

Théorie de l'art



EN UN SENS TRÈS LARGE, la culture regroupe l'ensemble de l'activité créatrice humaine, y compris l'économie, l'éducation, la religion, la science et l'art, qui occupe une place centrale. En fait, l'art est l'essence de la culture. Pourtant, l'art mondial contemporain montre des signes de décadence. Cela touche les pays démocratiques ou communistes, développés ou en développement. L'art décadent ne peut générer qu'une culture décadente. Si la décadence actuelle se poursuit, la culture mondiale ira vers une crise majeure. Pour inverser cette tendance, et surtout pour créer une nouvelle culture, un renouveau artistique est souhaitable. À cette fin, il est utile de proposer une nouvelle théorie de l'art.

De nouvelles formes d'art ont toujours été annonciatrices de tournants historiques. L'art joua un rôle avant-coureur dans la Renaissance. Les artistes ne furent pas en reste dans les révolutions communistes. On sait l'impact des œuvres de Maxime Gorki sur la révolution russe et des ouvrages de Lu Xun (1881-1936) sur la révolution chinoise. La création d'une nouvelle culture à l'avenir passe donc par une production artistique authentique féconde.

Le « réalisme socialiste » était l'esthétique prisée par les communistes. Voyant l'art comme une arme capitale de leur révolution, ils lui assignaient la tâche d'exposer les contradictions de la société capitaliste et entraîner les gens vers la révolution. Fondé sur le matérialisme dialectique et le matérialisme historique, le réalisme socialiste écliprait aisément la philosophie de l'art des sociétés libres, aux fondements assez flous. Alors que le réalisme socialiste avait dominé la scène culturelle des pays communistes, il a amorcé son déclin, avant même la chute du communisme.

Même si le réalisme socialiste a reflué, il pourrait ressurgir, dans la mesure où il s'est retiré sans critique théorique substantielle. Sa disparition pourrait n'être que de surface. Pour empêcher sa réapparition, il convient de le critiquer avec une nouvelle théorie de l'art.

Voilà dans quel contexte se présente la théorie de l'art de la Pensée de l'Unification, ou théorie unificationniste de l'art. La théorie unificationniste de l'art veut inverser les penchants actuels pour un art décadent. S'inscrivant dans une nouvelle philosophie, elle se veut aussi une critique du réalisme socialiste et une contre-proposition. Cette théorie entend contribuer à l'avènement d'une nouvelle culture. Une nouvelle théorie de l'art est d'autant plus nécessaire que le vrai, le bon, mais aussi le beau sont les piliers de la société future, selon la providence de Dieu.

I. Le fondement de la théorie de l'art dans le Principe divin

Cette nouvelle théorie de l'art s'est inspirée du Principe divin. Les points les plus fondamentaux en sont: (1) le but de Dieu pour la création et Sa créativité, (2) la création à la ressemblance et la joie, et (3) l'action de donner et recevoir.

Commençons par le but de Dieu pour la création et Sa créativité. Le but de Dieu en créant l'univers était de manifester la joie par l'amour. Autrement dit, Dieu créa l'univers comme Son partenaire objet de joie. Cela fait de Dieu un grand artiste ; l'univers est Son œuvre. Plus concrètement, Dieu a créé l'être humain pour être le partenaire objet de Sa joie et il a créé tous les êtres comme partenaires objets de la joie de l'être humain.

S'agissant de l'être humain, le but de la création de Dieu concerne le but pour lequel Il nous a créés: le but de l'ensemble et le but individuel. Le but de l'ensemble est de donner de la joie à l'ensemble (l'humanité, la nation, la tribu, etc.). Le but individuel est d'obtenir de la joie pour soi-même grâce aux autres et au groupe. Dieu a pourvu l'être humain de désir pour qu'il puisse accomplir le but de sa création. D'où notre désir constant de plaire à Dieu et à autrui et d'en tirer de la joie. L'activité artistique est dérivée de la création de l'univers par Dieu. L'activité de création

commence par le but de l'ensemble, c'est-à-dire avec le dessein de plaire aux autres. L'activité d'appréciation, en revanche, commence avec le but individuel, c'est-à-dire par l'intention d'obtenir de la joie pour soi.

La créativité de Dieu est Sa capacité de former la structure en deux étapes de la création: le fondement des quatre positions intérieur de développement et le fondement des quatre positions extérieur de développement dans l'Image originelle. Former le fondement des quatre positions intérieur de développement signifie former un Logos (plan); et former le fondement des quatre positions extérieur de développement signifie créer toutes les choses en utilisant un hyeongsang (matériau) en accord avec le Logos. Ce processus créatif de Dieu transparait dans la structure en deux étapes de la création dans l'activité artistique humaine. D'abord, il y a une conception; puis une œuvre d'art prend forme en concrétisant le plan au moyen de matériaux.

Parlons à présent de la joie et de la création à la ressemblance. Dieu a créé les êtres humains et tous les êtres comme Ses partenaires objets de joie. Le partenaire sujet tire sa joie de la stimulation émanant d'un partenaire objet dont le seongsang et le hyeongsang ressemblent à ceux du partenaire sujet¹. Dieu a donc créé les êtres humains pour ressembler aux caractéristiques duales de Dieu en image, et les choses pour leur ressembler de façon symbolique². Appliqué à la théorie de l'art, cela signifie qu'un artiste produit une œuvre d'art ressemblant à ses propres seongsang et hyeongsang pour en tirer de la joie. En outre, cela signifie qu'apprécier une œuvre d'art, c'est ressentir de la joie en y percevant ses propres seongsang et hyeongsang.

Évoquons ensuite l'action de donner et recevoir. En Dieu, le seongsang et le hyeongsang entament une action de donner et recevoir comme partenaire sujet et partenaire objet, qui donne une union ou produit un être multiplié³. Produire un être multiplié signifie créer un nouvel être. Appliquons cette action de donner et recevoir dans l'Image originelle de Dieu à la théorie de l'art: la création artistique passe par l'action de donner et recevoir entre le partenaire sujet (l'artiste) et le partenaire objet (matériaux). L'appréciation du travail artistique est une action de donner et recevoir entre le partenaire sujet (amateur d'art) et le partenaire objet (œuvre d'art). Dès lors, tant dans la création artistique que dans l'appréciation, le partenaire sujet et le partenaire objet ont à remplir certaines conditions. En effet, la valeur (vérité,

bonté et beauté) est fixée par l'interaction entre un partenaire sujet et un partenaire objet (voir Axiologie).

II. Art et beauté

Qu'est-ce que l'art ?

Les divers volets de l'activité culturelle correspondent aux trois facultés de l'esprit humain (intelligence, sentiment et volonté). L'activité intellectuelle concerne le champ de la pensée (philosophie, science, etc.), la volonté touche les domaines de l'action morale et éthique ; l'art est par excellence le langage de la sensibilité, de l'émotion. L'art peut se définir comme « l'activité émotionnelle de créer et d'apprécier la beauté ».

Alors, quelle est la finalité de l'art ? Le but de Dieu en créant l'être humain et l'univers était d'obtenir de la joie en aimant des partenaires objets. Pareillement, des œuvres d'art sont créées dans le but d'obtenir de la joie. D'où cette définition de l'art comme « activité de générer de la joie par la création et l'appréciation ».

« Tous les artistes ont la même intention, le désir de plaire ; la définition la plus simple et la plus fréquente de l'art est l'effort de créer des formes agréables⁴. » Ce propos du critique d'art britannique Herbert Read (1892-1968) rejoint la définition de l'art dans la Pensée de l'Unification.

Art et joie

Répetons-le, l'art consiste à créer de la beauté, et donc de la joie. Alors, qu'est-ce que la joie ? Selon le Principe divin, la joie « naît lorsque nous avons un partenaire objet dans lequel notre nature intérieure et notre forme extérieure se reflètent et se développent. Notre partenaire objet nous aide à ressentir notre nature intérieure et notre forme extérieure par la stimulation qu'il nous apporte. Il peut s'agir d'un partenaire objet immatériel ou bien substantiel » [PPD, p.44]. Ainsi, la joie survient lorsque le seongsang et le hyeongsang d'un partenaire objet ressemblent à ceux du partenaire sujet.

Comme l'expliquent les théories de l'ontologie et de l'épistémologie, l'être humain est un condensé de l'univers. Tous les seongsang

et *hyeongsang* de l'univers existent sous forme latente dans le corps humain. Quand je reconnais une fleur, par exemple, je suis déjà doté des prototypes de la couleur, de la forme, de la texture, etc. de la fleur. En découvrant, par l'action de donner et recevoir, que le prototype est en parfait accord avec la couleur, la forme et la texture de la fleur elle-même, je reconnais un certain type de fleur. Le sentiment de joie vient de cet accord. Pour apprécier la beauté d'un partenaire objet, il faut d'abord en avoir le prototype en tête.

Alors, comment naît un prototype? Le premier point est la pureté de l'esprit. Des prototypes surgiront naturellement dans un esprit pur. La deuxième condition requise est l'éducation. Avec une étude théorique et une appréciation des divers types de beauté, les prototypes du subconscient sont plus facilement stimulés et viennent à la surface.

Ressemblance seongsang

On parle de «*ressemblance seongsang*» quand il y a une résonance totale ou bien partielle entre les partenaires sujet et objet en termes de pensée, de plan, d'individualité, de goût, d'éducation, de cœur, etc. La résonance de la pensée est particulièrement importante. Le partenaire sujet, décelant dans le partenaire objet une pensée qui évoque la sienne, le trouve beau. Par conséquent, si sa pensée est large et pénétrante, le partenaire sujet connaîtra un éventail de joie plus large et en sera vivement ému.

Ainsi, la *ressemblance seongsang* fait référence à la *ressemblance* entre le *seongsang* de l'artiste, exprimé dans une œuvre d'art, et le *seongsang* de l'appréciateur, à savoir l'affinité de cœur, de pensée, etc.

Ressemblance hyeongsang

Le *hyeongsang* d'un partenaire objet fait référence à ses éléments physiques, que nous percevons avec nos cinq sens: la forme, la couleur, le son ou l'odeur d'une chose. Lorsque ces éléments s'accordent avec les prototypes en nous, nous pouvons apprécier la beauté et nous sentir heureux.

Nous verrons dans l'épistémologie que le monde extérieur est une extension de l'esprit humain. Aussi, un être humain possède tous les éléments du monde extérieur sous forme de prototypes dans son esprit. C'est-à-dire que les éléments *hyeongsang* de forme, de couleur, de son,

d'odeur, de toutes les choses ou œuvres d'art existent déjà en nous sous forme de prototypes miniatures. C'est ce que l'on appelle la « ressemblance hyeongsang ». Lorsque les éléments physiques d'un partenaire objet et les prototypes en nous s'accordent et que notre sentiment est stimulé, nous ressentons de la joie.

Complémentarité

La complémentarité, autre aspect de la ressemblance, est aussi source de joie. C'est le cas où le partenaire sujet ressent de la joie en trouvant dans le partenaire objet un aspect qu'il n'a pas. Par exemple, un homme se réjouit de trouver chez une femme la grâce et la beauté qui lui manquent.

Il y a deux raisons à cela. Premièrement, un être humain seul ne peut devenir un être complet. Les êtres humains sont créés par paires: l'homme a les caractéristiques yang de Dieu, et la femme, Ses caractéristiques yin. En s'unissant, l'homme et la femme finissent par refléter l'harmonie des caractéristiques duales de Dieu. Cela correspond à la façon dont les êtres humains ont été créés.

