

Piotr Jaroszyński

Étienne Gilson: L'idée de la beauté et sa conception de l'art

Merci de m'avoir invité à une conférence si importante, consacrée à la vie et à l'œuvre d'Étienne Gilson, l'un des plus grands humanistes occidentaux du XXe siècle. C'est un grand honneur pour moi de partager mes réflexions devant un auditoire si respectable qui unit l'amour à la sagesse et à la culture, cet amour représenté au plus haut degré par cet intellectuel français, *héros* de notre colloque. Pour ma part, je peux ajouter que, d'abord en tant qu'étudiant puis comme homme de science à la faculté de philosophie chrétienne à l'Université Catholique de Lublin, j'ai eu l'occasion de connaître la pensée de É. Gilson, parce que ses idées étaient bien vivantes dans ma faculté et dans la Pologne, pendant le temps du communisme. Un de mes professeurs connaissait É. Gilson personnellement—Stefan Swieżawski, historien de la philosophie. L'autre le connaissait par ses ouvrages. Et les a fait traduire en polonais, puisqu'il considérait qu'ils sont essentiels pour promouvoir et propager la pensée chrétienne, en particulier face à la domination en Pologne jusqu'à 1989 du marxisme d'État. C'était Mieczysław A. Krąpiec, recteur de l'Université Catholique de Lublin entre 1970 et 1983.

Piotr Jaroszyński — John Paul II Catholic University of Lublin, Poland
e-mail: jarosz@kul.pl • ORCID: 0000-0002-6857-3943

Cet article est une version révisée de la conférence présentée au Colloque: “ÉTIENNE GILSON (1884–1978)—médiévisite et philosophe, homme de foi et homme d'action.” 19–20 septembre 2018, Sorbonne, Amphithéâtre Liard (Paris, France).

En conséquence, nous avons aujourd'hui douze livres de É. Gilson traduits en polonais.¹

Le sujet de mon exposé est intitulé: "Étienne Gilson: L'idée de la beauté et sa conception de l'art." Le thème est vaste, et en même temps il est si proche pour moi, parce que j'ai écrit deux livres, dans lesquels le sujet que je présente est développé du point de vue de la philosophie classique, laquelle était pratiquée par É. Gilson, et à laquelle dans mes publications je fais références.²

Étant donnée toute la pensée philosophique de É. Gilson nous pouvons dire qu'il n'a pas consacré tellement d'espace à la beauté et à l'art, comme aux questions strictement métaphysiques (comme l'existence, l'essence, la substance, l'être) ou aux questions épistémologiques (en particulier le problème du réalisme de la cognition humaine). Bien que ces sujets aujourd'hui sont surtout associés à l'esthétique, É. Gilson avait quelque chose d'important à dire. Il a présenté ses idées spécialement dans deux livres: *Peinture et réalité*³ ainsi que *Les arts du beau*,⁴

¹ Les livres de É. Gilson en polonais: *Tomizm. Wprowadzenie do filozofii św. Tomasza z Akwinu* (Warszawa: PAX, 1960, 1982) [*Le thomisme. Introduction au système de saint Thomas d'Aquin*]; *Wprowadzenie do nauki św. Augustyna* (Warszawa: PAX, 1953) [*Introduction à l'étude de saint Augustin*]; *Duch filozofii średniowiecznej* (Warszawa: PAX, 1958) [*L'esprit de la philosophie médiévale*]; *Chryścianizm a filozofia* (Warszawa: PAX, 1958, 1982) [*Christianisme et philosophie*]; *Jedność doświadczenia filozoficznego* (Warszawa: PAX, 1968) [*The Unity of Philosophical Experience*]; *Heloiza i Abelard* (Warszawa: PAX, 1956, 2002) [*Héloïse et Abélard*]; *Realizm tomistyczny a krytyka poznania* (Warszawa: PAX, 1968) [*Réalisme thomiste et critique de la connaissance*]; *Bóg i filozofia* (Warszawa: PAX, 1961, 1982) [*God and Philosophy*]; *Byt i istota* (Warszawa: PAX, 1963) [*L'être et l'essence*]; *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich* (Warszawa: PAX, 1966, 1987) [*History of Christian Philosophy in the Middle Ages*]; *Elementy filozofii chrześcijańskiej* (Warszawa: PAX, 1965) [*Elements of Christian Philosophy*]; *Filozof i teologia* (Warszawa: PAX, 1968) [*Le philosophe et la théologie*]; *Lingwistyka a filozofia. Rozważania o stałych filozoficznych języka* (Warszawa: PAX, 1975) [*Linguistique et philosophie. Essai sur les constantes philosophiques du langage*]; *Ateizm trudny* (Warszawa: PAX, 1990) [*L'athéisme difficile*].

