

---

In : Bulletin Thomiste 9 (1954-1956) n° 1077-1078, pp. 519-527

Compte rendu de J. Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry* (Mellon Lectures in the Fine Arts, 1, Bollington Series, 35, 1. Pantheon Books, New York 1953. XXXII + 423 p.)

---

## I. Esthétique

**1077.** MARITAIN J. *Creative Intuition in Art and Poetry* (Mellon Lectures in the Fine Arts, 1). New York, Pantheon, 1953; 26 x 20, XXXII + 423.

C. R. : NS, 28 (1954), 231-234 (Hart); C, 11 (1954), 71-75; Bl, 35 (1954), 491-493 (Moody); Thom, 17 (1954), 583-589 (Heath); DR, 73 (1955), 199-203 (Kelley); VS, 93 (1955), 220-221 (Simeray).

**1078.** Id. *Poésie et Beauté*. NV, 38 (1953), 161-195 (Extr. du précédent).

**1079.** Id. *Dichtung und Inspiration*. WoW, 9 (1954), 489-494 (Extr. du même).

Ce livre constitue le premier volume des conférences Mellon sur les beaux-arts, données chaque année à la galerie nationale de l'art à Washington; mais il est surtout le fruit des longues années de méditation de J. MARITAIN sur la fonction artistique et poétique de l'esprit humain.

On sait combien ce sujet est cher à J. Maritain (cf. *Art et Scolastique*; *Frontière de la poésie*; *Sur le jugement artistique*, etc.), c'est bien un des grands axes de ses réflexions philosophiques, et combien dans la philosophie thomiste, il était, hélas! peu exploré et analysé. J. Maritain, par ses diverses études sur la poésie et l'art, et tout spécialement par ce dernier ouvrage, répare magistralement cette lacune.

Pour se rendre compte de l'importance de cet ouvrage, il suffit de considérer les divers sujets qui y sont traités : ch. I, Poésie, homme, chose; ch. II, l'art comme vertu de l'intellect pratique; ch. III, la vie préconsciente de l'intellect; ch. IV, l'intuition créatrice et la connaissance poétique; ch. V, poésie et beauté; ch. VI, beauté et peinture moderne; ch. VII, expérience poétique et sens

poétique; ch. viii, Intériorisation de la musique; ch. ix, les trois épiphanies de l'intuition créatrice. Chacun de ces chapitres est suivi soit de reproductions d'œuvres d'art (il y en a soixante-huit), soit de textes sans commentaires, pour que les analyses philosophiques demeurent comme imprégnées de toute une ambiance artistique.

Sans vouloir chercher un ordre systématique dans ces neuf chapitres, on peut cependant facilement saisir la grande idée dominante, celle de l'intuition créatrice saisie dans son enracinement humain, dans ses effets propres, c'est-à-dire ses épiphanies (mélodie interne, action et thème, expansion harmonique), son contenu formel et original considéré selon ses diverses modalités (poétiques, picturales, musicales), et selon ses divers modes d'expression (poésie classique, poésie moderne, la beauté non représentative dans la peinture).

Nous ne pouvons pas donner ici une analyse et une critique exhaustive de tous les sujets traités; portons notre réflexion seulement sur ce qui nous semble les noyaux principaux de cette étude et ce qui intéresse le plus la philosophie de S. Thomas.

1) *L'intuition poétique*. Pour J. M. (ch. iv et v, pp. 106-105), l'intuition artistique émerge comme à la racine même des puissances de l'âme. Elle ne peut pas s'expliquer par le simple concours mutuel de facultés intellectuelles et appétitives, comme l'intention morale. Il y a dans l'intuition artistique quelque chose de plus radical. Cette intuition n'est pleinement elle-même que dans l'intuition poétique. L'intuition poétique est le cas éminent de l'intuition artistique, sa réalisation parfaite. C'est pourquoi l'intuition poétique est pour J. M. ce qui vivifie tous les arts, c'est leur mère : « L'intuition poétique... ne cherche qu'à manifester l'intériorité du poète et des choses qui retentissent en lui » (p. 172; cf. p. 112, n° 4; p. 114, n° 5).