Cette nature complémentaire peut être vue comme une sorte de ressemblance. Chacun a dans son subconscient une image de ce qui lui manque et avec lequel il souhaite être complet. Se trouver face à un partenaire objet qui correspond à cette image procure de la joie, car l'élément dont on manque est ensuite comblé. Dans ce cas également, le partenaire objet ressemble à l'image dans l'esprit de l'appréciateur. Ainsi, la complémentarité est une sorte de ressemblance.

Deuxièmement, Dieu a créé les êtres humains en les dotant de l'image individuelle. Un homme ou une femme ressent de la joie dans des actions de donner et recevoir avec les autres et en trouvant en eux ce qui lui manque. La beauté ressentie dans ce cas repose sur la complémentarité, qui est une sorte de ressemblance au sens large. Dieu, qui est l'Un, se manifeste par des êtres appariés de yang et de yin et par d'innombrables êtres individualisés. Ainsi, nous éprouvons de la joie en nous unissant pour devenir des êtres plus parfaits.

Autre exemple: deux éléments distincts, un bureau et une chaise, forment un ensemble parfait en se complétant. Devenir un être parfait signifie que le but de la création est rempli, apportant satisfaction et joie. Pour qu'il y ait complémentarité, la ressemblance doit se situer à un plan plus profond, à la racine. La beauté ou la joie ne peuvent venir

de différences que s'il existe aussi des points communs, à savoir un but commun ou une ressemblance⁵.

Qu'est-ce que la beauté?

Selon le Principe divin, « on appelle amour la force émotionnelle que le partenaire sujet donne au partenaire objet, et on appelle beauté la force émotionnelle que le partenaire objet retourne au partenaire sujet » [PPD, p.50]. Dans les cas où le partenaire objet est un minéral ou une plante, ce qui en émane est une force matérielle, mais le partenaire sujet (être humain) peut toujours le recevoir comme une stimulation émotionnelle. Or, il y a des cas où, même si le partenaire objet donne une stimulation (force) au partenaire sujet, le partenaire sujet ne la reçoit pas sous forme d'émotion. Dans de tels cas, le stimulus ne peut pas devenir une stimulation émotionnelle. Il s'agit donc de savoir si le partenaire sujet reçoit le stimulus provenant du partenaire objet émotionnellement ou non. S'il le reçoit sur un plan émotionnel, alors il s'agit d'une stimulation émotionnelle. La beauté peut alors se définir comme « la force émotionnelle ou la stimulation émotionnelle que le partenaire objet donne au partenaire sujet ». La beauté étant l'une des valeurs premières avec la vérité et la bonté, on peut aussi la définir comme suit : « la valeur d'un partenaire objet perçue comme une stimulation émotionnelle ».

Nous avons appelé amour la force émotionnelle que le partenaire sujet donne au partenaire objet, et beauté la force émotionnelle que le partenaire objet renvoie au partenaire sujet. Dans le cas des rapports humains, le partenaire sujet et le partenaire objet échangent mutuellement de l'amour et de la beauté. Autrement dit, le partenaire objet donne aussi de l'amour au partenaire sujet, et le partenaire sujet donne aussi de la beauté au partenaire objet. La raison en est que « quand le partenaire sujet et le partenaire objet sont totalement et harmonieusement unis, il y a de l'amour dans la beauté et de la beauté dans l'amour » [PPD, p.50]. Quand une force émotionnelle est envoyée du partenaire sujet au partenaire objet, ou du partenaire objet au partenaire sujet, elle est envoyée en tant qu'amour et elle est reçue comme une stimulation émotionnelle, et donc comme beauté.

Nous venons de définir la beauté telle que l'entend la Pensée de l'Unification. Dans le passé, les philosophes ont donné diverses définitions

de la beauté. Platon, par exemple, expliquait l'essence de la beauté comme l'idée du beau existant dans un objet. Concernant la beauté, il déclarait : «La finesse est un plaisir visuel et auditif⁶.» Kant expliqua la beauté comme «la finalité subjective d'un objet⁷». Kant voulait dire par là qu'un objet dans la nature n'a pas de finalité intentionnelle. Mais si un être humain le perçoit subjectivement comme ayant une finalité et en tire un sentiment agréable, alors ce qui donne ce sentiment plaisant à l'être humain est la beauté.

Détermination de la beauté

Comment la beauté est-elle évaluée ? Relisons le Principe divin :

«La valeur d'une entité, prévue à sa création, n'est pas un attribut inhérent fixe. Elle s'établit plutôt par une relation mutuelle entre le but de cette entité, selon l'idéal de Dieu pour la création, et le désir originel de l'être humain de la chérir et d'exalter sa vraie valeur... Prenons l'exemple d'une rose: sa beauté originelle est déterminée lorsque le but pour lequel Dieu l'a créée et le désir humain, d'inspiration divine, d'apprécier et d'exalter sa beauté, se réalisent de concert. Autrement dit, une personne idéale est comblée de joie quand son désir de rechercher la beauté est satisfait par la stimulation émotionnelle que la fleur lui procure. C'est à ce moment-là que la fleur manifeste sa beauté originelle» [PPD, p.48].

Loin d'exister objectivement, la beauté est évaluée par une action de donner et recevoir entre le partenaire sujet, qui désire rechercher la valeur, et le partenaire objet. En somme, la beauté est fixée quand le partenaire sujet, engagé dans une action de donner et recevoir, estime subjectivement la stimulation esthétique émanant du partenaire objet.

Éléments de beauté

La beauté n'est pas quelque chose qui «existe» objectivement. Elle est «ressentie». Cela dit, il y a bien dans le partenaire objet un élément qui donne au partenaire sujet un plaisir émotionnel qu'il ressent comme de la beauté. Quel est donc cet élément qui stimule esthétiquement le

partenaire sujet, autrement dit, quel est cet élément de beauté? C'est la combinaison du but pour lequel le partenaire objet a été créé (le but de la création) et de l'harmonie des éléments physiques au sein du partenaire objet. Ainsi donc, quand les éléments physiques, tels que les lignes, les formes, les couleurs et les motifs spatiaux d'un tableau, les sons aigus et graves, les sons longs et courts d'une mélodie, s'harmonisent bien, centrés sur le but de la création, et procurent une stimulation émotionnelle au partenaire sujet, ce dernier le reconnaît et le ressent subjectivement comme beauté. La beauté reconnue comme telle par le partenaire sujet devient la beauté réelle.

L'harmonie est spatiale ou bien temporelle. L'harmonie concerne l'arrangement spatial dans le premier cas. Dans le deuxième cas, le passage du temps produit l'harmonie. Les formes d'art exprimant l'harmonie spatiale comprennent la peinture, l'architecture, la sculpture, l'artisanat, etc., et peuvent être appelées «art spatial». La littérature et la musique sont deux formes d'art où l'harmonie s'exprime par le temps (linéarité, cadence, rythme). On peut parler d'«art temporel». D'autres formes d'art, comme le théâtre ou la danse manifestent une harmonie à la fois spatiale et temporelle. On peut parler d'«art spatio-temporel» ou art global. En tout cas, c'est la manifestation de l'harmonie qui fait naître un sentiment de beauté.

Aristote disait dans sa *Métaphysique*: «Les principales formes de beauté sont l'ordre, la symétrie et le limité⁸.» Read précisait: «L'œuvre d'art a un point de référence imaginaire (analogue à un centre de gravité). Autour de ce point, les lignes, les surfaces et les masses sont réparties de manière à reposer parfaitement en équilibre. L'objectif structurel de tous ces modes est l'harmonie, et l'harmonie satisfait notre sens de la beauté⁹.» Les deux citations associent la beauté à l'harmonie.

III. But dual de l'activité artistique: création et appréciation

L'activité artistique comporte deux volets inséparables: la création et l'appréciation. En somme, l'acte de création comporte sa part d'appréciation. Inversement, apprécier, c'est apporter sa touche de subjectivité

créatrice à l'œuvre d'art. Nous reviendrons sur cette action subjective. En bref, créer et apprécier sont indissociables.

Pourquoi la création et l'appréciation ont-elles un lien étroit? À quoi servent ces deux aspects de l'art? Dans la Pensée de l'Unification, la création et l'appréciation sont des activités pratiques menées pour satisfaire le désir dual de réaliser la valeur et de rechercher la valeur. Créer, c'est assouvir son désir de réaliser la valeur; apprécier, c'est assouvir son désir de rechercher la valeur. Dans quel but les êtres humains ont-ils ces deux désirs? L'être humain a le désir de réaliser la valeur afin d'accomplir le but de l'ensemble, et le désir de rechercher la valeur afin d'accomplir le but individuel. En somme, ces désirs dont Dieu nous a dotés constituent la force motrice ou l'élan qui nous pousse à réaliser le but de la création.

Le désir d'accomplir le but de l'ensemble, même lorsqu'il n'est pas conscient ou explicite, est néanmoins latent dans le subconscient d'un être humain. Voilà pourquoi chacun, consciemment ou inconsciemment, cherche à mener une vie authentique, à faire de bonnes actions, à créer de la beauté, à servir l'humanité, et veut plaire à Dieu. Sous cet angle, la création artistique exprime le désir de réaliser la valeur et de remplir le but de l'ensemble. Mais l'être humain vit aussi pour lui-même. D'où ce désir de chacun de trouver de la joie en recherchant la valeur dans un partenaire objet. L'appréciation en art provient de ce désir. C'est en cela qu'elle est liée au but individuel.

Le but de l'ensemble et le but individuel sont liés au but de Dieu pour la création. Dieu a créé l'être humain pour obtenir la joie; c'est le but de la création du point de vue de Dieu. Du point de vue de l'être humain, cependant, c'est son but d'être créé, qui est à la fois de plaire à Dieu et à l'ensemble (but de l'ensemble), et de trouver de la joie pour lui-même (but individuel).

Ainsi, la création artistique est l'activité par laquelle un artiste, en position de partenaire objet, produit de la valeur (beauté) pour le partenaire sujet, à savoir Dieu et l'humanité, alors que l'appréciation est l'activité par laquelle un partenaire sujet apprécie la valeur (la beauté) d'un partenaire objet, à savoir une œuvre d'art. Les deux actions découlent en définitive du but de la création de Dieu. Les artistes actuels, cependant, s'écartent souvent de la position originelle et penchent vers un art égocentrique. On ne peut que le regretter. Si

la vraie portée de la création et de l'appréciation devient claire, l'artiste verra son activité avec un sens plus aigu de sa finalité. Son œuvre reflétera davantage l'idéal originel.

IV. Conditions requises pour la création artistique

Il est temps d'expliquer les conditions requises pour la création artistique. La création implique certaines conditions requises tant chez le partenaire sujet (artiste) que dans le partenaire objet (œuvre d'art). En outre, les techniques, les matériaux et les styles d'expression sont des éléments importants de la création. Abordons chacun de ces points.

A. Conditions requises pour le partenaire sujet dans la création artistique

Les conditions requises pour le partenaire sujet dans la création concernent le motif, le thème, la conception, la conscience de partenaire objet, l'individualité.