² Voir *Metaphysics and Art* (New York: Peter Lang, 2002), et *Beauty and Being* (Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 2011).

³ *Painting and Reality* (New York: Pantheon, 1957).

ainsi que dans de nombreux articles, sans parler des livres qui concernent en partie à la fois la beauté et l'art (par exemple, l'œuvre *Dante et la philosophie*⁵).

É. Gilson n'était pas seulement un philosophe qui abordait les problèmes liés à la culture et à l'art de manière théorique, mais lui-même était un homme de haute culture et un artiste, en particulier un artiste des mots. Lorsque les circonstances étaient favorables, il visitait le musée du Louvre au moins une fois par semaine en tant qu'amateur d'art.

Avant d'aborder les idées de É. Gilson sur la beauté et l'art, nous devons expliquer que pour nous, contemporains, un domaine naturel qui traite de l'art et de la beauté est l'esthétique. Par conséquent, l'esthétique est souvent définie comme la science de la beauté et de l'art. Cependant, l'esthétique en tant que science, bien que son nom soit ancien parce qu'elle indique les racines grecques (*aisthesis*), prend naissance dans le milieu du XVIIIe siècle et cependant son nom est un néologisme moderne. À son tour, le mot *art*, est associé aujourd'hui principalement aux beaux-arts, en vérité il possède une origine ancienne (en grec: *techne*, en latin: *ars*). Mais comme il se réfère spécifiquement à la beauté, il provient du dix-septième siècle.⁶ Et en ce qui concerne les valeurs esthétiques encore plus tard (Heinrich Rickert). De plus, l'origine de l'esthétique est conditionnée par des systèmes philosophiques qui ont leur origine dans le cartésianisme (Alexander Baumgarten) et son aboutissement atteint dans les systèmes de Kant et Hegel.

L'esthétique n'est pas une discipline philosophique autonome, mais elle touche à divers systèmes philosophiques qui imposent leur perspective particulière, par exemple, que la beauté est avant tout liée à l'art et que l'art est lié aux beaux-arts. Cependant, dans la tradition an-

⁴ *The Arts of the Beautiful* (New York: Charles Scribner, 1965).

⁵ Paris: Vrin, 1939.

⁶ Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un seul principe* (Paris: Durand, 1746).

cienne et médiévale, la beauté était principalement associée à l'être et à la nature, et l'art était associé aux arts libéraux (*artes liberales*).

Donc, pour aborder des questions cruciales pour l'esthétique, telles que *qu'est-ce que la beauté?* et *qu'est-ce que l'art?*, nous devons tenir compte non seulement de l'esthétique, mais aussi des courants philosophiques dans lesquels elle s'origine et auxquels elle se réfère.

Nous devons également poser les questions suivantes à É. Gilson: *dans quelle mesure il fait référence aux racines modernes et contemporaines de la théorie de la beauté et de l'art?* et *dans quelle mesure il s'inscrit dans la tradition classique?* Car contrairement à beaucoup d'esthétiques modernes, il connaît parfaitement la tradition classique du concept de beauté et d'art.

Commençons par les problèmes abordés par É. Gilson à propos de la beauté. Comme nous le savons dans l'antiquité, il existait trois concepts principaux de la beauté, qui ont été rassemblés synthétiquement par saint Thomas d'Aquin. Le premier concept concerne soi-disant une définition objective de la beauté, faisant la référence à la philosophie des pythagoriciens, de Platon et de Plotin. Thomas indique:

[A]d pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas . . .⁷

La deuxième définition est relationnelle et fait référence à Basile le Grand: "Pulchra sunt quae visa placent."⁸ Cette deuxième définition montre une relation spécifique qui se produit entre l'objet connu et le sujet qui le connaît, en particulier par les yeux, et par analogie aux autres sens et à l'intelligence. Dans ce cas, la beauté se base principalement sur l'attribut de la connaissabilité de l'objet. Et enfin, la troisième

⁷ S. Thomæ Aquinatis doctoris angelici, *Summa theologiae*: Pars prima et prima secundae cum textu ex recensione Leonina, Pietro Caramello (Turin: Marietti, 1963), I, q. 39, a. 8, resp. Ci-après cité comme: *S.Th.*

⁸ *Ibid.*, I, q. 5, a. 4, ad 1.

définition est propre à Thomas et elle est la plus subjective (mais pas subjectiviste): “pulchrum est cuius ipsa apprehensio placet.”⁹ Le point de départ n'est pas l'objet défini comme quelque chose qui est beau mais son appréhension cognitive, qui se caractérise par le fait que l'homme en a le goût. Dans cette définition, nous n'éliminons pas le sujet en tant que beau, mais on met l'accent sur l'approche désintéressée de la beauté, au contact de laquelle s'accomplit dans la connaissance.

