 11; IV 28), tandis que les Romains qui dédaignaient les acteurs ont été irrespectueux pour leurs dieux, mais respectueux pour eux-mêmes (II 12 s.; 27; 29). Platon voulait à juste titre bannir de la cité les écrivains dramatiques, ennemis de la vérité, et les auteurs de poèmes, poèmes indignes des dieux; il avait de la peine à supporter les fausses accusations des dieux dans les poèmes et il ne voulait pas que les citoyens fussent gâtés par les fictions poétiques (II 14; VIII 13; 21, 2). Augustin se réfère, non seulement à Platon, mais encore à Cicéron, qui soutient (*De rep.* IV 9) que les poètes, animés par les applaudissements du peuple, répandent le trouble, éveillent la peur et excitent les passions (II 14, 2). En connexion étroite avec le théâtre, Augustin condamne également la théologie mythique contenue dans les poèmes, laquelle est, suivant Varron, une des trois sortes de théologie; les deux autres sont la théologie naturelle et la théologie civile (VI 5 s.). Il qualifie la théologie mythique de mensongère, d'infâme, de vicieuse (VI 5, 3; 9, 4 s.), il lui reproche d'accuser fausement les dieux, de chanter leurs crimes, de répandre des mensonges (VI 6), et il dédaigne les fictions des poètes en général (II 8; 14, 2; IV 10; 17, etc.).

Augustin combattait souvent le théâtre, mais il ne l'a jamais fait avec autant de véhémence que dans notre ouvrage. Sans aucun doute il voyait dans le théâtre un grand ennemi du christianisme ou mieux un fort abri du paganisme, car c'est précisément au théâtre que se maintenaient avec ténacité les mythes païens et les mœurs légères des anciens. Nous voyons à quel point les Romains d'alors étaient passionnés pour le théâtre, par ce que dit Augustin de ceux qui après la dévastation de Rome par Alaric (en 410) se réfugièrent à Carthage et qui, au théâtre, déliraient tous les jours pour les acteurs (I 32). Toutefois, malgré leur dureté, les reproches qu'Augustin fait ici au

théâtre ne sont pas aussi originaux que dans les *Confessions*. Il lui reproche maintenant surtout deux choses : son immoralité et son origine, laquelle, selon lui, remonte aux dieux païens. Ces deux reproches se trouvent déjà chez d'anciens écrivains chrétiens, chez Minucius Felix (37, 11 s.), Tertullien (*De spect.* 4 s. ; 17), Cyprien (*Ad Donat.* 8), Arnobe (VII 33), mais Augustin les justifie avec plus de détails. Par jeux aux paroles impudiques il entend les farces et les mimes. Lorsqu'il se réfère aux platoniciens en ce qui concerne les démons, il songe sans aucun doute à Porphyre dont il allègue ailleurs, dans notre ouvrage (X 9 s. ; 19), les idées sur les démons ; Porphyre a, en effet, enseigné (*De abst.* 40) que les démons excitent en nous des passions, qu'ils nous trompent, qu'ils rejettent la faute de nos divers malheurs sur les dieux et qu'ils nous empêchent de croire en de vrais dieux, afin de nous gagner pour leur culte. Quant à la condamnation platonicienne de la poésie (*Rép.* II 377 D s. ; X 603 C s., 607 B s.), Augustin l'a connue par la *République* de Cicéron, car il mentionne celle-ci plusieurs fois (II 9 ; 12 ; 14, 2) et en cite un passage où il est dit que les poètes, approuvés par le peuple, éveillent en nous des passions (II 14, 2) ; ce passage nous rappelle Platon affirmant (*Rép.* X 604 E s.) que devant un auditoire hétérogène il n'est pas possible d'imiter un caractère raisonnable et calme aussi bien qu'un caractère plaintif et inconstant. Nous avons dit (p. 130) qu'Augustin avait peut-être déjà en vue ces idées de Platon lorsqu'il composa ses *Confessions*. D'ailleurs, la censure platonicienne de la poésie a aussi été citée par d'autres écrivains ecclésiastiques (Min. Fel. 23, 2 ; Tert. *Adv. nat.* II 7).

Augustin se réfère également à Platon ou plus exactement à la philosophie platonicienne dans un autre contexte. Il place cette philosophie au-dessus des théories qui cherchent la cause des choses dans les corps. Il objecte à ces théories ceci : en songeant au corps, on n'a dans l'esprit que sa ressemblance (la représentation), on contemple cette ressemblance et on juge si elle est belle ou laide, non par le corps ni par la ressemblance du corps, mais par une chose qui est meilleure que la ressemblance jugée, c'est-à-dire par l'esprit humain (VIII 5). Augustin n'attribue pas formellement cette objection aux platoniciens ; cependant, ce qu'il énonce plus loin, il le rattache étroitement à la distinction qu'ils faisaient entre la

forme sensible et la forme intelligible. Il dit que ni l'état, comme l'est la figure, ni le mouvement, comme l'est le chant, ne possèdent de beauté corporelle qui ne soit pas jugée par l'esprit et que ce dernier ne pourrait pas juger s'il ne possédait pas une forme meilleure, sans bruit et sans matière, sans espace et sans temps. Mais cette forme intelligible est variable; sinon, un homme ne jugerait pas la forme sensible mieux qu'un autre, par exemple un homme sagace mieux qu'un sot, un connaisseur mieux qu'un ignorant, un exercé mieux qu'un inexercé et le même homme, ayant fait des progrès, ne la jugerait pas mieux qu'auparavant. Par là «les ingénieux, les instruits et les exercés» (les platoniciens) ont reconnu qu'il y a encore une forme plus élevée, un commencement inaltérable et incomparable du tout, Dieu. Enfin, Augustin demande aux stoïciens — ici il ne se réfère plus aux platoniciens — comment, par les sens corporels, ils ont pu voir la beauté de la sagesse, eux qui soutenaient que le sage seul est beau (VIII 6 s.).

La plupart de ces idées nous sont bien connues, notamment par le *De libero arbitrio* et par le *De vera religione*. Augustin y a enseigné que nous jugeons les choses selon les lois de la beauté qui sont en nous (*De lib. arb.* II 41), que les choses sensibles sont jugées par la raison, que celui qui juge est supérieur à la chose jugée, que la vie raisonnable est sujette au changement et qu'elle juge d'autant mieux qu'elle participe plus à l'art, à la doctrine ou à la sagesse, que par l'esprit nous voyons l'égalité, la ressemblance et l'unité parfaites auxquelles nous comparons les corps, que cette égalité et unité sont hors de l'espace et du temps et que la loi immuable, la vérité, se trouve au-dessus de notre esprit changeant (*De v. rel.* 53—56). Voilà que près de trente ans plus tard Augustin répète ces idées en les attribuant aux platoniciens; comme nous l'avons vu, elles se basent en effet sur Plotin, qui a soutenu que l'âme compare les choses matérielles à la forme immatérielle qu'elle renferme (I 6, 3). Dans le *De vera religione* (76), on trouve aussi la distinction de la beauté dans le repos et de la beauté dans le mouvement, distinction qui est courante dans l'esthétique moderne et qui se rattache à l'antithèse augustiniennne de l'espace et du temps.