Cette intuition poétique implique une certaine connaissance et une certaine efficacité créatrice; comme connaissance, l'intuition poétique se rattache « à la vie libre » (non conceptuelle) de l'intellect, comme efficacité créatrice, elle se rattache à la libre « créativité de l'esprit ». J. M. précise les caractères propres de cette intuition : c'est une connaissance totalement différente de la connaissance conceptuelle, en elle-même cette intuition est ineffable et ne peut s'exprimer que par des images et des symboles (p. 63, n° 11). En réalité, c'est une connaissance obscure par mode d'inclination, « née dans le préconscient de l'esprit », en laquelle le monde est atteint dans et à travers la subjectivité. Par le moyen d'une émotion devenue « intentionnelle », l'artiste saisit le monde en se saisissant lui-même. Une telle connaissance n'a pas de limites intelligibles et s'étend en quelque sorte à l'infini (p. 115, n° 5; pp. 117-125, n° 6, 7; p. 185, n° 9).

Comme créativité de l'esprit, cette intuition est l'inclination, la

tendance à s'exprimer, à se manifester, à créer, ce qui, pour J. M., ne fait qu'un avec la nature de l'intellect : « connaissance et créativité sont les deux aspects essentiels de la nature intellectuelle » (p. 168, n° 4; p. 54, n° 7). Pour préciser le caractère propre de cette créativité de l'esprit en poésie, J. M. la distingue de celle qui existe en art et en science, où la créativité est subordonnée à un objet, tandis qu'en poésie la créativité de l'esprit est libre (p. 59, n° 9). « En poésie il n'existe que le besoin de donner une expression à cette connaissance... » (p. 170, n° 5). La poésie, en réalité, n'a pas d'objet, elle n'a pas de fin, mais elle a une « fin au delà ». La poésie, ayant comme unique règle l'intuition, se crée son objet pour elle-même, par là elle est engagée dans le processus dynamique de l'art. A propos de la créativité de l'art, des beaux-arts, J. M. affirme également : « Cette règle primordiale est une règle divine parce qu'elle traite de la conception même de l'œuvre, à être engendrée en beauté, dans le sein de l'esprit... » (p. 60, n° 9).

Mais l'engagement de la poésie dans le processus dynamique de l'art ne semble pas immédiat, J. M. déclare en effet : quand la connaissance poétique « devient consciente d'elle-même et de son pouvoir de connaître, la poésie est libérée dans une certaine mesure, et pour un temps, de cette tendance dynamique pour autant que se connaître signifie se tourner sur soi » (pp. 185-186, n° 9).

A ce moment, la poésie entre en conflit avec l'art. Car la poésie demande d'être passive, elle veut « écouter, descendre aux racines de l'être, vers l'inconnu qu'aucun concept ne peut circonscrire »; l'art, au contraire, demande à façonner un objet (p. 186).

D'une manière un peu différente, le problème de la connaissance poétique est repris au chapitre VII, où J. M. distingue la connaissance poétique des connaissances magiques, mystiques et métaphysiques.

On ne peut nier que cette vue philosophique de la poésie, de l'intuition poétique, de la créativité poétique ne soit extrêmement intéressante. Mais n'est-elle pas plus poétique que philosophique ? S'il est tout à fait exact de souligner l'originalité de l'intuition poétique et de montrer sa richesse : connaissance et créativité, est-il exact de la considérer comme naissant d'une certaine manière à un niveau plus radical, plus profond que celui de facultés intellectuelles ou appetitives ? Est-il exact de souligner une quasi opposition entre poésie et art : comme si la poésie en elle-même était ouverte immédiatement à l'infini, tandis que l'art est ordonné essentiellement à une œuvre ?