Motif, thème et conception

Dans la genèse d'une œuvre d'art, tout commence par un motif, un élan de créer. De ce motif va naître un but pour créer une œuvre spécifique. Le thème et la conception sont alors fixés. Le thème désigne le contenu central à développer dans l'œuvre. La conception est le plan concret du contenu et de la forme d'une œuvre d'art à créer, sur la base du thème.

Prenons l'exemple d'un peintre, ému à la vue d'un beau paysage d'automne et décidé à le peindre. L'émotion ainsi suscitée devient le motif, et le but de créer une peinture représentant une scène d'automne est déterminé. Sur cette base, un thème est établi. Supposons que les érables évoquent des sentiments particulièrement vifs. L'artiste voudra exprimer ce motif à partir d'érables et choisir comme thème « Érables à l'automne ». Une fois le thème choisi, l'artiste conçoit de façon concrète

l'agencement des montagnes, des arbres, des rivières, du ciel, des nuages, les couleurs employées.

La création de l'univers par Dieu est du même ordre. Tout d'abord, un motif servit de motivation à la création. Ce motif avait à voir avec son cœur, à savoir son élan émotionnel de « chercher la joie en aimant ». Ensuite, Dieu fixa le but de la création, à savoir le but de créer des partenaires objets d'amour qui Lui ressembleraient. Sur la base de cet objectif, le thème fut déterminé : les êtres humains, « Adam et Ève ». Ensuite, une conception concrète de l'être humain et de tous les êtres, à savoir le Logos, fut établie. Ainsi pouvons-nous expliquer la création de l'univers par Dieu.

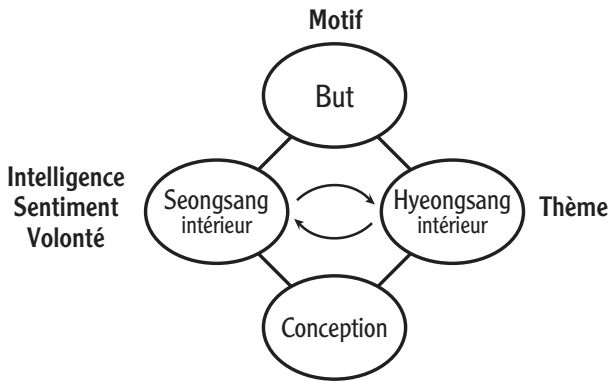


Schéma 7.1: Formation du fondement des quatre positions intérieur dans l'activité artistique.

Dans l'acte créateur divin, le seongsang intérieur (intelligence, sentiment et volonté) et le hyeongsang intérieur (idées, concepts, lois, principes mathématiques) au sein du seongsang de Dieu ont eu une action de donner et recevoir, centrée sur le cœur (but), et le Logos (conception) a été formé. La formation de ce fondement des quatre positions s'applique directement à la création artistique. Un artiste établit un thème, centré sur un motif (but), et une conception va jaillir de l'action de donner et recevoir entre le seongsang intérieur et le hyeongsang intérieur en vue de concrétiser le thème. Cela rappelle la formation du fondement des quatre positions intérieur dans le processus de création de Dieu (voir *schéma 7.1*).

Prenons *Le Penseur* d'Auguste Rodin (1840-1917). C'est la statue d'un poète assis au centre du niveau supérieur de la porte de l'enfer. Le concept est né de *L'Enfer*, la première partie de la *Divine comédie* de Dante. La statue représente un poète en pleine méditation observant les êtres en enfer qui gémissent de peur, d'anxiété et de douleur. Le motif de Rodin en créant *Le Penseur* est peut-être l'émotion profonde qu'il a ressentie en lisant la *Divine comédie* de Dante, comprenant que tout le monde doit vivre une vie juste pour éviter de souffrir en enfer. Sur le thème du « penseur », il passe à la conception : représenter un homme assis, en pleine méditation.

Il existe une autre statue dont le thème rejoint celui de l'œuvre de Rodin : la statue du Maitreya-Bodhisattva pensant de la dynastie Shilla, en Corée. L'œuvre n'a pourtant pas le même traitement que chez Rodin. La statue du Maitreya-Bodhisattva pensant a pour motif le cœur du peuple attendant le Maitreya, réputé être le plus excellent disciple de Bouddha et qui doit revenir pour sauver l'humanité entière. Le visage arbore un sourire serein et confiant dans sa capacité de sauver l'humanité. La statue de Rodin montre la puissance de l'intellect, tandis que des émotions épurées émanent de la statue de Maitreya, qui manifeste quelque chose de très noble et de très saint. La différence entre ces statues, qui ont le même thème, provient des différences de motif et de conception.

Conscience de partenaire objet

La création est une activité par laquelle un artiste, dans la position de partenaire objet, donne de la joie au partenaire sujet, à savoir Dieu, et à l'ensemble (genre humain, nation, tribu, etc.) en manifestant la valeur de la beauté. Pour créer de façon correcte, l'artiste doit d'abord avoir un sens de la conscience de partenaire objet. Le summum de la conscience de partenaire objet est de vouloir donner de la joie à Dieu, le partenaire sujet suprême, et de manifester Sa gloire. Abordons le contenu d'une telle conscience de partenaire objet.

Premièrement, un artiste doit avoir à cœur de soulager Dieu, qui fut affligé tout au long de l'histoire. Dieu créa l'être humain et l'univers pour obtenir la joie, dotant même l'être humain de créativité. Le but de la vie humaine était donc, avant tout, de donner de la joie à Dieu. Toute activité humaine créatrice devrait avoir pour finalité de plaire à

Dieu. Mais l'être humain, se séparant de Dieu, a perdu la conscience de vouloir donner de la joie à Dieu. Cela a été la douleur de Dieu, même jusqu'à maintenant. Par conséquent, un artiste devrait avant tout chercher à consoler Dieu de Son chagrin historique.

Deuxièmement, un artiste devrait avoir l'attitude de vouloir reconforter les nombreux sages et justes, en particulier Jésus, qui ont emprunté le chemin de la restauration avec Dieu. Les reconforter revient à reconforter Dieu, qui a partagé avec eux douleur et chagrin.

Troisièmement, un artiste devrait vouloir faire ressortir les actes des justes du passé et du présent. L'artiste doit avoir l'attitude de coopérer avec la providence de Dieu en décrivant les actes de ceux qui furent, et qui sont toujours, persécutés par les gens du monde pécheur.

Quatrièmement, un artiste devrait annoncer l'avènement du monde idéal. Par conséquent, un artiste devrait créer des œuvres d'art exprimant l'espoir et la confiance en l'avenir. Grâce à de telles œuvres, la gloire de Dieu peut se manifester.

Cinquièmement, un artiste devrait avoir l'attitude de louer Dieu, le Créateur, en exprimant la beauté et le mystère de la nature. Dieu a créé la nature pour la joie de l'humanité. La chute, cependant, a affaibli la sensibilité de l'être humain à la beauté de la nature. Dès lors, tout en étant stupéfait par la beauté de la nature, qui est la manifestation des attributs de Dieu, l'artiste doit creuser le mystère de cette beauté, louer le prodige de la création de Dieu et donner de la joie aux autres.

Les artistes qui ont une telle conscience de partenaire objet et qui investissent toute leur énergie dans leur travail créatif peuvent recevoir des bénédictions de Dieu et une assistance du monde spirituel. C'est ainsi que de véritables œuvres d'art peuvent être produites. De telles œuvres peuvent être considérées comme le fruit d'un effort de cocréation entre Dieu et l'artiste.

Cette conscience de partenaire objet guida de nombreux génies. Durant la Renaissance, on le voit dans les œuvres plastiques de Léonard de Vinci (1452-1519), Michel Ange (1475-1564) et Raphaël (1483-1520). Cette même conscience anima Beethoven (1770-1827), le compositeur qui bouleversa la musique classique¹⁰. C'est pourquoi les œuvres de ces artistes sont devenues des chefs-d'œuvre immortels.

Individualité

Chaque personne est un être singulier, créé à la ressemblance d'une image individuelle en Dieu. Une œuvre d'art manifeste donc le style personnel de l'artiste, car la création artistique manifeste l'individualité de l'auteur, laquelle est une image individuelle d'origine divine. L'artiste donne de la joie à Dieu et aux autres en manifestant ses dons particuliers. En fait, dans les grands chefs-d'œuvre, la personnalité unique de l'artiste se manifeste pleinement. Aussi, le nom de l'artiste est-il généralement associé à l'œuvre d'art (par exemple, la sixième symphonie de Beethoven et la symphonie « inachevée » de Schubert).

B. Conditions requises pour le partenaire objet dans la création artistique

L'œuvre d'art, en tant que partenaire objet de création artistique, doit refléter les conditions seongsang de l'artiste, telles que le motif (but), le thème et la conception (le plan). À cette fin, l'artiste doit utiliser les matériaux les plus appropriés pour manifester ces conditions seongsang. De plus, ces éléments physiques (composants) eux-mêmes doivent être disposés de manière à exprimer une harmonie complète. Ce sont les conditions hyeongsang.

De nombreux artistes et esthéticiens disent que les éléments physiques (composants) doivent être bien harmonisés dans une œuvre d'art. L'harmonie des éléments physiques renvoie à des notions telles que le rythme des lignes, l'harmonie des formes, des espaces, de la lumière et de l'ombre, de la couleur, du ton, des masses dans la peinture, des segments dans une ligne, du mouvement dans la danse, et ainsi de suite.

En ce qui concerne l'harmonie des segments d'une ligne, évoquons la fameuse « proportion dorée » (nombre d'or), connue depuis l'Antiquité. La proportion dorée est obtenue en coupant une ligne de telle sorte que le rapport du segment le plus court au segment le plus long soit égal au rapport du segment le plus long à la longueur totale de la ligne. Cela se réalise en divisant le segment total dans une proportion d'environ 5 à 8. Cette proportion donne, dit-on, des œuvres

d'une parfaite harmonie. Dans une peinture, par exemple, si le rapport entre l'espace situé au-dessus et celui au-dessous de l'horizon, ou si le rapport entre l'avant-plan et l'arrière-plan sont établis selon cette proportion, l'harmonie peut être obtenue. Ce nombre d'or se retrouve d'ailleurs dans la pyramide de Khéops et dans certaines cathédrales gothiques.

V. Technique, matériaux et style dans la création artistique

Technique et matériaux

Rappelons ce qu'est la structure en deux étapes de l'Image originelle: d'abord, le seongsang intérieur et le hyeongsang intérieur interagissent, centrés sur le but recherché, pour former le Logos. Ensuite, le Logos et le hyeongsang ont une action de donner et recevoir, centrée sur le but, pour former un être créé. Toute activité créative humaine implique ce même processus. Par exemple, la production industrielle, l'agriculture, la recherche scientifique et la recherche industrielle sont réalisées selon cette structure en deux étapes.

Cela vaut également pour la création d'œuvres d'art. J'ai déjà expliqué la formation du fondement des quatre positions intérieur en termes de conditions requises pour le partenaire sujet. En se centrant sur le motif (but), le seongsang intérieur (intelligence, sentiment et volonté) et le hyeongsang intérieur (thème) ont une action de donner et recevoir et produisent une conception (un plan). C'est la formation du fondement des quatre positions intérieur. Ensuite, à partir de cette conception formée à travers le fondement des quatre positions intérieur, l'artiste crée une œuvre d'art à l'aide de matériaux. Le fondement des quatre positions extérieur est donc formé par une action de donner et recevoir, centrée sur le motif (but), entre le seongsang (conception) et le hyeongsang (matériaux). La formation du fondement des quatre positions extérieur, ou création proprement dite d'une œuvre d'art, nécessite en général des techniques ou des capacités spéciales.