Une autre fois, Augustin se réfère au «platonicien» Plotin

et il dit ceci : en traitant de la Providence, Plotin enseigne que de Dieu, qui a une beauté intelligible et ineffable, elle s'étend jusqu'à la terre, et il le prouve par la beauté des fleurs et des feuilles ; quoique dédaignées et périssant vite, celles-ci ne pourraient pas contenir les nombres gracieux des formes, si leur origine n'était pas là où subsiste la forme intelligible et immuable qui possède tout à la fois. Pour confirmer cette idée, Augustin cite la parole du Christ (Matth. 6, 28) à propos de la beauté des lis des champs (X 14). Un peu plus loin, il attribue de nouveau aux platoniciens la preuve de la providence divine, preuve qui se base sur la beauté numérique des animaux et des plantes. Dans cette même connexion, il rattache à Plotin l'idée que l'aspect de Dieu est tellement beau et digne d'amour que sans lui chacun est malheureux (X 16 s.). — Toutes ces idées sont familières à Augustin, mais ce qui est nouveau, c'est le renvoi à Plotin. En effet, la preuve de la providence est puisée dans le I<sup>er</sup> traité plotinien *Sur la Providence*. Assurément, Plotin y parle de la beauté des animaux et des plantes (III 2, 13) et non de leurs nombres ; Augustin ajoute cela de lui-même, mais Plotin attribuait également une grande importance aux nombres (VI 6). Les idées sur la beauté divine, sur le plaisir de ceux qui la voient et sur le malheur de ceux qui ne la voient pas sont empruntées au traité plotinien *Du Beau* (I 6, 7).

Deux observations intéressantes concernent les artistes. En premier lieu : les gens sont attirés plutôt par l'avidité que par la connaissance et c'est pourquoi parmi les artistes on trouve rarement quelqu'un qui ne vendrait pas le produit de son art (VII 3, 2). En second lieu : les divers dieux romains, avec leurs fonctions différentes, ressemblent aux divers artisans du quartier des argenteurs, par les mains desquels passe un vase, bien qu'il puisse être fabriqué par un seul artiste parfait. S'il en est ainsi, c'est pour que chacun puisse vite et facilement apprendre une partie de l'art et que tous ne soient pas obligés d'apprendre longtemps et difficilement l'art entier (VII 4).

Signalons encore deux réflexions courantes : si les biens corporels, comme la force, la beauté, la santé, diminuent, la vie bonne et juste ne diminue point (I 18, 1). Dieu est l'auteur du mode, de la forme et de l'ordre, ensuite de la mesure, du nombre et

du poids, puis des germes des formes, de la beauté physique, de la disposition des membres, etc. (V 11). La première triade (le mode, la forme, l'ordre) a été attribuée à Dieu dans le *De natura boni* (3 s.; 8 s., etc.) et la seconde triade (la mesure, le nombre, le poids) vient du livre de *la Sagesse*.

Dans la seconde partie de son ouvrage (livres XI à XXII) où il dépeint les deux cités, la cité céleste et la cité terrestre, Augustin revient souvent à la beauté de la création. Voici ses idées: le changement bien ordonné des choses et leur bel aspect prouvent que le monde a été créé par Dieu qui est ineffablement et invisiblement beau (XI 4). Il ne crée rien inconsciemment, ce qu'on ne peut pas affirmer à propos d'un artiste quelconque (XI 10, 3). Il a orné l'ordre des siècles par l'homme pécheur, comme un poète orne son poème par des antithèses, car les antithèses sont les plus jolis ornements et on en trouve même chez saint Paul (II *Cor.* 6, 7 s.). De même que les antithèses rendent un discours beau, de même les antithèses des choses forment la beauté des siècles (XI 18). Comme est beau le tableau où la couleur noire est bien mise, de même l'univers avec les pécheurs est beau, bien que ces derniers considérés en eux-mêmes soient laids (XI 23, 1). Les choses qui peuvent nous nuire, tels que le feu, la gelée, les bêtes féroces, sont disposées avec un bel ordre et sont utiles à l'ensemble et à nous, dans la mesure où nous les utilisons bien. Dieu est toujours un grand artiste, qu'il s'agisse de grandes ou de petites choses; pour les petites, il faut considérer non leur petitesse, mais la sagesse de leur créateur. Or, chez l'homme, si l'on rasait un sourcil, on ne nuirait guère au corps; cependant on en gâterait la beauté, laquelle ne consiste pas dans la matière, mais dans l'égalité et dans les mesures des membres (XI 22). En arrivant et en disparaissant les choses forment la plus basse beauté passagère, beauté qui convient à ce monde imparfait. Il ne faut pas juger les choses d'après notre profit: le feu est beau et utile au-dessus de tout, mais s'il nous brûle il cause de la douleur (XII 4). Les formes par lesquelles le monde est beau sont perçues par nos sens, pourtant elles ne sont pas jugées par eux, mais elles le sont par le sens plus sublime de l'homme intérieur, sens par lequel nous percevons le juste à travers la forme intelligible et l'injuste à travers

l'absence de cette forme (XI 27, 2). La beauté des corps est surpassée de beaucoup par les choses spirituellement belles et éternellement suaves (XII 8). Le Créateur a su quelles sont les parties qui par leur ressemblance ou leur diversité doivent former la beauté de l'univers, mais celui qui ne voit pas l'ensemble est choqué par la prétendue laideur d'une certaine partie, car il ne sait pas à quoi elle correspond et à quoi elle se rapporte (XVI 8, 2). — Remarquons, à propos de ces réflexions, qu'Augustin considère l'antithèse, dont il se servait volontiers (cf. C. L. Balmuş, *Études sur le style de Saint Augustin*, 1930, p. 152 s.), comme le meilleur des ornements. Le sens de l'homme intérieur signifie pour lui sans doute la raison, l'esprit, et non le sens intérieur qui compare les données de différents sens (*De lib. arb.* II 8—12; *Conf.* VII 23).

Voyons encore la distinction suivante qui concerne également la création: il y a deux sortes de formes; une forme venant de l'extérieur est donnée à la matière par les potiers et par d'autres artisans ou artistes qui peignent ou fabriquent des formes ressemblant aux corps des animaux; l'autre forme, grâce à la nature vivante et raisonnable, comprend en elle-même les causes qui créent les corps et les âmes et elle appartient à l'artiste suprême, Dieu. La force créatrice divine a donné la forme au ciel, au soleil, à l'œil, à la pomme — toutes ces choses sont rondes — et à d'autres figures naturelles (XII 25). — Augustin développe ici l'antithèse de l'art et de la nature, antithèse qu'il a ailleurs ébauchée (*De mus.* VI 57; *De lib. arb.* II 42, etc.), et il soutient ingénieusement que les œuvres d'art reçoivent leurs formes de l'extérieur et que la nature possède cette forme à l'intérieur. Comme il le fait toujours, il n'attribue à l'artiste que l'imitation. Dans le *De vera religione* (52; 79), il a parlé, à la manière des stoïciens, de la force génératrice de la nature. La sphère a été déjà considérée par Platon (*Tim.* 33 B) comme le plus beau des corps.