On serait tenté de dire : J. M. attribue à l'intuition poétique et à la poésie ce qui semble bien convenir à l'inspiration artistique — du moins si on considère l'inspiration comme un des moments essentiels et caractéristiques de l'activité artistique, car il semble bien que l'inspiration artistique implique toutes les notes que J. M.

relève ici comme étant celles de l'intuition poétique. Du reste, J. M. parle lui-même de la « grâce de la poésie », d'un « instinct de poésie » (« privilège de ces âmes... », p. 123, n° 7) exactement comme les poètes parlent de la « grâce de l'inspiration ». Mais alors il ne s'agit que d'une question de mots. L'un appelle « poésie » ce que l'autre appelle « inspiration ». Il est donc inutile d'insister. Ce n'est pas tout à fait exact, car l'intuition poétique caractérise pour J. M. un type d'activité possédant en lui-même sa propre perfection et non un moment de l'activité artistique demandant de s'achever en une autre activité. Analogiquement, du point de vue de l'activité morale, c'est comme si, au lieu de parler d'intention morale, on parlait de l'amitié. Il est bien évident que l'amitié implique l'intention, mais en réalité elle n'est pas l'intention, mais une espèce particulière d'intention; de même pourrions-nous dire la poésie implique l'inspiration, mais elle n'est pas l'inspiration, mais une qualité spéciale d'inspiration.

Ceci nous amène à nous poser une question de méthode. J. M., dans son livre, semble souvent décrire plus qu'il n'analyse philosophiquement; c'est son droit, mais alors il ne faut plus porter des jugements de valeur. L'aspect descriptif l'emportant sur l'analyse philosophique, il n'est pas étonnant qu'il considère alors l'intuition poétique comme la mère de tous les arts, comme ce qui les vivifie, de même que d'un point de vue descriptif l'amitié est bien la mère de toutes les vertus et ce qui les vivifie; tandis que du point de vue de l'analyse philosophique, on dira que c'est l'intention à l'égard des activités morales et l'inspiration à l'égard des activités artistiques.

2) *Beauté*. Parallèlement à cette notion de poésie, il faut considérer la notion du beau. L'étude du beau joue un rôle très important dans cette philosophie esthétique, puisque, comme J. M. le déclare lui-même : « La beauté est... le corrélatif transcendantal de la poésie » (p. 170, n° 5), « la fin au delà de toute fin de la poésie ». La poésie n'est pas subordonnée à la beauté, mais entre la poésie et la beauté il y a une « co-égalité », une connaturalité. La poésie tend vers la beauté, comme vers cette vie même de nous qui est en celui que l'amour a transformé en un autre nous-même... « La poésie est amante de la beauté et la beauté est amante de la poésie... La poésie ne peut vivre que dans la beauté » (pp. 172-173, n° 6). « Pour produire en beauté, l'artiste doit être un amant de la beauté » (p. 58, n° 8).

Après avoir exposé les fameuses définitions de S. Thomas sur le beau (*Id quod visum placet; integritas, proportio, claritas*), J. M. montre avec beaucoup de netteté que l'élément essentiel c'est la clarté, le rayonnement : « splendor formae » — ce que J. M. interprète : « Disons la splendeur des secrets de l'être illuminant l'intelligence », c'est-à-dire le « rayonnement d'un mystère » (pp. 161-

162, n° 1). Précisant que la beauté est une notion analogique se réalisant de façon très diverse dans une certaine unité, J. M. explique : « La raison de ce caractère analogique de la beauté tient au fait que la beauté appartient au royaume des transcendants, des « passions ou propriétés de l'être », comme disaient les scolastiques... On peut dire que la beauté est le rayonnement de tous les transcendants réunis » (p. 162, n° 2).

J. M. distingue ensuite « l'idée de beauté esthétique » de la « beauté transcendantale » (p. 163, n° 3). Une telle distinction est capitale en esthétique thomiste, comme la distinction entre le bien transcendantal et le bien moral est capitale en philosophie morale. Autrement, on risque toujours de confondre la métaphysique et la philosophie humaine.

Ce qui caractérise le « beau esthétique », c'est la présence du sens : « La beauté esthétique, c'est la beauté transcendantale rencontrant le sens en tant que pénétré d'intelligence. » Voilà pourquoi elle est si proportionnée à l'esprit humain. De plus, en fonction de l'homme (sens intelligenciés), les choses se divisent en belles et en laides. Cette catégorie de laid n'a pas de sens pour un pur esprit, pour Dieu. Donc, « où il n'y a pas de sens, il n'y a pas de catégories de laideur », car le laid c'est ce qui, étant vu, déplaît (p. 164, n° 3).