Dans la philosophie de Thomas d'Aquin, ces trois définitions de la beauté comprennent un sens analogique, c'est-à-dire qu'elles peuvent être liées plus ou moins, soit dans une moindre mesure à l'art, soit plus largement à l'être en tant qu'être. Dans ce dernier cas, la beauté est perçue comme la propriété transcendante de l'être (à côté de la vérité et du bien). D'autre part, la beauté qui est prise moins globalement ne devrait pas nécessairement être associée à l'art comme nous le comprenons en notre temps. Cependant, pour les anciens, le plus haut degré de la beauté était la beauté morale (*kalós* comme *kalokagathía*).¹⁰

En examinant la beauté, É. Gilson expose quelques idées. Tout d'abord il fait remarquer que, bien que les artistes fassent encore référence à la beauté, les esthéticiens en tant que scientifiques de la beauté

⁹ *Ibid.*, I-II, q. 27, a. 1, ad 3.

¹⁰ *Kalós kagathós* (en grec ancien: *καλὸς κάγαθός*) est une expression idiomatique utilisée dans la littérature grecque antique. Cette locution est la forme abrégée *kalós kai agathós* (*καλὸς καὶ ἀγαθός*), qui signifie littéralement *beau et bon*: elle est composée de deux adjectifs, *καλός* (*kalós*, *beau*) et *ἀγαθός* (*agathós*, *bon*), dont le second est combiné par une agglutination (une crase) avec l'aide du mot *καί* (*kai*, *et*) pour former *κάγαθός* (*kagathós*). L'expression polysémique *kalós kagathós* a souvent été associée à un idéal d'harmonie de corps et d'esprit dont l'athlète grec aurait été le modèle rappelant les mots célèbres de Juvénal «mens sana in corpore sano». L'historien Félix Bourriot a montré que cette expression est apparue dans la deuxième moitié du Ve siècle (plutôt vers la fin du siècle pour le vocabulaire attique). A Athènes elle était utilisée par les sophistes comme «un slogan, une formule mercantile pour vendre un produit» pour attirer de riches nouveaux élèves en quête de raffinement et de prestige. *Kalokagathía* est co-responsable pour la passion amoureuse de l'objet dans la beauté, parce qu'elle n'existe pas sans sagesse pratique.

l'abandonnent, puisque la beauté ne peut pas être examinée de la même façon qu'on examine la nature. On voit ici clairement l'influence de la conception néopositiviste de la science sur les esthéticiens qui ont une aversion pour la métaphysique, alors que cette dernière demeure si chère à É. Gilson.

Il faut expliquer ici que cette opposition contre la beauté avait de multiples facettes: on a éliminé la beauté de l'être puisqu'existe l'opinion qu'on ne peut pas connaître l'être (René Descartes), et que l'être est considéré comme un concept vide (Hegel). Mais en même temps, on a éliminé aussi la beauté de la nature, considérant qu'elle est étrangère à l'esprit (Hegel).

Ensuite, on a borné la beauté aux beaux-arts, et c'est la raison pour laquelle la beauté a été détachée des autres domaines de la culture humaine, principalement de la morale. De plus, on a traité la beauté comme l'une des valeurs appartenant à l'art (à côté du sublime), pour remplacer la beauté (qui est pour l'art la catégorie supérieure) par le concept de valeurs esthétiques. Enfin on a égalé la beauté à la laideur. Finalement la beauté a été éliminée de l'esthétique et des arts comme inutile. Au total, et du côté des artistes et des théoriciens de l'art, on observe aujourd'hui une plus grande régression de la beauté qu'à l'époque de É. Gilson, où, au moins des artistes se référaient à la beauté. Néanmoins, la crise était déjà là.

É. Gilson analysant la beauté se réfère à la définition de St. Thomas, laquelle a déjà été présentée comme une définition relationniste: "pulchrum est quod visum placet." On peut dire spontanément que quelque chose est beau, parce que cette chose nous la regardons avec plaisir ou encore que le plaisir nous pousse à regarder cette chose. Cette beauté définie de telle façon, on peut la trouver chez des peintres tels que Nicolas Poussin: "An imitation of anything visible that is under the sun, done on a surface by means of lines and colors. Its end is delectation,"

ou Delacroix: "the first quality in a picture is to be a delight for the eyes."¹¹