L'exposé le plus détaillé de la beauté du monde se trouve dans le dernier livre de l'ouvrage. C'est précisément dans ce livre, le plus animé de l'ouvrage entier, qu'Augustin revient le plus fréquemment à son ancien amour, l'esthétique. En énumérant les biens que Dieu a donnés au genre humain, il mentionne d'abord la propagation de l'homme; il cite la parole de saint Paul (*I Cor.* 3, 7)

relative à Dieu qui fait croître, et il l'interprète en disant que, grâce à Dieu, les semences déploient leurs nombres, qu'elles les font sortir de leur abri pour les mener à de charmantes formes visibles. Ensuite il parle de l'esprit humain et il dit que, à côté de l'art de bien vivre, c'est-à-dire des vertus, cet esprit a inventé encore différents arts utiles et voluptueux, comme la confection des vêtements, l'architecture, l'agriculture, la construction des bateaux, la fabrication des vases, des statues et des tableaux, les théâtres où l'on peut voir et entendre des choses extraordinaires, ensuite la chasse et l'approvisionnement des bêtes, la fabrication des armes et des remèdes, la préparation des aliments, les signes — notamment les mots et les lettres — qui expriment la pensée, les ornements du discours et les poèmes qui charment, les uns et les autres, notre esprit, les instruments et les chants qui flattent notre ouïe, enfin la connaissance des mesures et des nombres, l'astronomie et la philosophie. Ensuite Augustin se met à faire l'éloge du corps humain: il est debout, il est pourvu d'une langue propre à parler, de mains propres à divers arts, et il renferme l'accord rythmique des parties de même qu'une belle égalité. Tout ce qui est utile dans le corps possède aussi une grâce qui se ferait encore plus valoir si l'on connaissait les nombres et les mesures par lesquels tout est uni. A la surface du corps, les nombres peuvent être reconnus, mais au-dedans, dans les veines, les muscles, les intestins, ils sont cachés et personne ne peut découvrir l'harmonie (*coaptatio quae æquovia Graece dicitur*) basée sur eux. Si l'on connaissait ces nombres, on se réjouirait de la beauté raisonnable des intestins, qui sont laids à première vue, et l'esprit préférerait cette beauté à la forme extérieure qui plaît aux yeux. Cependant, dans le corps, il y a aussi des choses qui sont seulement belles et non utiles, comme chez l'homme les mamelons et la barbe. Si, en conséquence, dans le corps tout ce qui est utile est beau, et si quelque chose est seulement beau sans être utile, on voit qu'ici la dignité l'emporte sur l'utilité, car un jour l'utilité passera et on jouira de la beauté sans convoitise. C'est pourquoi le Psaume 103 (1) dit à propos de Dieu: «Tu es revêtu de confession et de grâce» (en vérité, nous l'avons déjà fait remarquer, le psalmiste parle de la majesté divine). Enfin Augustin glorifie la beauté variée du ciel, de la terre, de

la mer, de la lumière, du soleil, de la lune, des astres et de l'ombre des forêts, les couleurs et les odeurs des fleurs, le chant et les diverses couleurs des oiseaux, la forme variée des animaux, la mer qui est tantôt verte, tantôt pourprée, tantôt bleue et qui charme le spectateur, même si elle est agitée (XXII 24).

On voit que parmi ces biens les valeurs esthétiques tiennent beaucoup de place et qu'Augustin vieillissant n'a pas perdu son vif sentiment esthétique. Assurément, les idées fondamentales de son exposé nous sont déjà connues: les nombres dans les semences (*De mus.* VI 57; *De v. rel.* 74, etc.), l'esprit humain qui a découvert les arts utiles et les arts voluptueux (*De ord.* II 32 s.), la marche des études (ib. 35 s.), les signes de la pensée (ib. 34), l'ouïe flattée par la musique (ib. 33), les ornements du discours (*De dial.* 7), l'accord des parties dans le corps humain (*Ep.* 3, 4; *De v. rel.* 74, etc.), les nombres du corps (*De lib. arb.* II 42; *De v. rel.* 74), la beauté du firmament, de la lumière, des corps célestes, des animaux et des plantes (*De Gen. c. Man.* I 17; *De v. rel.* 52; 68, etc.). Mais peut-être y a-t-il aussi dans cet exposé quelques réminiscences de la description que Cicéron fait de l'arrangement du monde (*De nat. d.* II 73 s.). Comme Augustin, Cicéron loue la propagation des animaux et des plantes (127 s.), les arts inventés par l'esprit et servant au profit ou au plaisir (147 s.); il mentionne la musique, les arts plastiques, l'agriculture, la confection des vêtements, l'architecture, la préparation des aliments, l'appivoisement des bêtes, la navigation et l'astronomie (150—153), il vante le corps humain qui est debout (140 *erectos... caelum intuentes*; cf. Aug. 4: *erecta in caelum corporis forma*), les mains servant à l'art (150), le soleil, la lune, les astres (95; 155), les fleurs, les oiseaux (98 s.), les animaux (121 *animantium varietas*; cf. Aug. 5: *multiformi specie tot tantarumque animantium*), la mer (100). Comme source de Cicéron on cite Panaitios ou Poseidonios; la seconde supposition est plus vraisemblable, au moins pour l'exposé des arts, car dans sa 90<sup>e</sup> lettre Sénèque traite de l'invention des mêmes arts et il dit s'appuyer sur Poseidonios (5; 7; 11, etc.). Donc, comme il le fait souvent, Augustin imiterait ici indirectement Poseidonios, mais son intermédiaire serait Cicéron et non Varron qui lui a transmis d'autres fois les idées de ce philosophe stoïcien. C'est aussi à Ci-

céron (*De fin.* III 18) qu'Augustin devrait l'idée que les mamelons et la barbe servent seulement d'ornement. Une observation nouvelle et caractéristique pour le sentiment esthétique d'Augustin est celle-ci : dans le corps humain la grâce et la dignité surpassent l'utilité et après la résurrection la beauté l'emportera complètement, en éliminant, bien entendu, la convoitise. Pareillement, dans le *De ordine* (II 32 s.), Augustin a opposé le plaisir des sens supérieurs à l'utilité et dans le *Contra Iulianum* (IV 65 s.) il a séparé nettement les sensations d'avec la convoitise.

Augustin mentionne encore ailleurs le grand rôle des nombres dans la création. Il dit que ce rôle résulte de maintes paroles de l'Écriture, mais il n'en cite que le passage connu du livre de la *Sagesse* (XI 30). Une autre fois, pour prouver que Dieu connaît les nombres, il se réfère tantôt à Platon, suivant lequel Dieu crée le monde d'après le nombre, tantôt à des passages de l'Écriture, par exemple à celui du livre de la *Sagesse*, à celui d'Isaïe (40, 26) : « Qui crée le siècle d'une manière numérique » et à celui de Matthieu (10, 30) : « Les cheveux de votre tête sont tous comptés » (XII 19). — En rappelant Platon, il songe aux exposés mathématiques du *Timée* qui concernent la création des quatre éléments (31 B s., 53 C s.) et la création de l'âme du monde (35 A s.). Quant à la parole d'Isaïe, il l'a déjà citée dans la 166<sup>e</sup> lettre.

Il mentionne ailleurs également la beauté corporelle. En traitant de la paix, il définit la paix du corps : un mélange (*temperatura*) ordonné des parties, et il définit en même temps l'ordre : la disposition des choses égales et différentes laquelle assigne à chacune d'elles une place convenable (XIX 13, 1). — Il a déjà parlé de la paix du corps dans le *De vera religione* (21) ; à cette occasion, nous avons fait remarquer (p. 103) qu'il a, selon H. Fuchs (l. c.), emprunté ce terme à Varron. Celui-ci semble avoir formé sa définition de la paix du corps d'après les stoïciens, qui insistaient sur le bon mélange (*εὐχρασία*) du corps ou de l'âme (III 278 s., 471 A.). Pareillement la définition de l'ordre rappelle la définition stoïcienne de la justice : la justice attribuée à chacun ce qui lui convient (III 262 s.), et elle proviendrait également de Varron, car nous avons vu (p. 61) qu'il s'est probablement approprié la définition stoïcienne citée.