Cependant, malgré la distinction qu'il affirme entre « beauté transcendantale » et « beauté esthétique », J. M. affirme : « La beauté garde son essence transcendantale, même quand elle est enfermée dans les limites de la beauté esthétique... » « C'est en vertu de cette nature transcendantale de la beauté, même de la beauté esthétique, que tous les grands poètes éveillent en nous, d'une manière ou d'une autre, le sens de notre mystérieuse identité et nous entraînent vers les sources de l'être » (p. 166, n° 3).

On aimerait ici encore interroger J. M., car ce qu'il dit nous apparaît très séduisant, très beau, mais est-ce tout à fait exact? L'interprétation de « splendor formae » comme « splendeur du secret de l'être » est-elle juste? La « forme » n'est pas « le secret de l'être », car elle n'est pas précisément ce qu'il y a de plus intime et de plus intérieur à l'être. On ne peut identifier « forme » et « être ».

Comment peut-on justifier le caractère analogique de la beauté en faisant appel à son appartenance « au royaume des transcendants », comme si le caractère transcendantal de la beauté était évident? Le caractère analogique du beau n'est-il pas au contraire pour nous une donnée plus immédiate? J. M. ne donne-t-il pas au « transcendantal » une signification nouvelle, proche de celle des modernes et très différente de celle de S. Thomas et de ses grands commentateurs?

En effet, la signification de cette affirmation : « La beauté est le rayonnement de tous les transcendants réunis », n'apparaît pas

nettement si on considère les transcendants comme des notions convertibles avec l'être, puisque dans ces conditions on ne peut parler de « transcendants réunis », de « rayonnement de transcendants »; ne sont-ils pas convertibles avec l'être? Tandis que si on considère les transcendants comme des notions transcendantales échappant aux limitations formelles et particulières des catégories, on considère les transcendants comme des notions analogiques parfaites, et, de plus, si on considère ces notions analogiques d'une manière « substantiée », ou « réifiée », notion « transcendantale » signifie alors : « perfection transcendantale » (ou mieux « nature transcendantale », p. 163, n° 2). On comprend alors comment on affirme : « La beauté que Dieu contemple est une beauté transcendantale qui pénètre chaque existant à quelque degré » (p. 163, n° 3). Dieu contemple sa beauté existante qui est cause exemplaire de toutes les autres beautés, et non la beauté transcendantale.

Évitons l'équivoque de l'ontologisme qui identifie « beauté transcendantale » et « beauté subsistante »! Dans le même contexte on saisit comment J. M. en arrive à parler de qualité « theological » de la beauté (p. 166, n° 3).

Quand il s'agit de préciser la beauté propre de la beauté esthétique, J. M. déclare que la beauté esthétique « garde » son « essence transcendantale »; que signifie exactement « garder » ici? Si « garder » veut dire que la « nature transcendantale de la beauté » se retrouve présente en la beauté esthétique, il convient de préciser comment la notion analogique est « en acte » dans ses divers analogués et comment elle n'y est qu'implicitement.

Évidemment, on pourra dire que de telles remarques sont inutiles, il suffit de comprendre le contexte. Je ne doute pas que J. M. fasse pour lui-même toutes ces distinctions, il les connaît parfaitement, mais si on ne considère que ce qu'il nous dit et la manière dont il nous l'exprime, on risque de demeurer dans de grandes confusions. Enfin notons comment une certaine « réification » de la notion de beauté (on passe de la notion de beauté à la nature transcendantale de la beauté, puis à la qualité théologique de la beauté...) correspond à la même « réification » du côté de l'intuition poétique (l'inspiration artistique étant en quelque sorte « substantifiée » devient « poésie »). Ce qui conduit, il me semble, à une exaltation de l'intuition poétique et de la beauté, exaltation telle qu'une pseudo-mystique naturelle de type poétique deviendrait normale, contre les avertissements exprès de l'A.

C'est pourquoi ces distinctions (qui, à première vue, peuvent sembler inutiles) nous pensons, au contraire, qu'elles sont indispensables si on veut maintenir à la beauté l'autonomie spéciale à laquelle elle a droit, et éviter certaines confusions de l'ontologisme et de la pseudo-mystique naturelle.

