

**UNIVERSITE GALATASARAY
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DEPARTEMENT DE PHILOSOPHIE**

**LES CONCEPTS DU BEAU ET DU BIEN
DANS L'ESTHÉTIQUE DE THOMAS D'AQUIN**

THESE DE MASTER RECHERCHE

Hanife ÖLMEZ

Directeur de recherche : Doç. Dr. M. Türker ARMANER

JANVIER 2012

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de recherche Doç. Dr. M. Türker Armaner, pour m'avoir encouragé pour ce sujet et pour m'avoir appris tant de choses.

Je voudrais spécialement remercier tous les membres de ma famille pour m'avoir supporté. Je voudrais aussi remercier mon amie Aslıhan Erkmen qui m'a encouragé et supporté durant ce travail.

TABLE DES MATIÈRES

ABRÉVIATIONS	iv
RÉSUMÉ	v
ABSTRACT	ix
ÖZET.....	xiii
INTRODUCTION	1
PREMIERE PARTIE	7
L'ESTHÉTIQUE DE THOMAS D'AQUIN	7
1.1. La Relation Entre La Matière Et La Forme, Et La Forme Artistique.....	7
1.2. Les Critères du Beau.....	18
1.2.1. Integritas ou Perfectio	18
1.2.2. Proportio ou Consonantia	24
1.2.3. Claritas.....	34
1.3. La Relation Entre Le « Beau » et Le « Bien ».....	40
DEUXIEME PARTIE.....	51
L'ARTISTE ET LE SIGNIFICANCE DE LA CREATION ARTISTIQUE	51
2.1. L'Œuvre d'Art et on Artiste.....	51
2.2. Les Concepts Du Beau Et Du Bien Dans Le Domaine Artistique	57
CONCLUSION	63
BIBLIOGRAPHIE	69
CURRICULUM VITAE	72

ABRÉVIATIONS

THOMAS D'AQUIN

S. Th.	<i>Somme Théologique</i>
S. Con.	<i>Somme Contre Les Gentils</i>

RÉSUMÉ

Cette étude a pour but d'éclaircir la relation des concepts Beau et Bien avec le domaine d'art chez Thomas d'Aquin. Les évolutions survenues dans la pensée philosophique et dans la pratique des arts pendant son époque nous ont conduits à étudier la nature de la relation entre ces deux domaines. En absence d'un système spécial mis en œuvre quant à l'art par d'Aquin qui a influencé profondément ses contemporains ainsi que les époques postérieures, les références qu'il fait à l'art, c'est-à-dire *ars*, ainsi que les exemples qu'il donne à ce sujet lorsqu'il expose ses idées en matière de Dieu, l'homme et le monde ont constitué la dynamique principale de la présente étude. D'Aquin qui est l'un des représentants les plus importants de la tradition chrétienne a toutefois soutenu que la raison et la foi peuvent emprunter des voies différentes, mais ce, pour avancer conjointement pour expliquer ce qui est sacré, en ne se contentant pas de se limiter par les méthodes théologiques seules. La raison d'adoption de ses pensées comme l'avis officiel de l'église catholique après centaines d'années de sa mort était sans doute ses idées novatrices destinées à expliquer à la fois ce qui est céleste et ce qui est terrestre.

La Beauté ou *pulchritudo* en latin, qui fait l'objet d'expérience esthétique est définie définitivement par d'Aquin. Selon lui, trois conditions sont nécessaires pour la Beauté et l'absence de l'une d'elles même suffit pour que la chose intéressée soit laide. Lorsque nous étudions ces conditions qui sont *integritas*, *proportio* et *claritas* d'après d'Aquin, nous constatons qu'en réalité toutes les trois présentent une double nature dont aspect formel et aspect substantiel. Dans ses textes, nous observons que la base sur laquelle la beauté se forme ne se réalise que lorsque ces trois conditions sont remplies aux niveaux formel et spirituel. Par ailleurs, considérant la relation entre la Beauté et le Bien, c'est-à-dire *bonum*, nous voyons que ces deux concepts sont mêmes pour d'Aquin. A l'origine de cette union entre le Beau, le Bien et le Vrai, il y a Dieu, d'où toute chose surgit. Cependant, l'idée de d'Aquin selon laquelle la forme est toujours en lien avec la matière est une répercussion de la mentalité aristotélicienne. Car, pour d'Aquin comme pour Aristote, la forme ne peut arriver à expliquer les différents individus sans l'aide de la matière. Selon lui, le principe d'individuation (*individuationis principium*) c'est la matière qu'il désigne *materia signata*. L'idée d'un objet à fabriquer se trouve dans l'esprit de l'artiste sous forme d'image et l'artiste met en œuvre la synthèse entre la matière et la forme lorsqu'il dispose accidentellement cette image conformément à sa substance.