É. Gilson tire plusieurs conclusions de cette définition. La beauté est une sorte de bien: elle est l'objet de l'amour en tant que nous voulons répéter le fait de le regarder. Il ne suffit pas de voir quelque chose une fois comme lorsque nous mangeons un repas et que tout est fini. En effet dans le cas où quelque chose est beau, nous revenons à le contempler à plusieurs reprises, presque sans fin. Non seulement l'art, mais tout ce qui est l'être peut, dans de bonnes conditions, devenir le sujet d'une telle conception qui nous apporte du plaisir. Dans les deux cas, l'expérience de la beauté ne diffère pas, elle est la même en ce qui concerne la nature et l'art. Mais malgré tout, il y a une différence entre la beauté naturelle et la beauté artistique. La beauté artistique comprend beaucoup plus que la beauté de la nature, parce que la beauté artistique ajoute quelque chose à la beauté de la nature. En effet ce que nous pourrions espérer de la beauté de la nature et qu'en même temps elle ne possède pas, grâce à l'art elle peut le posséder.

Ceci est illustré par la pensée exprimée par le peintre Théodore Rousseau: "Je peins le chêne, puisque que ce que je vois, n'est pas complètement cela que je voudrais voir." Nous avons ici que la beauté de l'art est un résultat de l'adaptation de la beauté de la nature aux attentes du sujet qui contemple.

C'est une forme de traiter l'art en tant qu'il permet de compléter les déficiences de la nature, non pas dans un ordre réel mais artistique pour des raisons esthétiques. Saisie de telle façon, la conception de la beauté de l'art ne rompt pas le contact avec la nature.

É. Gilson prend également en compte la définition objective de la beauté lorsqu'elle comprend *integritas*, *harmonia* et *claritas*. *Integritas* possède de nombreuses significations, dont au premier plan, la posses-

¹¹ É. Gilson, *Painting and Reality* (New York: Pantheon, 1957), 179.

sion de tout ce qu'une chose donnée devrait avoir. C'est une identification de l'intégrité avec la perfection. Dans ce contexte, il s'agit de ce qui est important.

Le deuxième élément est l'harmonie: c'est une coordination des différents éléments grâce auxquels l'œuvre possède une unité en tant que notre perception subjective nous donne l'impression que dans l'œuvre nous ne devons rien changer.

Le troisième élément c'est *claritas*. É. Gilson rejette les traductions traditionnelles de *claritas* comme clarté (*clearness*) ou transparence (*lucidity*) et fait référence au mot *rayonnement* (*radiation*), en voulant souligner que l'œuvre en soi, est comme elle-même sa propre source de lumière. Cette interprétation est très intéressante, bien qu'elle ne soit pas tout à fait compatible avec la vision de Thomas, qui ajoute: "ceux-ci qui ont une couleur brillante, nous les considérons beaux."¹² Il ne s'agit pas du rayonnement de la lumière, bien que, par analogie, on puisse parler de l'intelligibilité au sens intellectuel (la lumière de l'intellect).

Cependant, É. Gilson ne s'arrête pas là, parce qu'il propose une autre interprétation de la compréhension du mot *claritas* comme caractéristique pour la beauté. Il affirme que, par rapport à la beauté de l'art, il y a une spiritualisation spécifique de la matière. Parce que tous les éléments matériels sont embrassés et subordonnés à l'objectif principal de l'œuvre et que l'objectif est toujours spirituel, il faut adapter l'œuvre à notre désir afin qu'elle soit plus connaissable. La matière en elle-même fait obstacle, elle doit donc être soumise à une transformation artistique pour devenir un pur objet de connaissance. La beauté de l'art se forme grâce à la possible dématérialisation du contenu de l'œuvre. C'est une sorte de transfiguration de la matière à l'usage de la beauté artistique. Cela ne signifie pas que dans la nature il n'y a pas de beauté, elle

¹² *S.Th.*, I, q. 39, a. 8, resp.: "Quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur."

existe, mais dans la nature elle est la beauté de la nature et non pas de l'art. Cependant, la beauté de l'art nécessite un traitement séparé de l'artiste, afin qu'elle puisse se montrer dans l'œuvre. En effet, c'est une beauté qui est une expression des créatures divines, qui sont des personnes et ce sont elles qui peuvent embellir ce que Dieu a créé. É. Gilson souligne que: l'homme est trop petit et trop faible pour créer de nouvelles œuvres de la nature, mais, en partie, il peut les modifier en raison d'objectifs spirituels dont la nature ne tient pas compte.

Le concept de la beauté de É. Gilson s'inscrit dans une tradition qui remonte aux débuts de la philosophie pythagoricienne, laquelle a été synthétisée par saint Thomas d'Aquin. Mais É. Gilson dans cette tradition ne se ferme pas et il essaye d'établir un dialogue avec l'époque plus proche de nous. Un tel dialogue peut être intéressant non seulement pour les connaisseurs de É. Gilson, mais aussi peut ouvrir les trésors de la culture intellectuelle de l'antiquité et du Moyen Age devant les artistes et les esthéticiens qui, pour diverses raisons, ne sont pas familiers avec ce patrimoine. Cela vaut la peine de sauver la beauté.