Parlons à présent des matériaux nécessaires à la création d'une œuvre d'art. Les matériaux nécessaires sont les matériaux seongsang (ou objets d'expression) et les matériaux hyeongsang (ou moyens d'expression). Les matériaux seongsang sont appelés le «sujet». Dans l'écriture, les actions et les événements, qu'ils soient réels ou fictifs, constituent le sujet. En peinture, il peut s'agir de personnages, de paysages et d'autres images. Ainsi, le sujet désigne le contenu du thème.

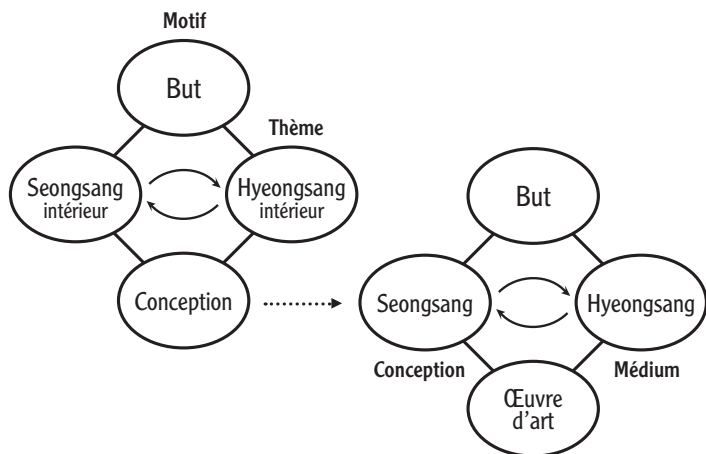


Schéma 7.2: Structure en deux étapes de la création artistique.

Les matériaux hyeongsang (matériaux physiques) sont appelés le «médium». En sculpture, les matériaux nécessaires sont les ciseaux, le marbre, le bois, le bronze. En peinture, il s'agit des toiles et des peintures. En produisant une œuvre, l'artiste fixe la qualité et la quantité requises de ces matériaux physiques, puis s'en sert dans des actes de création concrets. C'est ainsi que l'artiste produit d'abord une conception (plan), puis réalise l'œuvre à l'aide de matériaux spécifiques. Cette structure, appelée «structure en deux étapes de la création artistique¹¹», est illustrée par le schéma 7.2.

Différents styles et écoles de création artistique

On entend par style artistique la méthode par laquelle se manifeste l'expression artistique. C'est la manière particulière de former la structure en deux étapes de la création artistique. La façon de former le fondement des quatre positions intérieur, à savoir le style de

conception, a une importance particulière. Le fondement des quatre positions intérieur se forme par l'action de donner et recevoir, centrée sur le motif (but), entre le seongsang intérieur (intelligence, sentiment, volonté) et le hyeongsang intérieur (thème).

Des différences dans le motif se traduisent aussi par des différences dans les œuvres finies. Même avec un motif semblable, des différences dans le seongsang intérieur produiront des variantes. De plus, des différences dans le hyeongsang intérieur amèneront des variations. En cas de variations ou de différences dans l'un quelconque des trois éléments du fondement des quatre positions intérieur, les résultats (conceptions) seront différents. C'est l'origine des différents styles de création artistique. Ces divers styles ont engendré différentes écoles d'art dans l'histoire. Passons en revue certaines de ces écoles :

(1) *L'idéalisme* est un style qui cherche à exprimer une beauté idéale en idéalisant l'être humain et le monde. La plupart des artistes de la Renaissance du XVI^e siècle étaient des idéalistes. Raphaël en est un peintre représentatif.

(2) *Le classicisme* désigne la tendance artistique des XVII^e et XVIII^e siècles à suivre les exemples des formes d'expression de l'art gréco-romain. Il attachait une importance primordiale à la forme, cherchant à atteindre l'unité et l'équilibre. *Faust* de Johann W. von Goethe (1749-1832) en est une œuvre littéraire représentative. Parmi les peintres, on peut citer Jacques-Louis David (1748-1825) et Jean A.D. Ingres (1780-1867).

(3) *Le romantisme* : en réaction à la focalisation du classicisme sur la forme, le romantisme (XVIII^e et XIX^e siècles) a cherché à exprimer les passions. Parmi les romantiques, on peut citer l'écrivain Victor Hugo (1802-1885), le poète Lord Byron (1788-1824) et le peintre Eugène Delacroix (1798-1863).

(4) *Le réalisme/naturalisme* : le réalisme est un courant qui veut dépeindre la réalité telle qu'elle est. Ce style apparut en réaction contre le romantisme dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Les représentants de cette école sont des peintres tels que Jean-Baptiste Corot (1796-1875), Jean-François Millet (1814-1875), Gustave Courbet (1819-1877) et l'écrivain Gustave Flaubert (1821-1880). Le style du réalisme développa une tendance au positivisme et au scientisme qui l'amena au naturalisme. L'écrivain Émile Zola (1840-1902)

se rattache au naturalisme. Dans le domaine des beaux-arts, il n'y avait pas de distinction entre réalisme et naturalisme.

(5) *Le symbolisme*: le symbolisme marque la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. En réaction au réalisme/naturalisme, en tant que courant littéraire, il voulait exprimer les sentiments par des symboles, abandonnant les traditions et les formes du passé. Le poète Arthur Rimbaud (1854-1891) représente cette école.

(6) *L'impressionnisme*: l'école impressionniste considère l'image instantanée comme la véritable image des choses et cherche à exprimer des impressions individuelles et momentanées de formes et de couleurs. Ce mouvement naquit et se développa en France à la fin du XIX^e siècle. Édouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1917), Auguste Renoir (1841-1919) et Edgar Degas (1834-1917) sont des peintres représentatifs de cette école.

(7) *L'expressionnisme*: en réaction à l'impressionnisme, qui représente des impressions venant de l'extérieur, l'expressionnisme amplifie les sentiments humains intérieurs. Ce courant s'affirma au début du XX^e siècle. Les peintres Vasily Kandinsky (1866-1944) et Franz Marc (1880-1916) et l'écrivain Franz Werfel (1890-1945) sont des artistes représentatifs de cette école.

(8) *Le cubisme*: le cubisme, mouvement des beaux-arts du début du XX^e siècle, cherchait à décomposer des objets en formes simples, puis à les réassembler en fonction de la subjectivité de l'artiste. Pablo Picasso (1881-1973) est un peintre représentatif de cette école.

(9) *L'unificationnisme*: enfin, comment caractériser le style artistique préconisé par la théorie unificationniste de l'art ? C'est un style dans lequel idéalisme et réalisme sont unis, centrés sur le but de la création. En tant que tel, on peut l'appeler « unificationnisme » (voir le schéma 7.3).

Cherchant à réaliser le Royaume de Dieu sur la terre, l'unificationnisme voit la réalité comme importante. D'où son goût prononcé pour le réalisme. Cependant, tout en vivant dans le monde réel, il s'efforce de retourner au monde idéal originel. Le style unificationniste inclut donc aussi l'idéalisme. Dès lors, l'unité de la réalité et de l'idéal devient l'attitude unificationniste de la création. Par exemple, l'unificationnisme représenterait l'image d'un être humain motivé par l'espoir, cherchant à surmonter toutes les difficultés dans

le monde pécheur actuel, tout en aspirant au monde idéal originel. L'unificationnisme est un « cœur-isme », une théorie centrée sur le cœur de Dieu. Ainsi, l'unificationnisme cherche à exprimer un amour idéal centré sur Dieu, qui contient naturellement aussi des éléments romantiques. Cependant, cela ne ressemble pas au romantisme du passé. S'agissant de l'amour entre un homme et une femme, il décrit l'amour idéal et réaliste entre un homme et une femme, centré sur l'amour de Dieu.

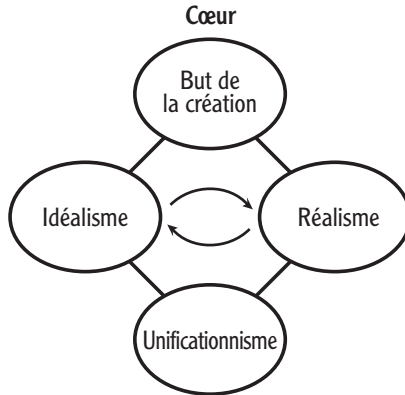


Schéma 7.3: Style artistique de l'unificationnisme.

Les divers styles et écoles d'art évoqués ci-dessus peuvent être divisés, au sens large, en réalisme et idéalisme. Le réalisme n'y est pas compris au sens d'un « style qui décrit la réalité telle qu'elle est », mais au sens d'un « style considéré à la mode à une période donnée ». Et l'idéalisme est compris non pas dans le sens d'un « style qui représente des êtres humains idéaux et une réalité idéale », mais dans le sens d'un « style qui tente de donner lieu à quelque chose de nouveau et orienté vers l'avenir, à la différence de ce qui est à la mode à une époque donnée. » En ce sens large, chacun des styles passés a commencé comme un « idéalisme », pour devenir ensuite un « réalisme ». On peut dire que l'unificationnisme en tant que style esthétique est « l'unité du réalisme et de l'idéalisme » en ce sens également.

Ce style unificationniste, qui est un modèle inspiré de l'acte créateur de Dieu centré sur le cœur et sur le but de la création, est immuable et éternel, même s'il peut exister des variations selon les individualités des différents artistes.

VI. Conditions requises pour l'appréciation artistique

L'appréciation d'une œuvre d'art est une forme d'action de donner et recevoir ; aussi existe-t-il là encore des conditions requises pour le partenaire sujet et pour le partenaire objet. Nous allons en parler.

Conditions pour le partenaire sujet dans l'appréciation

Premièrement, en tant que condition seongsang, l'appréciateur doit porter un vif intérêt à l'œuvre d'art. À partir de cet intérêt, il s'agit d'adopter l'attitude correcte pour apprécier la beauté de l'œuvre, à savoir une attitude d'intuition et de contemplation. En somme, l'appréciateur doit voir l'œuvre d'art avec un état d'esprit clair, en faisant abstraction de ses pensées profanes ou impures. Pour ce faire, il est nécessaire d'harmoniser l'âme spirituelle et l'âme physique, de sorte que l'âme spirituelle et l'âme physique soient dans la relation partenaires sujet/objet centrée sur le cœur. Cela signifie que les valeurs de vérité, de bonté et de beauté doivent avoir priorité sur les valeurs physiques.

Ensuite, l'appréciateur doit avoir atteint un certain niveau de culture, de goût, de philosophie, d'individualité, etc. Il est également nécessaire de comprendre autant que possible l'aspect seongsang de l'artiste qui a créé l'œuvre, à savoir le motif (but), le thème, la conception, la philosophie, l'environnement historique et social, etc. Comprendre une œuvre d'art, c'est mettre en résonance le seongsang de l'appréciateur et le seongsang de l'œuvre d'art. Par ce processus de correspondance, l'appréciateur approfondit sa communion avec l'œuvre d'art.