C'est toujours en connexion avec la beauté, avec la séduction

qu'elle provoque, que semblent s'amorcer de telles confusions. Car la beauté répugne à l'analyse, comme le bien, mais à la différence du bien elle réclame la lumière, la clarté. Elle veut une clarté sans analyse, dans une intuition plénière, contemplative.

De plus, ce primat absolu de la beauté conduit quasi fatalement à poser une suprématie de la poésie sur la connaissance métaphysique, d'où il s'en suivrait que la grandeur suprême de l'homme serait de créer, comme Dieu, et non de tendre vers la contemplation de Dieu.

3) *L'art*. Au chapitre II, J. M. définit l'art comme « une vertu de l'intelligence pratique » : l'art et surtout les beaux-arts sont, à un degré beaucoup plus considérable, plus intellectuels que la prudence (p. 61, n° 1). [Au chapitre III, J. M. précise les caractéristiques de l'art moderne : 1) libération de la nature et des formes de la nature; 2) libération du langage traditionnel et transformation de celui-ci en un langage politique (pp. 74-75).] Mais J. M. définit aussi l'art comme « une activité spécifiée par une œuvre enfermée dans un genre et qui domine en maître... » « Toute l'activité de l'art est spécifiée et informée par les règles destinées à faire exister l'objet » (pp. 169-170, n° 5; p. 56, n° 8). C'est la fabrication de l'objet, l'œuvre, qui semble bien absorber toute l'activité de l'art comme tel. Et J. M. précise encore : « Dans le domaine de l'art, l'esprit n'a pas à connaître, mais à faire. »

De plus, si l'art vise plus immédiatement à produire une « œuvre bonne » qu'à produire une « œuvre belle », cela n'empêche pas que « l'art s'efforce d'imiter de sa propre façon la condition particulière aux purs esprits : il tire la beauté des choses laides... il tente de surmonter la division entre beauté et laideur... en nous transportant au delà du beau et du laid... » (p. 165). L'art lutte pour dépasser la distinction entre beauté esthétique et beauté transcendante pour résorber la première dans la seconde...

N'y a-t-il pas là divers aspects de l'art qui semblent comme s'opposer ou du moins dont on voit mal les rapports à première vue? En effet, quand J. M. souligne le conflit possible entre « poésie » et « art », il semble définir l'art comme pouvoir de réalisation : l'art se définit par l'œuvre. Quand J. M. montre l'art cherchant à dominer la distinction entre beauté esthétique et beauté transcendante, l'art semble alors se définir par l'attraction de la beauté transcendante — il est donc connexe à la poésie. En réalité, dans la pensée de S. Thomas et d'Aristote, l'art est un habitus intellectuel. Il n'est donc pas uniquement une technique (comme du reste J. M. le montre clairement dans le chapitre II). Il est connaissance pratique, connaissance capable de diriger la réalisation, il est donc ce qui implique à la fois une inspiration (la poésie) et un pouvoir de faire : c'est l'« idea » qui fait le lien entre ces deux aspects. Elle est le fruit de l'inspiration et elle dirige et oriente la réalisation.

Evidemment, on ne peut saisir l' « idea » que dans une analyse philosophique, elle échappe à la simple description; l'on aurait souhaité que J. M. traitât de ce grand problème de l' « idea ».

4) *L'œuvre*. L'œuvre est un « produit », mais sa beauté n'est pas un produit (l'académisme consiste à vouloir « produire de la beauté »). C'est pourquoi l'artiste fait une œuvre bonne et non pas une œuvre belle. « La beauté de l'œuvre est produite comme une participation à une qualité transcendante ou à quelque chose qui ne peut être fait. » « La beauté de l'œuvre, qui résulte d'une manière inhérente de sa production même, est dans son être même un reflet particulier d'un transcendantal ou d'un infini, et un don de la source spirituelle — la poésie — à laquelle la production de l'œuvre s'origine » (p. 173, n° 22).

Dans cette même perspective, relevons aussi ce jugement : « Une chose finie totalement parfaite est infidèle à la nature transcendante de la beauté », car une chose parfaite ne manque de rien, donc elle ne laisse rien à désirer (p. 167, n° 3). Si l'art ne produit pas la beauté, il doit engendrer dans la beauté.