Le deuxième domaine de recherche concerne la compréhension de l'art. Il y a plusieurs points principaux qui méritent une attention particulière. L'art dans la tradition ancienne et médiévale désigne tout ce qui appartient à la sphère des compétences humaines et dont l'effet diffère des activités menées par l'homme—conformément à la théorie des aspects d'Aristote selon laquelle il y a une différence entre *poiesis* (*art-production*) et *praxis* (*action*).

L'un et l'autre se situe dans la sphère des activités propres à l'homme grâce à la participation clé de sa raison. C'est pourquoi Aristote les a appelés *orthos logos* (plus tard en latin: *recta ratio*, en français: *une certaine disposition accompagnée de règle vraie*). Ainsi, dans le cas de la théorie, il s'agit de *recta ratio speculabilium*—de laisser à notre raison réfléchir correctement sur la vérité des choses que nous connaissons. Et, dans le cas de l'art, il s'agit de *recta ratio factibilium*. Par con-

séquent, lorsque l'artiste dans sa créativité et sa technique se dirigera par la beauté des choses, nous aurons enfin des artistes et des techniciens vrais (*recta ratio factibilium*).¹³

Dans cette tradition, on n'a pas distingué un groupe spécial des beaux-arts, parce que l'art était compris de manière analogique. Dès lors il pouvait se référer à tout, là où subsiste une différence entre l'activité et le résultat dans le cadre d'une opération rationnelle. Aussi, la beauté était comprise de manière analogique, elle pouvait se référer au cosmos et à la nature, à l'architecture et à la moralité. La beauté n'était pas la clef de voûte d'un groupe d'arts sélectionnés.

É. Gilson, parlant de l'art, se réfère à une conception plus récente des beaux-arts, avec un accent particulier sur la peinture. Apparaissent plusieurs points de discussion à la frontière de l'esthétique et de la métaphysique. Le premier concerne le statut de l'existence d'une œuvre d'art. C'est un aspect clé qui, au sens formel (en tant que sujet de recherche), appartient avant tout à la métaphysique. É. Gilson croit que l'existence d'une œuvre d'art est conférée par un artiste.¹⁴ C'est la raison pour laquelle, É. Gilson parle de l'artiste en tant que créateur et de l'art en tant que création artistique; il parle de ce sujet non pas isolément mais en de nombreux endroits.¹⁵ Pour le métaphysicien, cependant, il y a un problème, à savoir: peut-on parler du pouvoir de la création par rapport à n'importe quel être si ce n'est pas Dieu? Ce problème

¹³ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, trad. Jules Tricot (Paris: Vrin, 1959), VI, 5, 1140 b.

¹⁴ Gilson, *Painting and Reality*, 175: "*Homo faber* delights in making things, and, in this respect, painters are in no way different from other artisans who take so much pleasure in imparting existence to things that, without them, would not exist."

¹⁵ *Ibid.*, 176: "[T]he activity of the artist can be described as an effort to cause the existence of an object that its creator desires . . ."; *ibid.*, 180: "[A]n object is said to be a work of art for the elementary reason that it owes its very existence to the art of an artist;" *ibid.*, 192: "Integrity is there when the artist has succeeded in imparting existence to a fully constituted being;" *ibid.*, 195: "[T]he very essence of painting is its power to actualize forms and, by the same token, to produce new beings whose perception is for us a cause of delectation."

comporte deux aspects. Premièrement, le mot lui-même qui refléterait le pouvoir de la création comme étant différent de la production ou de la création. Le latin est particulièrement sensible à ce point parce que le concept de création n'apparaît qu'avec le christianisme.¹⁶ Mais dans les langues européennes qui ont repris la terminologie latine, différentes variantes du mot *creatio* ont perdu la différence entre l'acte de Dieu et l'acte de l'homme, faisant référence au mot *creatio* également en ce qui concerne les actes humains, en particulier pour l'art. Et quand Dieu a été détrôné en tant que Créateur sous l'influence du déisme, et plus tard, quand on a rejeté Dieu tout entier sous l'influence de l'athéisme—alors l'homme est devenu le créateur (le seul créateur!). Cependant, saint Thomas d'Aquin souligne qu'au sens strict, le pouvoir de la création n'appartient qu'à Dieu.¹⁷ Cela signifie qu'il est impossible de parler au sens strict de la création par rapport aux actes humains, y compris la création artistique.