Par exemple, pour apprécier en profondeur les œuvres de Millet, il est utile de comprendre l'environnement social de son temps. Au moment de la révolution de février 1848, une lourde atmosphère de réforme socialiste planait sur la France. On dit que Millet détestait cette atmosphère et était davantage attiré par la vie simple de la campagne. En vivant parmi des agriculteurs, il fut inspiré pour décrire leur style de vie tel qu'il était¹². Saisir l'état d'esprit de Millet aide à ressentir plus vivement la beauté de ses peintures.

Afin de ressentir une plus grande affinité avec l'œuvre d'art, l'appréciateur se lance dans une activité créatrice supplémentaire par le biais « d'actions subjectives ». L'action subjective signifie que l'appréciateur apporte ses propres éléments subjectifs au partenaire objet (œuvre d'art), ajoutant ainsi une valeur novatrice à la valeur déjà créée par l'artiste. L'appréciateur apprécie alors la valeur accrue en tant que valeur du partenaire objet. L'action subjective correspond à « l'empathie » chère à Theodor Lipps¹³.

Par exemple, dans une pièce de théâtre ou un film, un acteur éclate en sanglots et le public pleure avec l'acteur, « vivant la tristesse » qui est jouée. Le public projette ses sentiments subjectifs sur les acteurs. C'est un bon exemple d'action subjective, d'empathie. Par l'action subjective, l'évaluateur s'unit plus étroitement à l'œuvre et en tire une joie plus profonde.

En outre, l'appréciateur synthétise les divers éléments physiques découverts par la contemplation et combine leur harmonie globale avec le seongsang (conception) de l'artiste contenu dans l'œuvre. En somme, l'appréciateur trouve dans l'œuvre l'harmonie du seongsang et du hyeongsang.

Enfin, les conditions hyeongsang requises pour l'appréciateur font référence à sa condition physique. L'appréciateur doit être dans de bonnes conditions sensorielles, cérébrales et psychiques pour apprécier l'œuvre à sa juste valeur. Un être humain étant un être uni de seongsang et de hyeongsang, une bonne condition physique est indispensable à l'appréciation de la beauté, qui est l'activité du seongsang.

Conditions pour le partenaire objet dans l'appréciation

S'agissant des conditions requises pour le partenaire objet (œuvre d'art), tout d'abord les éléments esthétiques, à savoir tous les éléments physiques de l'œuvre, doivent être bien harmonisés, centrés sur le but de la création. Ensuite, il doit exister une harmonie entre le seongsang (motif, but, thème, conception) et le hyeongsang (éléments physiques) de l'œuvre d'art.

En matière d'appréciation, comme une œuvre d'art est une pièce achevée présentée au public, les qualités que l'œuvre possède déjà ne peuvent être modifiées à volonté par l'appréciateur. Cependant, comme on l'a vu,

la résonance entre l'appréciateur et l'œuvre d'art peut s'enrichir de l'action subjective de ce dernier. Quand des œuvres d'art sont exposées, il importe aussi de préparer l'environnement afin de créer une atmosphère propice à l'appréciation : lieu d'exposition, signalisation, éclairage.

Jugement de beauté

Rappelons le principe selon lequel «la valeur est déterminée par une relation corrélatrice (la relation de donner et recevoir) entre les partenaires sujet et objet». La beauté est jugée par l'action de donner et recevoir entre l'appréciateur (un sujet ayant les conditions requises) et une œuvre d'art (un objet avec les éléments requis). Cela signifie que la beauté est jugée lorsque le désir de celui qui la cherche est satisfait par la stimulation émotionnelle provenant du travail artistique. La stimulation émotionnelle issue de l'œuvre d'art désigne ces éléments de beauté au sein de l'œuvre, qui stimulent l'émotion du partenaire sujet. Cela signifie que la beauté elle-même n'existe pas objectivement. Ce n'est que lorsque les éléments de beauté existant dans l'œuvre d'art stimulent la sensibilité de l'appréciateur, et que celui-ci les juge beaux, qu'ils se manifestent comme une beauté réelle.

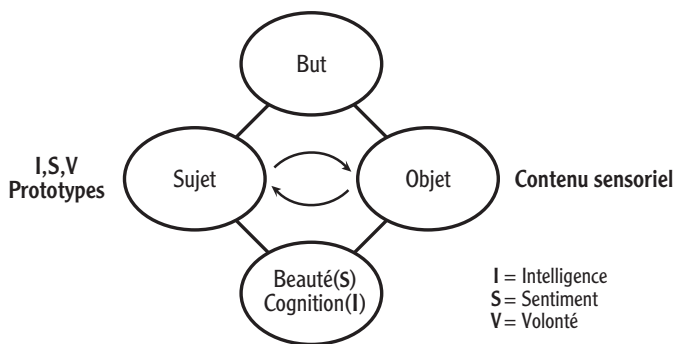


Schéma 7.4: Jugement esthétique et jugement cognitif.

Considérons la différence entre un jugement esthétique et un jugement cognitif. Un jugement cognitif implique une collation entre le partenaire sujet (éléments internes, prototypes) et le partenaire objet (éléments externes, contenu sensoriel). Un jugement esthétique, c'est aussi une collation entre partenaires sujet et objet. Quelle est la différence entre les deux ?

Si, lors de l'échange, la faculté d'intelligence est plus active que les autres facultés, c'est un jugement cognitif ; mais si la sensibilité est plus active, le jugement est d'ordre esthétique. En somme, appréhender les éléments physiques d'un partenaire objet de façon intellectuelle amène un jugement cognitif. Les percevoir émotionnellement prépare à un jugement esthétique. Cependant, les facultés intellectuelles et émotionnelles ne pouvant être totalement séparées les unes des autres, un jugement esthétique est toujours accompagné de cognition. Le jugement esthétique « cette fleur est belle » s'accompagne de la cognition que « c'est une rose ». La relation entre un jugement esthétique et un jugement cognitif est illustrée dans le schéma 7.4.

VII. L'unité dans l'art

L'activité artistique implique plusieurs paires d'aspects corrélatifs : la création et l'appréciation, le contenu et la forme, l'universalité et l'individualité, l'éternité et la temporalité. À l'origine, ces aspects corrélatifs n'étaient pas séparés, mais unis. Jusqu'ici, dans l'esthétique, on a toutefois eu tendance à séparer ces éléments corrélatifs ou à ne mettre l'accent que sur l'un ou l'autre. Mais la théorie unificationniste de l'art clarifie la nature de l'unité entre ces aspects corrélatifs.

Unité de la création et de l'appréciation

On pourrait penser que la création est principalement le fait de l'artiste, tandis que l'appréciation serait surtout le fait du public. La Pensée de l'Unification considère cependant que les deux sont des modes essentiels de l'activité du règne sur la création. Les aspects corrélatifs de la cognition et de la pratique sont nécessaires pour exercer une autorité sur quelque chose. La cognition et la pratique centrées sur le sentiment sont justement les activités d'appréciation et de création dans le domaine de l'art. La cognition et la pratique forment les deux circuits réciproques de l'action de donner et recevoir entre le partenaire sujet (être humain) et le partenaire objet (toutes les choses). Ainsi, il ne peut y avoir de pratique sans cognition, pas plus

que de cognition sans pratique. Dans le domaine de l'art, il ne peut y avoir d'appréciation sans création ni de création sans appréciation.

Tout en s'adonnant à la création, l'artiste apprécie son œuvre et d'autres œuvres. Et apprécier des œuvres est aussi un acte de création. Rappelons que la création dans l'appréciation consiste à accroître la valeur de l'œuvre par l'action subjective.

Unité du fond et de la forme

Certaines écoles d'art, comme le classicisme, privilégient la forme, là où d'autres mettent plutôt l'accent sur le fond. Le fond et la forme dans l'art, étant dans les relations de seongsang et hyeongsang, devraient à l'origine être unis. C'est-à-dire que le contenu seongsang (motif, thème, conception) et la forme dans laquelle il s'exprime avec des matériaux (hyeongsang) doivent s'accorder. Tsutomu Ijima, un esthète japonais, disait justement : « La forme est en réalité la forme du contenu, et le contenu est le contenu de la forme¹⁴. » Cela signifie précisément que le contenu et la forme doivent être unis.

Unité de l'universalité et de l'individualité

Dans tous les êtres créés, l'image universelle et l'image individuelle sont unies. Il en est de même dans l'art. Premièrement, l'universalité et l'individualité sont unies dans l'artiste lui-même. Tout en étant unique, chaque artiste se rattache à une certaine école ou un certain style de création qu'il partage avec sa région ou son époque. L'artiste combine donc individualité (originalité) et universalité.

Les artistes ayant ainsi uni l'universalité et l'individualité en eux-mêmes, leurs œuvres finissent nécessairement par manifester cette même unité d'universalité et d'individualité. Ainsi, dans une œuvre d'art, la beauté individuelle et la beauté universelle se manifestent toujours de façon unifiée.

Dans la culture aussi, il y a une unité entre l'universalité et l'individualité. Autrement dit, tout en présentant les traits particuliers d'une région donnée, une culture présente aussi les aspects communs à la culture de la région élargie à laquelle elle appartient. Par exemple, la statue de Bouddha dans la grotte de Sökkuram en Corée est une œuvre représentative de la culture Shilla. On sait aussi que cette œuvre contient les éléments de l'art du Gandhara, fusion de l'art

grec et de la culture bouddhiste. Ainsi, dans la statue de Bouddha de la grotte Sökkuram, les éléments nationaux (culture Shilla) et transnationaux (beaux-arts de Gandhara) sont unis, manifestant l'unité de l'universalité et de l'individualité.

Ici se pose une question sur la culture nationale et la culture de l'Unification. Que deviendront les cultures nationales traditionnelles quand la culture de l'Unification se formera à l'avenir? L'esthétique marxiste, avec sa théorie de l'art partisan et de l'infrastructure-superstructure, négligeait les cultures nationales traditionnelles. Ce ne sera pas le cas avec l'unificationnisme, qui cherche à former une culture unifiée tout en préservant les cultures nationales. La culture de l'Unification se formera à travers une spiritualité universelle et une expression de l'art sur un plan supérieur, tout en préservant les essences des différentes cultures nationales, chacune avec sa propre individualité.

Unité de l'éternité et de la temporalité

Chaque être créé est un être réunissant le fondement des quatre positions maintenant l'identité (statique) et le fondement des quatre positions de développement (dynamique) ; chaque être créé existe donc en tant qu'être réunissant immuabilité et changement, d'où l'unité de l'éternité et de la temporalité. De même, dans une œuvre d'art, les éléments éternels et temporels sont unis.

Par exemple, l'Angélus de Millet montre une église, un paysan et son épouse en prière et un paysage rural. On peut y lire l'unité de l'éternité et de la temporalité. L'église et l'image des fidèles en prière transcendent les époques et sont éternelles, mais le paysage de campagne et les habits portés par le mari et la femme sont propres à cette période.

Prenons aussi l'exemple de fleurs disposées dans un vase. Les fleurs elles-mêmes représentent quelque chose d'éternel, qui existe depuis des temps immémoriaux, mais la façon de les disposer et le vase lui-même sont typiques d'une période donnée. En conséquence, l'unité de l'éternité et de la temporalité s'y manifeste. La beauté d'une œuvre d'art sera d'autant plus frappante si nous arrivons à saisir et apprécier un « moment dans l'éternité » ou « l'éternité dans un moment ».