Comme ailleurs, Augustin n'apprécie pas beaucoup la beauté corporelle; il soutient qu'elle est un bien donné par Dieu, qu'elle est donnée même aux méchants pour qu'elle ne paraisse pas aux bons un trop grand bien, qu'elle est un bien temporel, le plus inférieur de tous les biens et que ceux qui l'aiment plus que Dieu ont tort (XV 22). Une autre fois, il dit que Varron a admis cette maxime des académiciens anciens: bien courir, avoir un beau corps et avoir une grande force sont des biens sans lesquels la vertu peut exister et qui peuvent être sans vertu, mais qui sont tout de même aimés et employés par la vertu. Augustin objecte à cela que la laideur, la maladie et la faiblesse atteignent facilement l'homme, que la maladie peut ruiner la stature et les mouvements du corps qui étaient jadis gracieux et harmonieux et que, en conséquence, les biens de ce monde-ci sont instables (XIX 3, 1; 4, 2). Il dit aussi, en rappelant le passage connu du Psaume 44 (3), que le Christ dépasse par sa beauté tous les hommes, mais il ajoute que sa beauté est d'autant plus digne d'amour et d'admiration qu'elle est moins corporelle (XVII 16, 1).

La vraie beauté corporelle est pour Augustin la beauté des corps ressuscités. Il la mentionne lorsqu'il énumère dans le dernier livre les biens donnés à l'homme (voir plus haut), mais il fait encore dans ce même livre, à propos d'elle, une considération spéciale que voici: les corps ressuscités n'auront rien de laid et ce qui a causé une irrégularité laide se joindra à la matière du corps là où cela ne défigurera pas les formes des membres. Il en sera comme d'un vase en argile qu'on refait complètement: les parties de l'argile ne garderont pas leur place, pourtant rien de la matière ne se perdra, tout rentrera dans le même corps et l'accord des parties sera établi. Ce qui a été laid retournera de façon que la matière restera et que la laideur cessera. Un artiste peut fondre la statue qu'il a mal faite et peut la rendre belle de manière qu'elle perde seulement la laideur et rien de la matière; il peut, non enlever, mais mêler dans un ensemble ce qui a été discordant dans la statue primaire, et il peut faire cela de façon à ne rien faire de laid et à ne rien diminuer de la quantité; à plus forte raison Dieu pourra écarter la laideur des corps qui convient à la vie misérable d'ici-bas, mais non au bonheur futur des saints. Les hommes maigres et les hommes gras

ne resteront pas tels qu'ils sont ici-bas, car la beauté corporelle dépend de l'accord des parties combiné avec un certain charme de la couleur, et l'accord n'est pas là où il se trouve quelque chose de courbé ou bien là où quelque chose excède ou manque. Pour cette raison il n'y aura pas de laideur résultant du désaccord, et ce qui est courbé sera corrigé, ce qui manque sera complété, ce qui est superflu sera enlevé, cependant la matière sera toujours conservée. Et la suavité de la couleur sera immense, puisque (d'après Matthieu, 13, 43) les justes resplendiront comme le soleil dans le royaume de leur Père (XXII 19, 1 s.). — Augustin développe ici les idées qu'il a déjà énoncées dans son *Enchiridion* (87 s.): à l'exemple de la statue il ajoute un exemple analogue, celui du vase, et il explique la beauté des corps ressuscités par sa définition préférée de la beauté corporelle, définition empruntée aux stoiciens.

Augustin en revient à la beauté des corps ressuscités dans le dernier chapitre de son ouvrage et il dit de nouveau: dans ces corps il n'y aura pas d'utilité, mais seulement de la félicité — auparavant (24, 4) il a parlé de la beauté —, dans ces corps il y aura, à l'intérieur et à l'extérieur, les nombres de l'harmonie à présent cachés et, par le plaisir qu'on aura de la beauté raisonnable, ces nombres inciteront les esprits à louer le Créateur. Alors non seulement la figure, mais encore les mouvements et la position des corps seront beaux (XXII 30, 1).

Signalons enfin quelques brèves mentions de l'art. Augustin dit une fois que chez l'artiste on regarde les talents, les connaissances et l'exercice (XI 25). Ces trois conditions étaient familières aux anciens Grecs (Plat. *Phèdre* 269 D; *Isocr.* XIII 17; XV 18, etc.); chez les Romains, elles sont citées par Cicéron (*De inv.* I 2; *De orat.* I 113 s.) et par Quintilien (III 5, 1). Une autre fois, Augustin soutient que David n'a pas aimé l'harmonie musicale par une volupté vulgaire, mais par une volonté fidèle et que par la musique, image mystique d'une grande chose, il a servi Dieu, puisque, par la diversité unanime, l'accord raisonnable et modéré des sons indique l'unité de la cité bien ordonnée (XVII 14). Dans les *lettres* 101 et 118, Augustin a déjà mentionné la musique religieuse de David et il a considéré la musique comme une image de l'univers. A propos de la parole de l'Isaïe (65, 17): «Il y aura un nouveau ciel et une

nouvelle terre...», Augustin dit que là les locutions figurées sont mêlées aux locutions propres afin qu'il y ait quelque difficulté à en comprendre spirituellement le sens, car la paresse seule se contente de la surface des lettres et pense qu'il ne faut rien chercher au-dedans (XX 21, 2). Augustin a souvent motivé de cette manière l'allégorie. Dans le mot de la *Genèse* (13, 16): «Je ferai ta postérité comme la poussière de la terre», Augustin constate une hyperbole et il dit que celle-ci est une locution figurée, qu'il y a hyperbole si ce qu'on dit est beaucoup plus grand que ce qu'on désigne et que cette figure se trouve souvent, ainsi que les autres tropes, dans l'Écriture (XVI 21). Il envisage ici, une fois de plus, l'Écriture en rhéteur; il a pareillement défini l'hyperbole dans son *exposition de l'Évangile de Jean* (124, 8). Il parle ensuite avec dédain des fictions poétiques (XVIII 15 s.; XIX 12, 2), il soutient, comme dans la première moitié de l'ouvrage, que les dieux païens désirent qu'on représente au théâtre leurs vices fictifs (XVIII 12 s.; 24) et il reproche aux démons d'avoir favorisé l'introduction des images divines qui ont contribué à la superstition (XVIII 24). Ce dernier reproche apparaît souvent chez les écrivains chrétiens (Athénag. 26; Tert. *De idol.* 3 s.; Lact. *Div. inst.* II 16, 3 s.). Finalement Augustin montre que les apôtres n'ont pas connu les arts libéraux et qu'ils n'ont pas été enflés par la rhétorique (XXII 5). Il a relevé, dans la 101<sup>e</sup> lettre, la mince valeur des arts libéraux et les mensonges outrés des orateurs.