Le Beau est en premier lieu celui qui est intégré (*integritas*), car les choses qui ne disposent pas d'intégrité sont laides parce qu'elles sont tronquées. Ce qui est tronqué est en même temps défectueux et c'est la raison pour laquelle la Beauté concerne le parfait. Cette intégrité et cette perfection apparaissent sous deux aspects.

Le premier consiste en ce que la Beauté n'a pas d'autre partie qu'elle-même, puisqu'on ne peut rien y ajouter. Et le deuxième consiste en ce qu'elle demeure arrivée à sa fin. Selon d'Aquin, la beauté du corps humain résulte du fait qu'il est complet, c'est-à-dire *integritas*, toutefois, cet individu doit en outre avoir l'intégrité morale. Par conséquent, afin qu'un objet naturel ou d'art soit Beau, il faut que celui-ci aie une intégrité au sens formel et matériel. Par ailleurs, la proportionnalité (*proportio*) est un aspect relatif au rapport entre les éléments d'un ensemble. En sus de justes proportions entre les organes et de la teinte harmonieuse de la peau, il faut également que soient conformes à la raison les agissements et les actions de l'individu, c'est-à-dire que ces derniers soient bien proportionnés. La diversité quantitative des proportions dans la nature et dans les arts est infinie et grâce à cette diversité, la beauté d'une chose se distingue de celle d'une autre.

Quant à la clarté (*claritas*) qui est définie par d'Aquin comme la troisième condition de la Beauté, bien que celle-ci semble avoir une origine plus métaphysique par rapport aux deux premières notions, en réalité elle repose sur une base physique. Car, la *claritas* se manifeste sous forme de ce qui apparaît sous l'effet de la lumière, et les éléments permettant aux objets d'être visibles, ce sont la lumière et la couleur. La lumière est le produit de la transparence du milieu, tandis que la couleur est quelque chose qui recouvre la surface des objets visibles et qui a la puissance de renforcer leurs mouvements. D'après d'Aquin, la lumière qui est la condition de la beauté est divine, toutefois, la *claritas* de l'objet ne provient pas de Dieu, mais de l'intérieur de l'objet lui-même ; parce que, toute forme accède à la lumière divine au moyen des choses présentes dans l'être. Ce raisonnement de participation fait de *claritas* une propriété de la forme. Pour d'Aquin, le fait de considérer *claritas* comme le reflet de la lumière divine impliquerait à réduire les limites de ce concept. Car, elle comprend en même temps la raison de la luminosité et clarté esthétiques d'une œuvre d'art.

S'agissant de son ouvrage fabriqué, l'artiste doit respecter certaines règles esthétiques relatives à la nature formelle, comme il doit respecter également certaines règles éthiques puisque l'objet fabriqué a des effets sur la vie humaine. Ainsi, la réalisation d'un couteau en verre le rendra Beau, mais l'empêchera d'être Bien car sa fin voulue sera écartée. C'est la raison pour laquelle, en réalité le couteau non fabriqué conformément à sa fin ne sera pas Beau. D'une manière similaire, ce qu'il faut respecter lors de la réalisation d'une statue ou un dessin, c'est que l'œuvre d'art doit respecter les valeurs esthétiques et en même temps elle ne doit pas menacer les valeurs morales de la vie humaine. Puisque la fin de la vie humaine est le Beau et le Bien, l'ouvrage fabriqué doit orienter l'âme humaine au Beau et au Bien, bien que l'activité de production de l'artiste ne concerne pas un acte éthique. Pour d'Aquin, La beauté et la bonté d'un objet forment la même vérité, car toutes les deux reposent sur la forme. Toutefois, tandis que le Bien suscite le désir d'appropriation du fait que la forme fait l'objet de désir, la Beauté met la forme en relation avec la pure connaissance. Cependant, ce n'est pas une perception purement formelle, mais est la perception d'une connaissance relative à une forme substantielle au-delà de la forme sensible. D'Aquin définit le Beau de deux manières dont la première est « ce de quoi on prend plaisir à la vue » (*quae visa placent*), et la deuxième, « ce de quoi on prend plaisir à la compréhension » (*cuius ipsa apprehensio placet*). Le Beau qui est « la chose de laquelle on prend du plaisir à la vue » est en même temps le Bien. D'Aquin exprime très nettement ses idées en cette matière et il définit le Bien comme la fin de l'être. Selon lui, « le Bien suprême », c'est Dieu, et toute l'orientation de l'être est vers lui. Il est en même temps celui qui est Beau et Vrai (*verum*). L'homme qui

prend du plaisir de la beauté des choses sensibles, rien que du fait de cette beauté elle-même, établit un lien avec le Bien et le Vrai au moyen de la beauté qu'elle a perçue.