VIII. Art et éthique

La vulgarisation de l'art est un thème récurrent, même dans les médias, et la relation entre éthique et esthétique pose question. L'art est une forme de règne humain sur la création. Le règne sur la création, à l'origine, est réservé uniquement à ceux qui ont atteint la perfection après avoir suivi le processus de croissance, qui comprend les trois étapes de formation, croissance et accomplissement. La perfection signifie la perfection de l'amour et la perfection du caractère. Il s'agit donc avant tout de devenir un être aimant ou une personne morale et, sur cette base, de régner sur toutes les choses. Cela signifie qu'un artiste doit être une personne morale avant d'être un artiste.

La relation entre l'éthique et l'esthétique se comprend à la lueur du rapport entre l'amour et la beauté. L'amour est une force émotionnelle que le partenaire sujet donne au partenaire objet et la beauté est une stimulation émotionnelle que le partenaire sujet reçoit du partenaire objet. Ainsi, l'amour et la beauté ont un lien si étroit qu'on dirait les deux faces d'une même pièce. L'éthique, domaine de l'amour, et l'esthétique, domaine de la beauté, sont donc indissociables. En examinant l'art et l'éthique sous cet angle, la conclusion est simple : la vraie beauté ne peut s'exprimer que sur la base de l'amour vrai.

Cependant, de nombreux artistes ont eu du mal à trouver l'équilibre. La philosophie a manqué d'argument solide expliquant pourquoi l'artiste doit être éthique. De fait, même si le thème de l'amour occupe de nombreux artistes, en particulier les écrivains, la plupart du temps il s'agit de l'amour sans principes du monde déchu.

Les exemples sont légion. Oscar Wilde (1854-1900), chantre de l'esthétisme (l'art pour l'art), fut emprisonné pour homosexualité et mourut dans l'amertume en exil. Le poète romantique Lord Byron (1788-1824) eut une grande activité créatrice tout en ayant une vie tumultueuse et dissipée avec de nombreuses femmes. Les œuvres de tels artistes ne sont guère plus que des expressions de leur amour déchu ou de leur agonie.

En revanche, certains auteurs ont tenté d'exprimer l'idéal de l'amour vrai. Léon Tolstoï (1828-1910) fut l'un d'eux. Tout en exposant la vie

déchue dans la classe supérieure de la société russe de son temps, il a exprimé l'amour vrai. Autrement dit, il s'est montré réaliste dans la peinture de la réalité, mais son style est celui d'un idéaliste, en quête d'idéal. Mais peu d'artistes ont, comme Tolstoï, cherché l'amour vrai tout en menant une carrière artistique.

IX. Types de beauté

Considérons maintenant les divers types de beauté. Puisque l'esthétique traditionnelle a discuté des types de beauté, abordons ce sujet du point de vue de la Pensée de l'Unification.

A. Types d'amour et de beauté selon la Pensée de l'Unification

La beauté est déterminée quand un partenaire sujet et un partenaire objet entament une action de donner et recevoir centrée sur un but. La beauté varie donc selon l'observateur (partenaire sujet) et aussi selon le type d'objet (œuvre d'art, être de la nature). Le registre de la beauté est de ce fait quasi infini ; on peut néanmoins classer les types de beauté et les regrouper selon certains critères. Ainsi, certains esthètes ont cherché à présenter ce qu'ils considéraient comme des types essentiels de beauté et à définir les qualités spéciales de chaque type.

Rappelons que, pour la Pensée de l'Unification, l'amour et la beauté sont inséparables. La beauté ne peut exister en dehors de l'amour. Plus les parents aiment leurs enfants, plus ils paraissent beaux. Ainsi, plus l'amour est intense, plus la beauté resplendit. L'amour et la beauté forment en effet un circuit réciproque dans l'action de donner et recevoir entre partenaires sujet et objet. Le partenaire sujet donne l'amour, le partenaire objet le reçoit en tant que beauté. L'amour et la beauté sont ainsi les deux faces d'une même pièce. Réfléchir sur les types de beauté, c'est commencer par s'interroger sur les différents types d'amour.

L'amour de Dieu revêt dans la famille trois formes distinctes : l'amour des parents, l'amour des conjoints et l'amour des enfants (si

l'amour fraternel est traité séparément de ce dernier, il existe quatre formes d'amour). Ces diverses formes élémentaires de l'amour peuvent donc se diviser en 1) amour paternel, 2) amour maternel, 3) amour de l'époux, 4) amour de l'épouse, 5) amour du fils, et 6) amour de la fille.

Ces six formes d'amour peuvent encore se subdiviser en types d'amour plus subtils et détaillés. Par exemple, l'amour paternel revêt plutôt les formes d'amour strict, magnanime, généreux, solennel, profond, intimidant. D'autre part, l'amour maternel est doux et paisible et se manifeste comme amour gracieux, noble, chaleureux, délicat, passionné.

Vient ensuite l'amour conjugal. L'amour d'un époux se manifeste à l'épouse en tant qu'amour actif, fiable, courageux, résolu. L'amour d'une femme pour son mari se manifeste comme amour réceptif, amour de soutien, de stimulation et d'inspiration.

L'amour des enfants apparaît à leurs parents comme un amour filial, obéissant, dépendant, charmant, parfois comique. En outre, songeons à l'amour d'un frère aîné ou d'une sœur aînée pour leurs cadets, l'amour d'un frère ou d'une sœur plus jeune pour leurs frères et sœurs aînés... tous ces divers modes d'amour sont inclus dans le concept d'amour des enfants. Ainsi, à partir des formes d'amour primaires ou fondamentales, l'amour peut revêtir des « couleurs » très variées.

Correspondant à ces différents types d'amour, différents types de beauté se manifestent. Tout d'abord, correspondant aux trois formes fondamentales d'amour, on distingue trois formes fondamentales de beauté : la beauté parentale, la beauté conjugale et la beauté des enfants. Celles-ci peuvent encore se subdiviser en (1) beauté paternelle, (2) beauté maternelle, (3) beauté de l'époux, (4) beauté de l'épouse, (5) beauté du fils et (6) beauté de la fille. Chacune de ces formes de beauté peut revêtir diverses caractéristiques comme suit :

Beauté paternelle : beauté stricte, magnanime, généreuse, solennelle, profonde, majestueuse, etc.

Beauté maternelle : beauté gracieuse, noble, chaleureuse, délicate, douce, passionnée, etc.

Beauté de l'époux : beauté active, fiable, courageuse, résolue, avivée, etc.

Beauté de l'épouse: beauté réceptive, solidaire, calme, tendre, joyeuse, etc.

Beauté du fils: beauté filiale, dévouée, dépendante, juvénile, comique, charmante, etc. - à l'image des jeunes garçons.

Beauté de la fille: beauté filiale, dévouée, dépendante, juvénile, comique, mignonne, etc. - à l'image des jeunes filles.

L'amour d'un père pour ses enfants n'est pas toujours doux et chaleureux. S'ils se conduisent mal, il peut les reprendre sévèrement. Dans ces circonstances, l'enfant peut se sentir mal, mais plus tard, il sera reconnaissant. L'amour n'est pas que printanier et chaleureux, il a parfois la rigueur de l'hiver. Cet amour rigoureux a aussi sa beauté, que les enfants ressentent comme une beauté stricte.

Supposons qu'un enfant ait commis une erreur et rentre chez lui en s'attendant à être sévèrement réprimandé par son père. Supposons que, de façon inattendue, le père pardonne à l'enfant en disant: « Bon, ça ira. » Cet enfant ressentirait alors la grande beauté de son père, vaste comme l'océan. C'est une sorte de beauté magnanime. Les différents types d'amour paternel sont vécus par les enfants comme divers types de beauté, aux nuances variées.

Différent de l'amour d'un père, l'amour d'une mère s'exprime sur un registre doux et apaisant. Il en émane une beauté gracieuse et douce pour les enfants. L'amour d'un mari est ressenti par la femme comme viril et robuste. C'est la beauté masculine. En retour, l'amour d'une femme est ressenti par le mari comme féminin et tendre. C'est la beauté féminine.

Il est dans la nature originelle de l'enfant de vouloir plaire à ses parents, en étant bon élève, ou par ses activités comme le dessin, la danse, et ainsi de suite. Cet amour de l'enfant renvoie aux parents une image de beauté charmante. Parfois, le registre est aussi celui du comique.

De plus, à mesure que l'enfant grandit, les parents perçoivent une nouvelle beauté correspondant à son âge. En outre, l'amour des enfants s'exprime différemment selon qu'il émane des fils ou des filles. Il y a la beauté des garçons et celle des filles. Par ailleurs, dans le registre des rapports entre frères et sœurs, il existe aussi diverses nuances de beauté, correspondant à l'amour d'un frère ou l'amour

d'une sœur. Grandir dans notre famille nous donne ainsi l'expérience de divers types de beauté.

Ces diverses nuances du beau se subdivisent à leur tour ou se transforment pour revêtir maints aspects. Les émotions esthétiques que nous ressentons devant la nature et les œuvres d'art sont toutes dérivées de ce que nous avons vécu en famille. Autrement dit, par un mécanisme de projection et de transposition, les diverses formes de beauté vécues dans les liens familiaux sont ressenties comme beauté de la nature et des œuvres d'art. Nous disposons ainsi d'un barème pour classer les divers types de beauté.

Par exemple, au vu d'une haute montagne ou d'une cascade tombant d'une haute falaise, une personne peut ressentir une sorte de beauté solennelle, qui est une variante de la beauté paternelle. En admirant un lac tranquille ou un champ paisible, la beauté ressentie peut évoquer en nous la beauté maternelle. La beauté de la progéniture des animaux ou des plantes en germination est l'extension ou la transformation de la beauté des enfants. On peut en dire autant des œuvres d'art. Les peintures et les statues de Marie sont l'expression de la beauté maternelle, et l'architecture gothique peut être considérée comme l'extension ou la transformation de la beauté paternelle.

B. Types traditionnels de beauté

Dans l'histoire de l'esthétique, la grâce (*Grazie*) et le sublime (*Erhabenheit*) ont été considérés comme les grands types du beau. La grâce est le type de beauté qui nous procure un plaisir direct ; c'est la beauté de l'équilibre, de l'harmonie, de l'élégance. Le sublime est le type de beauté qui nous procure un sentiment d'émerveillement mêlé de crainte, comme à la vue d'une très haute montagne ou d'une vague déferlante.

Kant, par exemple, soutenait que la beauté (grâce) était de deux types : la beauté libre ou vague n'a pas de finalité (*freie Schönheit*), alors que la beauté adhérente (*anhängende Schönheit*) en a une. La beauté libre fait référence à la beauté ressentie en commun par quiconque et non restreinte par un concept particulier. La beauté adhérente fait référence à une beauté qui dépend d'un certain but (ou concept) et qui

est ressentie comme beau en raison de son caractère approprié. Par exemple, porter les habits appropriés dans tel lieu. Les théories de l'art mentionnent par ailleurs la beauté pure (*Reinschöne*), la beauté tragique (*Tragische*), la beauté comique (*Komische*) et d'autres types.

Ces types traditionnels de beauté ne tiennent compte que de l'expérience humaine. Leurs critères de classification sont ambigus. Par contre, les types de beauté énoncés dans la théorie unificationniste de l'art reposent sur des principes clairs, à savoir les différents types d'amour.