## XVII

Parmi les derniers écrits d'Augustin, le IV<sup>e</sup> livre du *De doctrina christiana* (en 426 ou 427) renferme une introduction à la rhétorique chrétienne et notamment à l'élocution. Voilà qu'Augustin vieillissant en revient, dans des circonstances changées, aux études rhétoriques de sa jeunesse. Remarquons ces idées du livre qui ont une portée esthétique: l'auteur démontre d'abord l'utilité de la rhétorique par le fait qu'un homme disert peut convaincre son auditeur de la vérité ainsi que du mensonge et que le défenseur de la vérité ne doit donc pas être sans armes contre le mensonge. Pourtant, dit Augustin, une sagesse sans éloquence est préférable à une éloquence insensée (2; 6 s.). Ensuite il prouve

que les auteurs de l'Écriture ont été non seulement sages, mais encore éloquents et que leur éloquence convenait bien à leurs personnes, comme cela doit être. Dans l'Écriture où l'on retrouve toutes les bonnes qualités et tous les ornements de l'éloquence païenne, l'art oratoire ne manque point, mais il ne se fait pas remarquer et là où l'on s'en aperçoit, les mots semblent être associés aux choses, comme si l'éloquence, pareille à une servante, suivait la sagesse sans être appelée (9 s.; 21). Pour confirmer son opinion, Augustin montre une gradation chez saint Paul (*Rom.* 5, 4), des périodes artificiellement composées chez cet apôtre et chez le prophète Amos, la diction animée et variée de ce prophète (11—14; 17 s.). Au sujet des nombreux tropes que l'on rencontre chez les prophètes, il dit que plus les mots cachant une chose sont figurés, plus il est agréable de découvrir cette chose (15). A propos d'une parole d'Amos (6, 6): «Et ils ne s'attristaient pas sur la ruine de Joseph», où il interprète le mot «Joseph» par «frère», il soutient qu'il n'est pas nécessaire d'expliquer la beauté et l'effet de ce trope à celui qui ne les sent pas lui-même. L'art oratoire de l'Écriture est d'origine divine: si, comme on l'admet, les règles rhétoriques ne font que résumer ce qu'on observe dans la pratique des orateurs qui ont du talent, il ne faut pas s'étonner que ceux qui ont été envoyés par Dieu possèdent cet art. Augustin ne veut pas que les interprètes de l'Écriture en imitent l'obscurité et il désire qu'ils soient le plus clairs possible sans être désagréables (20—26). Ensuite il énumère les trois buts de l'éloquence: instruire, divertir et émouvoir (27). Le second but qui est de divertir ou de gagner les auditeurs (29; 59), il le met en relation avec la suavité, mais il nous met en garde contre cette suavité qui n'est pas associée à la vérité (27; 30 s.). Aux trois buts cités il fait correspondre trois sortes de style: le style simple (*submis*se), le style tempéré (*temperate*), le style sublime (*grand*iter) (34); la ressource principale du style tempéré, ce sont les ornements (42 s.; 46; 48; 53; 55). Augustin emprunte les exemples de ces trois styles à saint Paul, à Cyprien et à Ambroise (39—50), il loue les parallélismes de saint Paul et la structure de ses périodes, il dit ne pas trouver chez les écrivains sacrés de clausules rythmiques et il en est heureux, tout en mentionnant qu'on pourrait facilement parvenir à ces clau-

sules si l'on changeait l'ordre des mots, et en disant qu'il se sert lui-même de clausules (40 s.). Il recommande de choisir toujours le style qui convient au but et à l'objet du discours, de changer les styles et de les mêler mutuellement pour ne pas ennuyer (38; 51 s.). Il affirme que la fin de toute éloquence est de parler d'une manière convaincante (55) et il demande à plusieurs reprises qu'un orateur chrétien parle de façon qu'on le comprenne bien, qu'on l'écoute volontiers et docilement (32; 34; 56 s.).

Comme E. Norden (ouvr. c., p. 617) et J. Žůrek (ouvr. c., p. 99 s.) l'ont bien vu, Augustin puise ces exposés dans Cicéron, qu'il cite, ou formellement (27; 34), ou à titre d'ancien maître de rhétorique (7; 21). Cicéron enseignait qu'il faut aspirer à l'art oratoire pour que les méchants ne puissent abuser de cet art (*De inv.* I 5), que la sagesse sans éloquence est peu utile, mais que l'éloquence sans sagesse est toujours nuisible (ib. 1) et que les hommes experts ont rédigé ce qu'ils ont observé dans la pratique des orateurs (*De orat.* I 109; 146). Il distinguait les mêmes trois buts de l'éloquence (*Orat.* 69; *Brut.* 185; 276, etc.) et les trois styles correspondants (*Orat.* 20 s.; 69; 75 s., etc.) qui sont cités par Augustin. Il rattachait le deuxième but, qui est de divertir, et le style tempéré, qui lui correspond, à la suavité et aux ornements (*Orat.* 69; 91 s.). Il recommandait à l'orateur d'être clair (*De orat.* III 37 s.; 48 s.), de varier son discours (*De inv.* I 76) et de parler d'une manière appropriée aux choses ainsi qu'aux personnes (*De orat.* III 210 s.; *Orat.* 70 s.). Il traitait des clausules (*De orat.* III 192 s.; *Orat.* 212 s.), de la structure des périodes (*De orat.* III 186; 190; *Orat.* 204 s.; 221 s.), et il proclamait l'acte de persuader le but de toute éloquence (*De inv.* I 6). Certes ces idées n'appartiennent pas toujours à Cicéron lui-même — Aristote avait déjà réclamé la clarté et la convenance de la parole (*Rhét.* III 2, 1404 b 2; 7, 1408 a 10 s., etc.) et presque tous les rhéteurs avaient prétendu que le but de l'éloquence est de persuader (cf. Quint. II 15) —, mais Augustin les emprunte à Cicéron, comme il a jadis basé son exposé de la musique sur Varron. Il analyse lui-même, au point de vue de la rhétorique, les écrivains sacrés; d'ailleurs, il signalait souvent divers tropes dans l'écriture. Lorsqu'il dit qu'il ne faut pas expliquer la beauté d'un trope à celui qui ne la sent pas, il

souligne, d'une manière intéressante, la subjectivité des émotions esthétiques. Ce qu'il demande à un orateur chrétien — parler de manière qu'on comprenne bien, qu'on écoute volontiers et docilement — est une modification des trois buts de l'éloquence (instruire, divertir, émouvoir).

En connexion avec ces préceptes de la rhétorique, Augustin effleure deux fois d'autres questions esthétiques. Premièrement, au sujet d'un mot d'Amos (6, 5), il distingue, comme il le fait souvent, entre la musique d'un voluptueux, visant le plaisir, et la musique d'un sage (19). Deuxièmement, il dit ceci: de même qu'il faut plaindre celui qui a un beau corps et une âme laide plus que celui qui a et l'âme et le corps laids, de même il faut plaindre celui qui dit un mensonge avec ornement plus que celui qui le dit d'une manière laide (61). Augustin veut donc qu'il y ait conformité complète entre l'extérieur et l'intérieur du corps ou du langage. Notons que Plotin considérait comme impossible qu'un homme vraiment beau possédât une âme laide (II 9, 17); Augustin juge cela possible, mais il le condamne.

Dans les Rétractations (en 426 ou 427), où il revoit toute son activité littéraire, Augustin ne touche guère à ses opinions esthétiques. En parlant de l'écrit *Contra Academicos*, il qualifie de folle la fable des deux sœurs, Philocalia et Philosophia, car, dit-il, la *philocalia* se rattache aux sottises et alors elle n'est point apparentée à la philosophie, ou bien encore elle signifie le véritable amour de la beauté et elle est, en ce cas, identique à la philosophie, puisque la sagesse véritable est vraiment et souverainement belle (I 1, 3). — Augustin distingue ici dans le mot *philocalia* la signification courante de son époque «élégance» (voir p. 17 s.) et la signification originaire «amour de la beauté», et, comme il le fait fréquemment, il loue la beauté de la sagesse ou, pour mieux dire, il identifie la beauté et la sagesse. Il désavoue sans doute la fable en question, non seulement pour son sujet, mais encore pour sa forme païenne.