La deuxième question importante est la relation entre une œuvre d'art et la réalité. É. Gilson fait ici référence à une anecdote assez banale, mais importante, dans laquelle les protagonistes sont un paysan et un peintre célèbre, Théodor Rousseau. Le villageois demanda: "Pourquoi peins-tu ce chêne, s'il est déjà là?"¹⁸ Le peintre répondit: "Je peins le chêne, parce que celui-ci tel que je le vois, n'est pas exactement celui que je voudrais voir."¹⁹

Cette anecdote illustre le problème devant lequel est confronté chaque artiste et chaque théoricien de l'art à savoir quelle est la relation de l'art par rapport à la réalité déjà existante qui entoure l'homme. Il y a

¹⁶ *Gen.* I, 1: "In principio creavit Deus caelum et terram."

¹⁷ Thomas d'Aquin, *De Potentia*, III, 4: "Et ideo secundum fidem Catholicam ponimus, quod omnes substantias spirituales et materiam corporalium Deus immediate creavit . . . Si igitur sic stricte creatio accipitur, constat quod creatio non potest nisi primo agenti convenire . . ."

¹⁸ Gilson, *Painting and Reality*, 176.

¹⁹ *Ibid.*, 182.

beaucoup de point de vue. Ceux-ci se déploient entre l'art compris comme une copie de la réalité et l'art compris comme la création de la réalité. Le villageois de l'anecdote citée a abordé l'art comme une copie de la réalité existante, raison pour laquelle il s'est étonné que l'artiste en quelque sorte double le chêne. En revanche, le peintre dans sa réponse n'a pas voulu se détacher complètement de la réalité, mais il avait l'ambition de la changer, seulement à son image. Il n'était donc ni le représentant de la reproduction ni celui de l'acte de créer. Et qu'est-ce que Gilson a pensé à ce sujet? Il y a quelques idées sur lesquelles il se prononce et dans lesquelles il essaie de diriger la réponse pas du tout vers le réalisme (mais plutôt vers la copie), ce qui pourrait paraître étrange à première vue, lorsque É. Gilson était réaliste. Il croit que les images sont formées non pas à l'image de la réalité mais à l'image du peintre lui-même.²⁰ Les images appartiennent au monde (*univers*) selon leurs propres objectifs, différents des objectifs de la nature.²¹ Dans le monde de la nature, l'artiste ne trouve pas ce qu'il aimerait voir, c'est la raison pour laquelle il se met de créer.²² L'artiste en créant découvre un nouvel être qu'il crée lui-même; alors il voit quelque chose qu'il ne peut pas trouver autour de lui, et ceci il le retrouve grâce au fait qu'il peut le créer. Face à son travail, l'artiste n'est pas seulement le créateur, mais aussi il est le premier spectateur, à qui regarder son œuvre fait plaisir. En même temps, l'œuvre qu'il crée est seule et unique, d'où la joie spécifique qui émane de la regarder en tant qu'il y a sa propre participation.²³

É. Gilson explique que l'artiste ne crée pas des êtres réels comme Dieu, ni ne les crée comme la nature. L'artiste crée un art lequel à son tour, ne crée ni la nature ni Dieu. Et si ce que Dieu crée ou crée la na-

²⁰ *Ibid.*, 175.

²¹ *Ibid.*, 176.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

ture peut avoir de nombreux objectifs différents, alors l'artiste crée uniquement pour que son œuvre nous plaise à la regarder. Et c'est la source de la liberté spécifique de l'art. L'artiste fait quelque chose que ni Dieu ni la nature ne font. L'artiste, bien qu'il soit trop faible pour créer comme Dieu ou pour créer comme la nature, a sa contribution, car il embellit ce que Dieu crée et ce que fait la nature.²⁴ Enfin, É. Gilson confirme que l'auteur d'une œuvre d'art n'a pas de pouvoir ontique, tel que possède Dieu; l'artiste ne crée pas de nouveaux êtres au sens strict, ce qui signifie qu'il ne leur donne pas d'existence, car être comme un être, c'est avant tout exister. L'artiste apporte la beauté, à laquelle l'œuvre d'art est principalement orientée. Elle ne doit pas être détournée vers d'autres objectifs, tels qu'une création divine ou une production de la nature. Et cette pensée exposée par É. Gilson a beaucoup de fraîcheur et d'élégance grâce à l'art, c'est-à-dire grâce à la stylisation du langage, dont il a revêtu ses précieuses pensées.