X. Critique du réalisme socialiste et contre-proposition

A. Réalisme socialiste

Parmi les diverses activités révolutionnaires communistes, l'art joue un rôle important, codifié dans la théorie du «réalisme socialiste». Qu'est-ce que le réalisme socialiste? Pour Lénine, l'art devrait être du côté du prolétariat:

«L'art appartient au peuple. La source la plus profonde de l'art doit se trouver parmi la vaste classe des ouvriers. L'art doit être basé sur leurs sentiments, leurs pensées et leurs exigences et évoluer avec eux¹⁵.»

«[La littérature] doit devenir la littérature de parti... À bas les écrivains non partisans! À bas les surhommes littéraires! La littérature doit faire partie de la cause commune du prolétariat, "un rouage et une vis" d'un seul et même grand mécanisme social-démocrate mis en marche par toute l'avant-garde politiquement consciente de l'ensemble de la classe ouvrière¹⁶.»

Maxime Gorki (1868-1936), le fondateur du réalisme socialiste dans la littérature, expliquait ce genre ainsi:

« Pour nous, écrivains, il est nécessaire dans notre vie et dans notre travail créatif de prendre la plus grande hauteur : alors seulement peut-on voir clairement tous les crimes immondes du capitalisme, tous ses desseins vicieux sanglants, et toute la grandeur des activités héroïques du prolétariat¹⁷. »

« À l'époque contemporaine, les écrivains assument la double mission de sage-femme [du socialisme] et de fossoyeur [du capitalisme]¹⁸. »

« L'objectif principal du réalisme socialiste consiste à inspirer un monde socialiste et révolutionnaire¹⁹. »

Pour dire les choses autrement, écrire de la poésie et des romans, peindre, ou toute autre forme d'art, devrait être pratiqué dans le seul but de faire connaître les crimes du capitalisme et de louer le socialisme, et de créer des œuvres et inspirer les lecteurs et les spectateurs à soutenir la révolution avec un esprit ardent et vertueux.

Le réalisme socialiste fut formulé par des artistes soviétiques sous la direction de Staline en 1932 et appliqué à tous les domaines artistiques : la littérature, le théâtre, le cinéma, la peinture, la sculpture, la musique et l'architecture. Le réalisme socialiste consistait à exiger de l'artiste :

1) une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire.

2) une expression artistique qui reprenne les thèmes de la réforme idéologique et de l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme.

Quel est le fondement théorique de ce réalisme socialiste ? Il faut le chercher dans la théorie marxiste de « la base et la superstructure. » Marx déclarait dans l'introduction à *Une contribution à la critique de l'économie politique* :

« L'ensemble de ces rapports de production constitue la structure économique de la société, la base concrète sur laquelle s'élève une superstructure juridique et politique et à laquelle correspondent des formes de conscience sociales déterminées²⁰. »

Staline expliqua plus en détail la « théorie de la base et de la superstructure » :

« Ayant pris forme, la [structure] devient une force extrêmement active, aidant activement sa base à se dessiner et à se consolider... La superstructure est créée par la base précisément pour la servir, pour l'aider activement à prendre forme et à se consolider²¹. »

« La superstructure est le produit d'une époque, l'époque dans laquelle la base économique donnée existe et fonctionne. La superstructure est donc de courte durée ; elle disparaît avec l'élimination et la disparition de la base donnée²². »

Pour résumer, « l'art communiste doit coopérer activement pour éliminer le système capitaliste et sa superstructure, alors que, dans la société communiste, il doit contribuer activement à maintenir et à renforcer son système économique, tout en éduquant les travailleurs. » Le réalisme socialiste repose sur cette théorie.

B. Critiques du réalisme socialiste

« La littérature doit relever du Parti », dit clairement Lénine ; Staline précise : « Les écrivains sont les ingénieurs de l'esprit humain. » Pour Gorki : « L'écrivain est la sage-femme du socialisme et le fossoyeur du capitalisme. » Devant une obéissance absolue aux directives du Parti, les artistes et les écrivains renient leur individualité et leur liberté. Dès lors, depuis le début de la révolution, les artistes et les écrivains vécurent sous la surveillance et l'oppression en URSS, jusqu'à sa chute. À la fin des années 1930, au plus fort du réalisme socialiste, un grand nombre d'artistes et d'écrivains furent arrêtés et purgés²³. Même après la mort de Staline, le réalisme socialiste continua de régner en tant que théorie reconnue de l'art et, par conséquent, de nombreux artistes et écrivains devinrent des dissidents.

Le réalisme socialiste faisait dire au critique Herbert Read : « Le réalisme socialiste n'est qu'une tentative de fourrer des objectifs intellectuels ou dogmatiques dans l'art²⁴. » Le prix Staline fut décerné pour deux de ses romans à Ilya G. Ehrenburg (1891-1967), journaliste et romancier soviétique. Mais il devint plus tard critique à l'égard de Staline et déclara : « Un livre qui décrit les tissages des femmes ne parle pas d'un

être humain, mais d'une machine, pas de sentiments humains, mais simplement d'un processus de production²⁵.» Il critiqua donc l'image de l'être humain dépeinte dans le réalisme socialiste. Le critique d'art coréen Yohan Cho le rejoignit dans cette critique :

« Les fermiers et les ouvriers qu'ils [les écrivains soviétiques] ont décrits étaient de merveilleux héros et héroïnes qui ne montraient même pas le moindre signe d'inquiétude. C'était d'autant plus vrai qu'une théorie du non-conflit s'était répandue. C'est-à-dire qu'ils semblaient n'avoir aucune sorte d'anxiété. C'étaient des êtres dépourvus de vie propre... Cette écriture ne pouvait donc jamais exprimer le monde intérieur d'une personne²⁶. »

En avril 1986 survint l'accident de la centrale nucléaire de Tchernobyl, en Ukraine. Mikhaïl Gorbatchev confirma que la bureaucratie soviétique était responsable de la catastrophe et déclara : « C'est une tragédie. L'accident nucléaire a été un désastre majeur, mais il est encore plus regrettable de confirmer que la bureaucratie est profondément ancrée dans notre société. » En juin 1986, assistant à une réunion de l'Union des écrivains, il lança un appel aux écrivains : « Au moment de la révolution, Gorki a exposé et condamné la corruption et les crimes d'agents publics. Pareillement, les fonctionnaires soviétiques tombent aujourd'hui dans la bureaucratie, il y a beaucoup de vice. Alors, vous les écrivains, n'hésitez pas à les critiquer à travers vos œuvres. » Un groupe d'écrivains aurait alors demandé aux autorités soviétiques de ne plus censurer les œuvres littéraires. Les artistes et les écrivains soviétiques avaient jusque-là été privés de liberté au nom du réalisme socialiste.

Dans la Chine communiste, Mao Zedong donna la liberté aux intellectuels quelque temps, avec sa politique demandant « que cent écoles de pensée rivalisent », avant la Grande Révolution culturelle prolétarienne. À ce moment-là, la plupart des intellectuels critiquèrent la politique socialiste. Plus tard, ils furent durement persécutés. Quand Deng Xiaoping prit le pouvoir politique et adopta une politique pragmatique, il accorda plus de liberté aux intellectuels. Un théoricien de renom de la Chine communiste, Wang Ruo, révéla alors que, dans le socialisme, il y avait une aliénation humaine, tout comme dans le capitalisme. Ces faits montrent que le réalisme

socialiste, en tant qu'art de la révolution prolétarienne subordonné à la politique du Parti, s'est révélé être un art totalement faux.

C. Un acte d'accusation du communisme rédigé par des écrivains

Les dirigeants communistes obligeaient les artistes et les écrivains à louer le communisme du point de vue du réalisme socialiste. Même sous le régime communiste, cependant, les artistes et les écrivains en quête d'un art véritable, chez eux et à l'étranger, dénoncèrent le communisme et son mensonge.

André Gide (1869-1951), écrivain français fasciné par le communisme, assista aux funérailles de Gorki en 1936, puis resta un mois en URSS. Son livre *Retour d'URSS* exprime candidement sa déception face à la société soviétique aperçue à cette occasion. Il disait dans l'introduction :

« J'ai déclaré, il y a trois ans, mon admiration pour l'URSS, et mon amour. Là-bas une expérience sans précédent était tentée qui nous gonflait le cœur d'espérance et d'où nous attendions un immense progrès, un élan capable d'entraîner l'humanité tout entière [...] Dans nos cœurs et dans nos esprits, nous attachions résolument au glorieux destin de l'URSS l'avenir même de la culture²⁷. »

Cependant, après être entré en contact avec le peuple soviétique lors de son voyage d'un mois, il écrivit les impressions suivantes :

« En URSS, il est admis d'avance et une fois pour toutes que, sur tout et n'importe quoi, il ne saurait y avoir plus d'une opinion... De sorte que, chaque fois que l'on converse avec un Russe, c'est comme si l'on conversait avec tous²⁸. »

Enfin, il adressa cette vive critique à l'URSS :

« Ce que l'on veut et exige, c'est une approbation de tout ce qui se fait en URSS... Et je doute qu'en aucun autre pays aujourd'hui,

fût-ce dans l'Allemagne de Hitler, l'esprit soit moins libre, plus courbé, plus craintif (terrorisé), plus vassalisé²⁹.»

L'écrivain soviétique Boris L. Pasternak (1890-1960) écrivit en secret *Le Docteur Jivago*, exprimant sa déception devant la révolution russe et prônant la philosophie de l'amour. Ce livre fut publié à l'étranger, où il reçut un accueil favorable. Il fut décidé d'attribuer le prix Nobel à Pasternak mais, de ce fait, il fut expulsé du syndicat des écrivains de son pays et dénoncé comme un écrivain antisocialiste réactionnaire. Pasternak exprima dans ce livre, par l'intermédiaire de Jivago, qui représentait sa propre conscience :

«Le marxisme, une science?... Le marxisme est trop incertain pour être une science. Les sciences sont plus équilibrées, plus objectives. Je ne connais pas de mouvement plus égocentrique et plus éloigné des faits que le marxisme³⁰.»

Il a également dénoncé l'attitude adoptée par les révolutionnaires à l'égard des intellectuels :

«Au début, tout était magnifique. "Venez. Nous nous félicitons du bon travail honnête, nous nous félicitons des idées, en particulier des nouvelles idées. Qu'est-ce qui pourrait nous faire plus plaisir? Travaillez, lutez et continuez." Ensuite, vous constatez dans la pratique que ce qu'ils entendaient par idées n'est rien d'autre que des mots: un ramassis d'éloges à la gloire de la révolution et du régime³¹.»

D. Erreurs dans la théorie communiste de l'art selon la Pensée de l'Unification

Quelles sont les causes des erreurs du réalisme socialiste? Premièrement, le réalisme socialiste ne considère pas l'art comme une «activité de création de beauté et de joie pour l'ensemble (création), mais aussi pour soi-même (appréciation), tout en respectant l'individualité de l'artiste», mais comme un moyen d'éduquer le peuple, de se conformer

à la politique du Parti. L'artiste doit manifester au maximum son individualité dans son travail. Ce faisant, il plaît à Dieu et aux autres. Le réalisme socialiste a cependant privé les artistes de leur expression individuelle et a normalisé toutes les œuvres d'art. Il n'y a aucun moyen pour que l'art véritable en naisse.