A propos du *De ordine*, il se reproche d'avoir trop vanté les arts libéraux et il dit que beaucoup de saints ne les connaissent pas et que, au contraire, beaucoup de ceux qui ne sont point saints les connaissent (I 3, 2). Nous avons constaté cette animosité d'Augustin contre les arts libéraux dans plusieurs ouvrages de sa vieillesse.

Plus loin il est mécontent d'avoir trop fait l'éloge de Pythagore, comme si la doctrine de ce dernier ne contenait pas de graves erreurs (I 3, 3). On voit qu'il n'aime pas à retrouver dans son traité la louange excessive d'un philosophe païen; cependant il ne rejette nullement l'exposé pythagoricien sur la portée des nombres.

Au sujet du VI<sup>e</sup> livre du *De musica*, il dit que ce livre montre comment on va des nombres corporels et des nombres spirituels, mais variables, aux nombres inaltérables qui se trouvent dans la vérité immuable (I 11, 1). Par là il caractérise bien l'idée fondamentale de ce livre. Puis il s'étonne d'avoir dit (VI 7) que l'âme, n'ayant pas de nombres reçus au moyen du corps, devient meilleure, puisqu'elle se détourne des sens corporels et se renouvelle par des nombres divins. Il fait observer que cela ne veut dire ni que les nombres corporels ne se trouveront pas dans les corps inaltérables et spirituels, lorsque ces corps seront beaucoup plus beaux, ni que l'âme ne les remarquera pas. Dans la vie présente l'âme doit se détourner des sens corporels, car elle pourrait être poussée à un amusement infâme, mais dans la vie future il n'y aura plus ce danger. Une autre idée de ce livre, relative à la stabilité primitive du corps (VI 13), ne doit pas non plus, selon Augustin, faire croire que les corps ressuscités ne seront pas meilleurs que les corps des premiers hommes au paradis (I 11, 2 s.). — Augustin veut mettre les deux passages en accord avec la doctrine qu'il a défendue dans ses derniers écrits, à savoir qu'après la mort les corps seront matériels, mais plus beaux et plus rythmiques qu'ils n'étaient de leur vivant et qu'on jouira alors de la beauté sans convoitise (*Enchir.* 87 s.; *De civ. D.* XXII 19, 1 s.; 24, 4; 30, 1).

C'est tout ce qui concerne l'esthétique dans les *Rétractations*. Comme on le voit, Augustin ne corrige ni ne change aucune des opinions esthétiques soutenues par lui antérieurement; naturellement, il ne s'occupe point de son traité manichéen, le *De pulchro et apto*.

## XVIII

En dernier lieu, nous allons examiner les Sermons d'Augustin. Il en prononça pendant tout son sacerdoce. Nous tiendrons compte, non seulement des sermons publiés par Migne (t. 38 et 39),

mais encore des sermons trouvés plus tard et publiés récemment par G. Morin (*S. Augustini Sermones post Maurinos reperti*, 1930). Comme nous l'avons fait à propos des *Enarrations sur les Psaumes*, nous joindrons les idées d'Augustin qui se ressemblent, car on ne peut pas toujours fixer la date des sermons; mais là où cette date est établie nous la prendrons en considération.

Il va sans dire qu'Augustin vante, dans ses sermons, la beauté de Dieu. Il dit que nous la désirons ardemment (194, 4), que seuls les anges la contemplent avec leurs esprits purs, tandis qu'elle n'apparaît pas à l'homme, à moins que Dieu ne revête la figure humaine (6, 1; 12, 4, de 394 ou 395, selon A. W. Kunzelmann, *Die zeitliche Festlegung der Sermones des hl. Augustinus*, 1928, p. 16). Il affirme que Dieu n'a pas de membres, de lignes, de couleurs, et qu'on l'aime pourtant (34, 3). Il démontre la beauté divine par la beauté de la création (19, 5; 68, 2; 158, 7, etc.) et il soutient que l'art divin ne connaît pas de fautes, mais que cet art les juge (93, 16); dans son énaration sur le Psaume 34 (S. II 2), il a dit la même chose à propos de l'art, qu'il a comparé à Dieu.

Comme dans les *Enarrations sur les Psaumes* (43, 16; 44, 3; 103, S. I 4 s., etc.), il parle de la beauté du Christ en tant qu'il est Dieu, de sa laideur en tant qu'il est homme, et il se réfère au Psaume 44 (3) et à Isaïe (53, 2) (95, 4; 138, 6 s.; 210, 4, etc.). Dans un sermon dont l'authenticité n'est cependant pas garantie, il se réfère aussi au mot d'Isaïe (63, 1): «Orné de ses vêtements...» (372, 2). Il assimile le Christ à une racine laide qui donne naissance à un bel arbre (44, 1 s.); il a comparé un homme juste à un tel arbre dans l'énaration sur le Psaume 91 (13). Il soutient aussi que par la laideur du Christ nous sommes devenus beaux (27, 6), que cette laideur donne naissance à la beauté de la résurrection (254, 5), que le Christ aimait les pécheurs et les hommes laids pour les rendre dignes d'amour (142, 5; Frangipane 5, 2), qu'il aimait l'Eglise laide pour la rendre belle et que c'est pour cela qu'il devint laid (62, 8; 95, 4; 138, 6 s.; 285, 6). Il dit encore que l'Eglise est belle tant qu'elle se trouve dans l'étreinte du Christ (285, 6), qu'aux Juifs aveugles le Christ paraissait laid, mais que son amante l'aimait parce qu'il lui semblait beau (138, 6). Nous avons supposé (p. 155) que les énarations sur les Psaumes, lesquelles

traitent de la beauté du Christ et de l'amour qui embellit, datent de la vieillesse d'Augustin; il faut en dire autant des sermons qui contiennent ces mêmes idées. En effet, on date le 27<sup>e</sup> sermon de 418 ou de plus tard (Kunzelmann, ouvr. c., p. 55), le 138<sup>e</sup> sermon de 412 (Monceaux, ouvr. c., p. 291; Kunzelmann, p. 30), le 254<sup>e</sup> sermon de 412—416 (Kunzelmann, p. 60), le 285<sup>e</sup> sermon de 405—410 (Monceaux, p. 289) ou de 416 (Kunzelmann, p. 60); seul le 62<sup>e</sup> sermon est placé vers 399 (Monceaux, p. 288; Kunzelmann, p. 71), puisqu'il plaide la démolition des statues païennes (17 s.) qui fut interdite par les édits de la même année (Theodos. XVI 10, 15; 18), mais il est possible que les statues aient été démolies encore après ces édits.

Augustin vante la beauté de la vérité qui n'a pas de couleurs, de formes, de lignes, et que nous aimons pourtant au-dessus de tout (179, 6). Il vante encore la beauté de la justice (9, 16; 159, 2 s.; Denis 18, 4 s.), de la sagesse, de la pureté (343, 6 s.), de la piété, de l'amour (Denis 18, 5), des actions correctes (78, 6). Il soutient que l'âme formée par Dieu est belle et que, abandonnée de lui, elle est laide (312, 2), que saint Cyprien a rendu les vierges belles, belles par les mœurs, non par les corps, ni par les couleurs (Morin Guelf. 26, 2, de 395 ou 396, suivant Kunzelmann, p. 68), que la justice d'un martyr en embellit la torture (Caillau I 47), que, si l'on a deux esclaves, l'un laid mais fidèle et l'autre beau mais infidèle, on préfère le premier qui est en réalité plus beau et ainsi on préfère les yeux du cœur aux yeux de la chair (159, 3, de 418 ou plus tard, selon Kunzelmann, p. 55). Dans l'exposition de l'Évangile de Jean (3, 21), Augustin a parlé pareillement des martyrs et, dans l'énarration sur le Psaume 33 (S. II 15), des esclaves.