Dans ce cas, essayons de nous élever au-dessus du style et de l'art d'écrire pour poser à nouveau la question sur la relation de l'art face à la réalité, car pour un philosophe c'est une question clé. Et c'est une question qui entre dans le champ d'un conflit toujours d'actualité sur l'art abstrait. Cette dispute a également éclaté entre les grands représentants de la philosophie chrétienne: J. Maritain et É. Gilson. Maritain n'était pas trop favorable à l'art abstrait, alors que É. Gilson l'était. É. Gilson voulait détacher l'art du rôle traditionnellement attribué à l'imitation de la réalité et en général, de la détacher de la connaissance de la réalité en tant que source d'art. É. Gilson écrit:

Un vrai peintre n'emprunte pas un thème de la réalité; et il ne se contente même pas d'arranger le matériel qui provient de la réalité pour qu'ils plaisent aux yeux. Le point de départ pour le peintre c'est une fantaisie, une imagination, une fiction et tous les

²⁴ *Ibid.*, 205–206.

éléments de la réalité qui ne sont pas en accord avec ce que le peintre imagine et ce qui doit être brutalement rejeté.²⁵

Pour souligner le sens de sa position, É. Gilson dit directement que les œuvres illustrant la réalité sont des *pictures* (images), mais elles sont en elles-mêmes des *paintings* (peintures).

De ce point de vue, il convient de noter deux moments de discussion. Même si l'imagination est la source de l'art, elle soulève immédiatement la question, à savoir d'où l'imagination pourrait-elle recevoir sa contenu: est-ce qu'elle-même les crée sans le vouloir, ou les possède dès le début; ou est-ce que dans un sens, le contenu de sa pensée vient de la réalité bien que nous ne devons pas nécessairement le reconnaître? Ceci est expliqué par Aristote, pas dans sa *Poétique*, mais dans un court texte du domaine de la psychologie. Ce texte est mal connu aux théoriciens des arts mais il joue un rôle clé dans l'explication du rôle créatif de l'imagination sans perdre de réalisme.²⁶

²⁵ *Ibid.*, 194–195: “[A] true painter does not borrow his subject from reality; he does not even content himself with arranging the material provided by reality so as to make it acceptable to the eye. His starting point is fantasy, imagination, fiction and all the elements of reality that do not agree with the creature imagined by the painter have to be ruthlessly eliminated.”

²⁶ Aristote, *De la mémoire et de la réminiscence*, 450ab: “D’autre part, comme il est impossible de penser même les choses les plus abstraites sans images, on comprend bien comment la mémoire qui peut s’appliquer à des pensées, relève de cette faculté à laquelle se rattache aussi l’imagination. Ce n’est donc qu’indirectement que la mémoire se rapporte à la chose pensée par l’intelligence; en soi elle ne se rapporte qu’au principe sensible. Mais ici il se présente une question fort délicate: l’objet lui-même étant absent, et la modification de l’esprit étant seule présente, comment peut-on se rappeler ce qui est absent? Il faut croire que l’impression causée dans l’âme par la sensation, et sur cette partie du corps qui perçoit la sensation, y trace comme une peinture, et que c’est précisément la perception de cette impression qui constitue la mémoire; le mouvement qui se passe alors dans l’esprit y empreint une sorte de type de la sensation, analogue au cachet que l’anneau imprime sur la cire. voilà comment des impressions trop violentes, ou l’ardeur seule de l’âge, suffisent pour rendre la mémoire incomplète et fugace; c’est comme un cachet qui serait imprimé sur une eau courante. Il ne faut pas, d’un autre côté, que la partie sensible destinée à recevoir l’empreinte soit trop dure; l’empreinte n’y marque plus; on dirait la froideur et l’inconsistance du plâtre des vieilles constructions.”

Le deuxième point de discussion concerne l'art abstrait. É. Gilson s'incline devant l'art abstrait, en voulant le libérer du devoir d'imitation (représentation), grâce auquel l'art peut mettre l'accent sur la poétisation (plasticité pure).²⁷ Le manque de représentativité facilite le contact avec l'œuvre dans un sens purement esthétique. Mais É. Gilson s'est rendu compte qu'il y a un problème dans la limite de l'abstraction: à quel point peut aller l'abstraction—est-ce jusqu'à la première matière, qui au sens métaphysique est tout à fait indéterminée? Cela serait ennuyeux.²⁸ Et pourtant, l'art abstrait a gagné, alors il faut avoir du courage pour revenir à l'art figuratif. É. Gilson n'est pas tombé dans le piège de l'abstraction, il retrouve la voie de son style quand il écrit:

L'image n'est pas bonne parce qu'elle est représentative, mais il ne suffit pas qu'elle ne soit pas représentative pour qu'elle soit bonne.²⁹

L'image qui représente quelque chose ou non, elle est toujours l'œuvre dans la mesure où, *elle fait abstraction* à tout ce qui ne correspond pas à l'idée de la source de l'œuvre possédée par l'artiste.³⁰

Cette explication permet à É. Gilson de sortir du piège de l'abstractionnisme auquel a approprié le mot *abstraction* en lui donnant un sens nouveau, et qui est orienté contre la réalité, dans laquelle la principale catégorie est la substance, et sa marque est la figure. Pourtant l'abstraction (grec: *afáresis*) signifie enlèvement dans le sens d'une omission pour laisser quelque chose d'autre. L'art contemporain omet la figure pour laisser d'autres catégories, non pas pour la plus grande plasticité de l'œuvre, mais en raison de l'aversion pour la figure, et à travers la figure de la substance et à travers la substance de la réalité.