Deuxièmement, le réalisme socialiste nie Dieu ; il a donc perdu la norme fondamentale de l'activité artistique. Au lieu de cela, il établit des normes arbitraires basées sur la politique du Parti, obligeant les artistes et les écrivains à s'y plier.

Troisièmement, la beauté et l'amour étant aussi étroitement liés que les deux faces d'une même pièce, l'art et l'éthique doivent aussi être inséparables. Pourtant, le communisme ignore ce fait et nie l'éthique de l'amour. Il a transformé l'art en art sans amour ou en outil du Parti communiste pour gouverner le peuple.

Quatrièmement, l'art ne fait pas partie de la superstructure. Mais le réalisme socialiste le réduit au statut de serviteur du système économique (la « base »). En réalité, l'art n'est pas déterminé par le système économique. Marx lui-même fit la confession suivante dans la dernière partie de sa *Contribution à la critique de l'économie politique* :

« Mais la difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'épopée sont liés à certaines formes du développement social. La difficulté réside dans le fait qu'ils nous procurent encore une jouissance esthétique et qu'ils ont encore pour nous, à certains égards, la valeur de normes et de modèles inaccessibles³². »

Selon la conception marxiste, la culture grecque (une partie de la superstructure) aurait dû disparaître à l'époque de Marx sans laisser de trace, et les contemporains n'auraient pas dû s'y intéresser. Mais Marx avait du mal à comprendre que l'art grec et la poésie épique, tels que *L'Iliade* et *L'Odyssée*, non seulement réjouissaient ses contemporains, mais étaient même devenus des modèles de l'art. Ce n'est rien d'autre qu'un aveu de Marx sur l'erreur de sa théorie de « base et superstructure ».

L'être humain a le désir fondamental de poursuivre les valeurs de vérité, de bonté et de beauté. Même déchu, nous avons tous cette aspiration, partout et toujours. Dès l'instant où les valeurs du vrai, du bien

et du beau s'expriment dans une œuvre d'art, elle émeut le cœur de tous. L'art grec nous enchante encore, car il manifeste des valeurs éternelles de vérité, de bonté et de beauté.

Revenons sur Gorki et Tolstoï. Ces deux auteurs, dans des styles fort différents, ont condamné de la même façon et presque à la même époque, la corruption de la société russe avant la Révolution.

Gorki rallia le communisme, qui voulait renverser le capitalisme par la violence, clamant que l'artiste puisait dans la révolution sa mission et son inspiration. Ainsi, ses œuvres ont glorifié le mouvement révolutionnaire. *La Mère*, de Gorki, passa pour un chef-d'œuvre littéraire du réalisme socialiste. Il dépeint une mère qui, bien qu'elle soit une ouvrière sans éducation, est fortement motivée par le désir de protéger son fils unique, un fils jeté en prison pour activités révolutionnaires. Elle s'éveille peu à peu au caractère de classe de la société. Enfin, elle devient elle-même une membre active du mouvement révolutionnaire.

Tolstoï aussi condamnait les vices de la société. Mais il a plaidé que le moyen de les résoudre est de retrouver la vraie nature humaine par l'amour. *Résurrection* est l'un des chefs-d'œuvre de Tolstoï. Un jeune aristocrate, apparaissant devant un tribunal en tant que membre d'un jury, apprend qu'une jeune femme qu'il a séduite et abandonnée dans sa jeunesse est en train d'être jugée pour meurtre. Se sentant coupable, il se repent et décide de la sauver. Enfin, elle est réhabilitée et le jeune homme commence également une nouvelle vie.

Gorki fit le choix extérieur de la révolution sociale, quand Tolstoï opta pour la révolution spirituelle, intérieure. Que fallait-il faire? La voie de la révolution violente choisie par Gorki était fautive, comme l'indiquent les réalités des pays socialistes qui ont suivi la révolution: l'oppression de la nature humaine et la corruption des bureaucrates. En revanche, ce que Tolstoï a choisi était le vrai chemin, c'est-à-dire le moyen de retrouver la nature humaine. Il faut cependant souligner que cela avait toujours ses limites pour sauver la société dans son ensemble.

La Pensée de l'Unification cherche à réformer l'humanité et la société et leur redonner leur visage originel. Cela devient possible en comprenant Dieu correctement. Autrement dit, en connaissant correctement les attributs de Dieu, qui a créé l'humanité et le monde, nous pouvons apprendre l'état idéal de l'humanité et de la société tels qu'ils auraient dû être à l'origine. Il ne reste plus qu'à commencer à

réformer l'humanité et la société dans ce sens. Le nouvel art prôné par la Pensée de l'Unification est l'unificationnisme, dans lequel idéalisme et réalisme sont unifiés et centrés sur le cœur de Dieu (l'amour). L'unificationnisme cherche à réformer la réalité en fonction de l'idéal originel de l'être humain et de la société.

Notes du Chapitre 7. Théorie de l'art

1. *Présentation du Principe divin*, Éditions Culture & Paix, FFFP, France, 2013.
2. *Ibid.*, Création 1.2, p.27.
3. Il est écrit dans le Principe divin: «Dieu est le sujet en qui les caractéristiques duales de nature intérieure et de forme extérieure originelles sont en harmonie. En même temps, Dieu est l'union harmonieuse de la masculinité et de la féminité, qui manifestent respectivement les qualités de nature intérieure et de forme extérieure originelles. Par rapport à l'univers, Dieu est en position de partenaire sujet, ayant les qualités de nature intérieure et de masculinité» (Création 1.1, p.26).
«L'univers est formé par la multiplication de myriades de manifestations substantielles de la nature intérieure et de la forme extérieure originelles de Dieu, grâce à leur action de donner et recevoir à la poursuite du but de la création.» (Création 2.5, p.42).
4. H. Read, *The Meaning of Art* (London: Faber and Faber Ltd., 1972), p.18. (*Éd. française - voir Bibliographie*).
5. La complémentarité, par laquelle nous éprouvons de la joie en trouvant dans notre partenaire objet l'aspect qui nous manque, concerne non seulement notre hyeongsang, mais aussi notre seongsang. Prenons le cas de quelqu'un qui a l'esprit subtil et qui est attiré par un être audacieux, ou d'une personne de tempérament impétueux qui aime une personne au caractère calme et paisible.
6. Platon, *Early Socratic Dialogues* (Premiers dialogues socratiques), (New York: Penguin Books, 1987), p.256.
7. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, (*éd. française - voir Bibliographie*).
8. Albert Hofstadter et Richard Kuhns, *Philosophies of Art and Beauty* (Philosophies de l'art et de la beauté), (Chicago: The University of Chicago Press, 1964), p.96.
9. H. Read, *The Meaning of Art* (London: Faber and Faber Ltd., 1972), p.35. (*Éd. française - voir Bibliographie*).
10. Romain Rolland, dans sa *Vie de Beethoven*, fait dire au compositeur: «Il n'est rien de plus beau que d'approcher le Divin et de jeter ses rayons sur le genre humain.» *Vie de Beethoven*, (Paris: éd. Hachette). Romain Rolland déclara également lors d'une conférence en mémoire de Beethoven: «Sa pensée de mettre son art au service des autres revenait constamment dans ses lettres. Il ne s'est donné que deux objectifs dans sa vie. Son dévouement à l'art sacré et une conduite destinée à rendre les autres heureux.»
11. Généralement, en esthétique, le processus de création est divisé en quatre étapes: (1) sentiment créatif: l'état de fermentation de sentiments vagues; (2) conception: l'étape où se dessine le plan d'une œuvre d'art; (3) affinage intérieur: l'étape où un plan clair se

développe; (4) perfectionnement externe, finition: étape durant laquelle une œuvre d'art se réalise concrètement avec des matériaux et des techniques spécifiques. *L'Encyclopédie de l'Esthétique* (en japonais), Toshio Takeuchi (Tokyo: Iwanami-shoten, 1965), p.159.

Dans la Pensée de l'Unification, (1), (2) et (3) correspondent à la formation du fondement des quatre positions intérieur, et (4) à la formation du fondement des quatre positions extérieur.

12. Romain Rolland commentait à propos de Millet: «La mission des beaux-arts est celle de l'amour plutôt que de la haine. En outre, même en décrivant la douleur des pauvres, les beaux-arts ne doivent pas chercher à stimuler la jalousie envers les riches.

«L'objectif ultime du credo et de l'art de Millet était d'exprimer autant que possible la poésie et la beauté de la vie humaine dans la douleur du travail.»

13. Theodor Lipps (1851-1914) parle «d'empathie» (*Einfühlung*) lorsque le partenaire sujet projette sur le partenaire objet les sentiments que ce dernier lui inspire, et lorsqu'il les ressent comme si ces sentiments étaient ceux du partenaire objet lui-même.

14. Tsutomu Ijima, *Esthétique* (en japonais), (Tokyo: Sobunsha, 1958), p.213.

15. Clara Zetkin, *Souvenirs de Lénine* (en allemand), (Berlin: Dietz Verlag, 1957), p.17. (*Éd. française - voir Bibliographie*).

16. V.I. Lénine, *Ceuvres complètes*, 10:45. (*Éd. française - voir Bibliographie*).

17. Maxime Gorki, "Marshlands and Highlands" dans *La Mère* (version japonaise), (Tokyo: Shin-Nippon Bunko, 1976), 2:335. (*Éd. française - voir Bibliographie*).

18. Maxime Gorki, à propos de son roman *La Mère*.

19. *Ibid.*, p.148-149.

20. Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, traduit de l'allemand par Maurice Husson et Gilbert Badia, (Paris: Éditions sociales, 1972), p.18

21. Joseph Staline, *Le marxisme et les problèmes de linguistique*, (Pékin: Éditions en langues étrangères, 1974), p.5

22. *Ibid.*, p.7.

23. R.A. Medvedev, qui critiqua Staline, décrit comment les écrivains et les artistes soviétiques furent opprimés à la fin des années 1930. Dans les faits, le réalisme socialiste, loin de décrire la réalité, la travestissait au contraire pour embellir le communisme. Il souligna que «[dans les années quarante], embellir le réel était devenu la marque de fabrique de nombreux écrivains; le souhaitable était souvent indiscernable du réel.» *Le stalinisme: origines, histoire, conséquences* (Paris: Le Seuil, 1972).

Il expliqua aussi que «la qualité artistique était forcément très faible. Quantités d'ouvrages ternes et sans intérêt foisonnèrent dans tous les domaines de la littérature et de l'art.» (*Ibid.*).

24. Herbert Read, "L'art et la société", dans *La philosophie de l'art* (en coréen) par Yohan Choe (Séoul: Kyungmun-sa, 1974), p.169.

25. Ilya Ehrenbourg, «Le travail d'un écrivain», dans *La philosophie de l'art* (en coréen) par Yohan Choe, (Séoul: Kyungmun-sa, 1974), p.169.

26. Yohan Choe, *La philosophie de l'art* (en coréen), (Séoul: Kyungmun-sa, 1974), p.168-169.

27. André Gide, *Retour d'URSS* (Paris: NRF Gallimard, 1937).

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*

30. Boris Pasternak, *Le Docteur Jivago* (Paris: NRF Gallimard).

31. *Ibid.*

32. Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, traduit de l'allemand par Maurice Husson et Gilbert Badia, (Paris: Éditions sociales, 1972), p.157.