Ici encore, s'il est tout à fait exact d'insister sur le fait que l'artiste produit « une œuvre bonne » et qu'il ne produit pas la beauté, il faudrait cependant préciser le caractère spécial de cette bonté. Certes, J. M. a bien précisé que « pour certains arts, le bien de l'œuvre, qui est le but de chaque art, dépend plus de ses relations aux besoins de la vie humaine... Pour d'autres arts, le bien de l'œuvre résulte plus du fait que l'œuvre est bonne en elle-même et pour elle-même, qu'elle est un monde propre » (p. 175). Mais cela ne nous dit pas la nature de cette bonté, qui n'est pourtant ni la bonté morale, ni la bonté naturelle.

Si J. M. n'explique pas la nature de la bonté de l'œuvre d'art, il n'explique pas davantage sa beauté, car en disant qu'elle est « produite comme une participation », qu'elle est « dans l'être même un reflet d'un transcendantal », un « don de la source spirituelle »... on n'analyse pas philosophiquement sa cause propre.

Quel est le sens exact de cette « participation à une qualité transcendante » en un langage aristotélicien et thomiste? Il s'agit soit de la beauté de Dieu, cause première de toute beauté, soit de la notion analogique de la beauté, qui n'étant pas une cause ou un principe existant, ne peut expliquer cette participation réelle, existentielle?

Evidemment, c'est à l'égard des considérations esthétiques de l'œuvre d'art et de la beauté qu'on touche, pour ainsi dire, les frontières communes des philosophies de Platon et d'Aristote, ou si l'on veut que « le contact » possible entre ces deux philosophies doit toujours être cherché. C'est pourquoi ces questions sont toujours si délicates et si importantes, surtout dans le monde philosophique moderne. C'est peut-être uniquement par ces problèmes

d'esthétique que la philosophie thomiste peut demeurer en contact avec les autres philosophies, toujours plus ou moins dépendantes de l'idéalisme.

J. M. a eu l'immense mérite d'aborder directement ces problèmes d'esthétique avec une grande pénétration d'intelligence. Les remarques que nous venons de faire montrent tout le profit que l'on pourra tirer d'une réflexion sur ses diverses études de la philosophie de l'art.

**1080.** TRIAS M. B. *La oposición estética forma-contenido*. Sap, 8 (1953), 110-116.

L'intérêt de cet article est de montrer l'importance de l'*idea* dans une philosophie esthétique thomiste. L'*idea* est comme le noyau central d'une telle esthétique, comme la substance l'est pour la philosophie première.

Après avoir exposé la manière dont les diverses esthétiques conçoivent la « forme-contenu », l'A. insiste sur l'esthétique de la forme-ontologique, celle qu'on peut développer à partir de la philosophie d'Aristote et de S. Thomas.

Dans cette dernière perspective, il précise ce qu'il faut entendre par la « forme » de l'œuvre d'art (d'un point de vue subjectif — jugement du goût — et d'un point de vue objectif — la clarté de la forme, son intégrité, son harmonie. Il précise que la clarté ou la splendeur est la présence « intuitive » de la perfection de l'acte propre de l'objet).

Cette étude philosophique de la forme de l'œuvre d'art le conduit à considérer l'*idea*, la « forme exemplaire » des Beaux-Arts. Cette forme exemplaire esthétique est sans matière, mystérieuse, principe interne... Elle se précise successivement, durant la réalisation de l'œuvre, tout en étant ce qui conduit cette même réalisation, lui donne une direction et des « voies déterminées ». C'est à partir de cette *idea* qu'on peut saisir ce problème de l'imitation et celui du choix, et aussi celui de la régulation.

Quand il s'agit d'art artisanal, cette régulation est commandée par la perfection de l'œuvre; quand il s'agit de beaux-arts, cette régulation est commandée par la simplicité de l'œuvre. Celle-ci implique perfection et beauté, beauté et simplicité.

En somme, la valeur de l'œuvre d'art est proportionnée à sa simplicité conquise, et cette simplicité est d'autant plus grande qu'elle intègre des éléments matériels plus difficiles à unir.

**1081.** MONTANO R. *L'estetica nel pensiero cristiano*. Dans : *Grande Antologia Filosofica*, vol. V, 151-310. Milano; Marzorati, 1954; 25 x 17, XIV + 1329.