²⁷ Gilson, *Painting and Reality*, 196.

²⁸ *Ibid.*, 197.

²⁹ *Ibid.*, 198: "Painting is not good because it is representational, but not be representational does not suffice to make it good."

³⁰ *Ibid.*

Il y a une différence entre la sélection des catégories qui est considérée comme art et l'aversion à la réalité matérielle, soit à cause des raisons théologiques (iconoclasme), soit philosophiques (hégélianisme), où les critères artistiques ou esthétiques sont simplement une couverture pour des conflits philosophiques et idéologiques plus profonds. Cependant, É. Gilson, menant des polémiques philosophiques, cherchait un moyen pour l'art, qui lui permettrait d'être lui-même, alors qu'il n'est ni Dieu ni la nature. Il s'est ouvert à un art abstrait, mais guidé par l'intuition d'un métaphysicien chevronné. Il s'est rendu compte que l'art a aussi ses limites, et qu'il n'est pas, *sensu stricto*, la création à la mesure de Dieu. Car, si l'artiste ne crée pas de *nihilo* (à partir de rien), il n'est pas le Créateur, il ne peut que créer de *novo* (Eric Gill).³¹

Le concept d'art et de beauté de É. Gilson garde toujours sa valeur et demeure d'actualité car, d'une manière particulièrement riche et polyvalente, il enseigne et inspire la discussion. Ceci est important aujourd'hui, parce que la manière classique de pratiquer la philosophie s'effondre et que l'art perd sa continuité dans la tradition occidentale. Bien que son point de vue sur l'art et la beauté sont moins bien connus que les ouvrages consacrés à l'histoire de la philosophie, à la métaphysique ou à l'épistémologie, le temps est venu de ce que nous appelons l'esthétique d'Étienne Gilson. Elle entraîne une réflexion plus approfondie sur les valeurs fondamentales de notre culture.

Trad. de polonais Pluquet Thierry et Krzysztof Brzostowski



³¹ *Ibid.*, 199.

Étienne Gilson: His Idea of Beauty and Art

SUMMARY

Two books of Étienne Gilson are especially important in the area of aesthetics: *Painting and Reality* and *The Arts of the Beautiful*. In my essay I discuss Gilson's idea of beauty and his idea of art. To some degree, É. Gilson follows traditional Thomistic point of view, i.e., he claims that the beautiful is that which pleases when seen, or that which consists of integrity, proportion and clarity. He gives, however, a new interpretation of clarity which, for him, means not only physical lucidity, but also a metaphysical radiation and spiritualization of what is material. As for art, É. Gilson is of an opinion that it enjoys a strong metaphysical status, since the existence of the work of art comes from the artist himself. Finally, I explain why É. Gilson's views are open to further discussion, both metaphysical and theological.

KEYWORDS

Étienne Gilson, aesthetics, beauty, art, clarity, work of art, artist.

REFERENCES

- Aristote. *De la mémoire et de la réminiscence*. In *Petits traités d'histoire naturelle*, edited by P. Mugnier. Paris: Les Belles Lettres, 1953.
- Aristote. *Éthique à Nicomaque*. Translated by Jules Tricot. Paris: Vrin, 1959.
- Batteux, Charles. *Les beaux-arts réduits à un seul principe*. Paris: Durand, 1746.
- Gilson, Étienne. *Painting and Reality*. New York: Pantheon Books, 1957.
- Gilson, Étienne. *The Arts of the Beautiful*. New York: Charles Scribner's Sons, 1965.
- Jaroszyński, Piotr. *Metaphysics and Art*. New York: Peter Lang, 2002.
- Jaroszyński, Piotr. *Beauty and Being*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 2011.
- S. Thomæ Aquinatis. *Summa theologiae*. Pars prima et prima secundae cum textu ex recensione Leonina, Pietro Caramello. Turin: Marietti, 1963.
- Saint Thomas d'Aquin. *De Potentia*. Translated by André Anioté. Introduction by Battista Mondin. Le Barroux: Éditions Sainte-Madeleine, 2018.