Il parle en ce sens de la beauté intérieure ou spirituelle: les vierges saintes tâchent de plaire à Dieu par leur beauté intérieure, par la grâce de l'homme interne et par la grâce du cœur (161, 12); la femme de Putiphar n'a pas remarqué la beauté spirituelle et invisible de la pureté de Joseph (343, 6 s.); la foi considère, non la beauté des parties d'une église nouvelle, mais l'amour de l'homme intérieur, amour qui a élevé cette église (337, 1); les hérésies sont belles par les ornements et non par leur intérieur (138, 8). A cette

occasion, Augustin cite le passage du Psaume 44 (14) : « Toute resplendissante est à l'intérieur la fille du roi », passage qu'il a expliqué de la même manière dans l'énarration sur ce Psaume (29). Il invoque encore ce passage dans le 365<sup>e</sup> sermon que les Maurins n'ont pas trouvé dans les manuscrits, mais qui porte vraiment le cachet du génie augustinien. Ce sermon dit que la splendeur dont parle le Psaume est la beauté, que la beauté est l'amour et que l'amour est la vie. « Aime donc pour vivre ; en aimant tu es beau ; l'amour est le bien, l'amour est la beauté ; n'ayant pas cette beauté, tu ne vis pas, tu as la grâce, mais tu ne l'as pas à l'intérieur » (1). — Voilà une belle modification de la théorie platonicienne de l'Eros. Que celui qui aime Dieu devient beau et que l'amour est la beauté de l'âme, Augustin l'a affirmé dans l'*exposition de l'Épître de Jean* (9, 9) ; à présent il joint l'amour et la beauté à la vie.

Augustin mentionne la beauté des anges (19, 5) et il parle, avec plus de détails, de la beauté du corps humain pendant la vie et après la mort. Il dit que le corps revivra sans défaut, sans laideur (240, 3) ; si l'on demande à quoi serviront alors les différents membres, il répond que quelques-uns seront utiles et d'autres seulement beaux, puisque même dans notre corps la barbe et les mamelons de l'homme ne sont qu'un ornement. Ne connaissant pas actuellement l'accommodation numérique des membres, nous avons horreur des intestins, mais celui qui connaît cette harmonie, analogue à l'harmonie musicale, et qui connaît ce rapport dans les membres, en est charmé au point qu'il le considère comme supérieur à toute beauté visible ; ce rapport, cette beauté, seront d'autant plus grands dans les corps ressuscités (243, 4—7). — La beauté de ces corps, la barbe ainsi que les mamelons, l'harmonie numérique du corps humain et la prétendue laideur des intestins sont traités au dernier livre de la *Cité de Dieu* (19, 1 s. ; 24, 4 s. ; 30, 1) et ces coïncidences frappantes témoignent que notre sermon (243) est à peu près de la même époque (vers 426), bien qu'on le date de 408 ou de 409 (Kunzelmann, p. 73).

Comme il le fait toujours, Augustin admire la beauté de la nature, mais il la place, bien entendu, au-dessous de la beauté divine ou de la beauté spirituelle en général. Il vante le firma-

ment, l'éclat et l'arrangement des astres, le soleil, la lune, qui est la « consolation de la nuit », la terre avec ses plantes, ses animaux et ses hommes, la mer et l'air avec leurs créatures, mais au-dessus de tout il met le Créateur (141, 2; 241, 2). Il loue l'or, l'argent, les arbres, les blés, l'eau, les créatures de l'air et, avant tout, le firmament orné de lumières, cependant il ne veut pas mettre sa confiance dans ces choses-là, il veut la placer en Dieu (Denis 22, 3). Il loue la beauté de l'or brillant, mais il affirme que cette beauté ne peut être comparée à la vérité ou à la fidélité (159, 5). D'une manière analogue, il place l'esprit au-dessus des belles couleurs, des formes, de l'or, de l'argent, des pierres précieuses (Morin Guelf. 20, 2). Dans un sermon dont l'authenticité est cependant contestée, il est dit que nulle forme terrestre, nul éclat du métal, nul charme des forêts, nulle pourpre des fleurs, nul corps, nul son des cordes ou des flûtes, nulle odeur, nulle douceur, nulle étreinte, ne peuvent être comparés à la beauté de la sagesse (391, 5).

Augustin mentionne également presque toutes les conditions de la beauté qu'il a citées ailleurs, c'est-à-dire le rapport numérique, l'accord, l'unité, l'intégrité et l'ordre. Par le rapport numérique il explique l'harmonie du corps humain, à laquelle il compare l'harmonie musicale (243, 4). Il fait dériver cette dernière de l'accord et de l'unité, car il expose que la symphonie et le chœur dont parle la parabole de l'enfant prodigue (Luc 15, 26) désignent l'accord des instruments musicaux de même que l'accord et l'unité d'un chœur qui chante. Pour cette idée il se réfère aussi à la parole de saint Paul (I *Cor.* 1, 10) sur l'unité dans la foi (Caillau II 11, 9). Il parle encore de l'unité en d'autres endroits: une fois, il apostrophe la jeune fille du *Cantique des cantiques*: « Si tu es belle, tu renfermes l'unité, car là où est la division est la laideur » (46, 37). La deuxième fois, il recommande l'unité en se référant au mot de l'Évangile (Luc 10, 42): « Une seule chose est nécessaire » (pourtant ici « un » ne signifie point l'unité) et à d'autres passages de l'Écriture qui mentionnent l'unité et la concorde (Ps. 33, 4; Jean 17, 22; Act. 4, 32; etc.); il dit — et cela importe à l'esthétique — que dans la multitude l'unité nous charme (103, 4). La troisième fois, il cite saint Jean (10, 16) qui parle d'un seul troupeau et d'un seul berger, ainsi que saint Paul (I *Cor.* 12, 12) qui parle d'un seul corps à

plusieurs membres (138, 3 s.); ici il ne songe qu'à l'unité de l'Eglise, mais ailleurs il lie étroitement le principe de l'unité de l'Eglise au postulat esthétique de l'unité. Signalons encore que dans les sermons en question, dont deux (46 et 138) dateraient de 410—412 (Monceaux, p. 289, 291; Kunzelmann, p. 23, 30), Augustin confirme sa théorie de l'unité par l'Écriture, comme il le faisait pour le nombre.

En ce qui concerne l'intégrité, il dit qu'elle est la plus belle là où la première partie s'accorde avec la dernière (Morin Guelf. 24, 1, de 416—420, suivant Kunzelmann, p. 50); d'autres fois, il définissait pareillement l'unité (*De mus.* I 22 s.) et l'ordre (ib. VI 47), et nous avons dit (p. 86) que le point de départ de ces définitions étaient Platon et surtout Aristote, qui avait ainsi défini le tout.

Quant à l'ordre, Augustin le trouve sur la terre, dans la mer, dans le firmament (19, 5), et il affirme que tout homme est ordonné à sa propre place; Dieu sait où placer chacun, comme le peintre sait où mettre chaque couleur: celui-ci emploie la couleur noire, à laquelle ressemble le pécheur, pour les cheveux, la barbe et les sourcils, mais il se sert du blanc pour le front (125, 5, de 416 ou 417, selon Kunzelmann, p. 49). Une comparaison analogue se trouve dans le *De vera religione* (76) et dans la *Cité de Dieu* (XI 23, 1).

Une fois Augustin évalue le plaisir de nos sens. Il expose que maintes choses délectent naturellement notre faiblesse, que l'on est réjoui par les aliments et les boissons si l'on a faim ou soif, que l'on est réjoui par la lumière du soleil, des astres, de la lune et des lanternes, que l'on est charmé par une voix sonore, un chant doux, une odeur agréable et le contact voluptueux du corps, mais il fait observer qu'il y a quelques plaisirs qui sont permis et d'autres qui ne le sont pas; par exemple les phénomènes naturels, un Psaume chanté d'une voix douce, les fleurs, les parfums, les aliments tolérés, les étreintes de l'épouse, sont permis, tandis que les théâtres, les chansons des acteurs, l'encens à l'autel des démons, les festins accompagnant les sacrifices impies, les étreintes des prostituées, ne sont pas permis; du reste, la justice surpasse même les plaisirs permis (159, 2). Dans le *Contra Iulianum* (IV 65 s.; 75), Augustin a pareillement envisagé les sensations au point de vue éthique et il a opposé les sensations permises aux convoitises.

Ce dernier écrit date à peu près de 421 et notre sermon fut également prononcé au plus tôt en 418 (Kunzelmann, p. 55).

Le point de vue éthique et religieux domine également là où Augustin traite des arts. Il va sans dire qu'il a une attitude très hostile envers le théâtre et les amusements de ce genre: il accuse les démons de prendre plaisir aux spectacles amusants, aux infamies du théâtre, aux folies du cirque, aux cruautés de l'amphithéâtre, aux luttes des gladiateurs (198, 3); il place ceux qui fréquentent le théâtre à côté des séducteurs, des ivrognes et des calomniateurs (252, 4); il impute l'amour pour le théâtre à la convoitise des yeux, de laquelle parle la *I<sup>ère</sup> Epître* de Jean (2, 16), ou à une curiosité infâme. Il oppose le spectacle sublime que présente l'Eglise dans ses récits sur les martyrs au spectacle ignoble qu'offrent les conducteurs des chars, les gladiateurs et les acteurs; il dit qu'en entendant les récits sacrés nous voyons en esprit les luttes des martyrs, nous craignons pour eux et, à la différence du théâtre païen, nous voulons les imiter, tandis que personne ne veut ressembler à un acteur. Augustin voudrait interdire les théâtres, il loue les anciens Romains d'avoir traité les acteurs de malhonnêtes et il défend aux chrétiens d'entrer dans le théâtre (Denis 14, 3; 17, 7). Des idées pareilles sont développées en divers endroits de la *Cité de Dieu*. Ce qui est nouveau, c'est l'opposition du théâtre païen aux légendes des martyrs chrétiens; on dirait que l'auteur a pressenti le théâtre religieux du moyen âge.

Il est naturel qu'Augustin désapprouve également la vénération des images divines; comme ailleurs, il invoque à cette occasion la parole connue de saint Paul (*Rom.* 1, 23) et il blâme ceux qui prétendent vénérer, non les statues, mais la divinité représentée (197, 1). Nonobstant, il qualifie une fois de «très douce» une image de saint Etienne qui représentait Saul surveillant les vêtements de ceux qui lapidaient le martyr (316, 5). C'est le seul cas où il approuve un tableau; comme on date ce sermon de 425 ou de plus tard (Kunzelmann, p. 79), il est possible qu'Augustin ait modifié, à la fin de sa vie, son opinion sur les tableaux.

Il parle surtout de la musique lorsqu'il interprète les Psaumes. Il affirme que le chant tient étroitement à la gaieté (34, 1) et à l'amour (33, 1, de 405—411, d'après Kunzelmann, p. 22; 34, 1;

336, 1) et qu'on veut chanter celui qu'on aime (34, 6); c'est là une observation psychologique sagace. Il soutient que les chants de la vanité enchantent les démons (198, 3); il vise ici la musique impie qu'il a souvent combattue. Comme dans les *Enarrations sur les Psaumes* (32, S. I 5; 91, 5; 143, 10; 146, 2 s., etc.), il recommande de chanter, non seulement des lèvres, mais encore par le cœur et les mœurs (34, 6; 365, 1), et il compare allégoriquement les dix cordes du psaltérion aux dix commandements de Dieu (9, 6; 32, 5; 33, 1). Il rattache l'harmonie musicale, nous l'avons vu ci-dessus, à l'accord et à l'unité (Caillau II 11, 9). En connexion avec l'harmonie du corps et celle de la musique, il expose qu'un chant n'a lieu que si toutes les cordes de la cithare sonnent d'une manière semblable et que ce sont les différents sons liés par un rapport qui font naître, non la beauté pour ceux qui voient, mais la suavité pour ceux qui entendent (243, 4, suivant Kunzelmann, p. 73, de 408 ou 409, mais probablement d'une date postérieure, voir p. 189). Il pense ici sans doute à la suite des tons (mélodie) et non à leur consonance (harmonie, au sens actuel); dans l'antiquité, le terme «harmonie» avait les deux significations qui sont en effet intérieurement cohérentes. La suavité des sensations auditives et la beauté des sensations visuelles ont été discernées dans le *De ordine* (II 33 s.).

Pour le langage, Augustin distingue, comme ailleurs, le son qui entre dans les oreilles et y reste, et la pensée qui entre dans l'esprit. Le son est, dit-il, semblable au corps, et la pensée, à l'âme. Le son est passager, mais tous les hommes qui l'entendent le perçoivent en entier et il ne se partage pas entre eux comme un aliment; la pensée subsiste dans l'esprit de celui qui parle et de celui qui écoute (28, 4 s.; 47, 30, de 410, suivant Monceaux, p. 289, et Kunzelmann, p. 23). Dans le *De libero arbitrio* (II 16 s.), Augustin a dit qu'un seul mot peut être entendu par plusieurs personnes à la fois. La différence entre la sensation et sa signification est aussi le point de départ d'Augustin, lorsqu'il compare celui qui ne comprend pas les miracles du Christ à celui qui admire la beauté des caractères dans un manuscrit sans en comprendre le sens (98, 3) — la même comparaison se trouve dans l'*exposition de l'Évangile de Jean* (24, 2) — et lorsqu'il affirme que dans une

allégorie le même mot n'a pas toujours la même signification et qu'il faut donc tenir compte du contexte; il ajoute que même les lettres changent de signification selon leur place, par exemple *d* se trouve et dans le mot *Deus* et dans le mot *diabolus* (32, 6). A propos de l'allégorie, il s'exprime encore de la manière suivante: dans l'Écriture tout n'est pas fermé, car il n'y aurait aucune chose avec laquelle on pourrait éclaircir ce qui est obscur, et dans l'Écriture tout n'est pas caché, car l'âme n'aurait rien d'où elle pourrait prendre sa nourriture et la force nécessaire pour découvrir ce qui est caché (156, 11, de 418, suivant Kunzelmann, p. 56). Que celui qui ne découvre pas le sens caché d'une allégorie ait faim, c'est ce qu'on lit dans le *De doctrina christiana* (II 8).

Citons finalement les jugements suivants d'Augustin sur les arts libéraux: les garçons apprennent à l'école, avec beaucoup de difficultés, les nombres, les belles-lettres et les tromperies éloqu岸tes (c'est-à-dire la rhétorique), non à cause de la sagesse, mais à cause de la richesse et des vains honneurs (70, 2); il vaut mieux être nourri de la parole divine que d'être élevé dans les arts libéraux (133, 4). De telles idées sceptiques sur les arts libéraux apparaissent souvent dans les ouvrages ultérieurs d'Augustin.

---