Le Beau c'est-à-dire τὸ καλόν dont l'origine remonte à la Grèce antique fait l'objet d'une expérience esthétique acquise par les sens et il présente en même temps une propriété divine. La source de toute beauté, harmonie et bonté fait rappeler à l'âme le Bien suprême au moyen choses sensibles du monde matériel. D'après Thomas d'Aquin, tous les êtres sont orientés vers la bonté divine pour leur propre fin. Selon cette mentalité, il n'est pas possible de penser qu'une œuvre d'art existe toute seule. Elle fera toujours partie de l'harmonie et de l'ordre universels. Le Beau est en même temps le Bien, par conséquent, la Beauté disposant de l'intégrité physique et spirituelle est une notion nous conduisant à la Bonté.

Selon d'Aquin, un ouvrage mal fabriqué ne peut être considéré une œuvre d'art. En outre, dans un tel cas, ledit ouvrage qui n'est pas Beau ne peut arriver à sa fin, c'est-à-dire qu'il ne peut être Bien. Et il n'est pas possible qu'un ouvrage qui n'est ni Beau ni Bien puisse orienter l'âme à sa fin. Le mot *ars* utilisé par d'Aquin, a un sens un peu plus étendu par rapport à celui du mot art utilisé actuellement. *Ars* est un concept très large comportant également les domaines désignés par nous l'artisanat ou la technique. Par exemple, le bronze dispose préalablement du potentiel de la figure qui lui sera donnée. L'artiste change accidentellement le bronze qui est dépourvu initialement de la forme, pour en faire une statue. C'est pourquoi, la forme artistique crée sur la matière des dispositions superficielles. Toute chose faisant l'objet d'association par l'art demeure dans sa propre réalité substantielle. Elle se trouve disposée seulement dans une forme précise. Ces éléments doivent leur existence grâce à la matière qui les maintient ensemble. Pour d'Aquin, l'artiste conserve dans son esprit l'image exemplaire du produit qu'il fabriquera et il fabrique quelque chose en imitant cette forme. Si cette idée unique correspond à quelque chose dans la nature, il en imite la forme pour la fabriquer de nouveau ; par contre, si elle n'y correspond pas, il fait alors recours à sa puissance d'imagination (*phantasia*). D'Aquin dit qu'en effet, lorsque l'art imite la nature, il poursuit le procédé opérationnel de celle-ci. L'imitation de la nature par l'art ne consiste pas à recopier tel quel son aspect formel, mais à prendre comme exemple le procédé opérationnel de la nature.

D'Aquin dit que l'action artistique se distingue de l'action morale, car l'art concerne la fabrication, tandis que la morale concerne l'action. L'art est nécessaire non pas pour que l'artiste mène une bonne vie morale, mais pour qu'il fabrique une œuvre d'art bien. Or, une bonne vie morale est indispensable pour l'homme pour vivre bon et devenir bon. Quand bien même que d'Aquin dit qu'il n'attribue aucune valeur morale à la réalisation de l'œuvre d'art, nous observons entre les lignes des textes qu'il a rédigés qu'il exige certaines valeurs morales pour l'œuvre d'art elle-même. Il dit qu'un artiste mérite l'éloge non pas pour son intention de réaliser son œuvre, mais pour la qualité seule de l'œuvre qu'il a réalisée. Cependant, il ne s'interdit pas de dire qu'en cas où un artiste aurait réalisé un ouvrage menaçant l'équilibre moral de la vie humaine, cet ouvrage devrait être exclu.

Selon d'Aquin, toute ouvrage réalisé doit être Bien et remplir en premier lieu, pour y arriver, les conditions du Beau. L'intégrité fonctionnelle et esthétique quant à la fabrication d'un couteau rend celui-ci Bien et adapté à sa fin. Le moyen pour une statue d'être adaptée à sa fin, c'est qu'elle présente l'intégrité esthétique et éthique. Les formes d'art apparaissent dans leur superficialité empirique comme une manifestation de la Beauté. Il est évident qu'un objet répondant correctement et entièrement aux conditions de la Beauté sera en même temps Bien. Ce qui implique pour l'objet d'art, à prendre en charge une mission destinée à orienter l'âme à sa fin qui est le Bien ou la Vérité.

Les livres *L'Être et l'Essence (De Ente et Essentia)*, *Somme Théologique (Summa Theologiae)* et *Somme Contre Les Gentils (Summa Contra Gentiles)* qui sont considérés œuvres principales de Thomas d'Aquin constitueront les sources essentielles de la présente étude. En outre des œuvres précitées, nous nous référerons dans le cas échéant à certaines autres de ses œuvres. Parallèlement, certaines études réalisées sur Thomas d'Aquin nous serviront de guide pendant notre travail.

ABSTRACT

This work aims to shed light on the relationship between the concepts of Beautiful and Good in Thomas Aquinas and the artistic domain. The changes experienced both in the philosophical thought and in the artistic practice during the period in which he lived lead us to investigate what kind of relation there is between these two domains. Aquinas who had a profound influence on his contemporaries, as well as on the subsequent period didn't have a specific system related to art. On the other hand the fact that he resorted to art, i.e. *ars*, and to the artistic examples while putting forward his thoughts on God, man and the world has become the main dynamic in this research. One of the most important representatives of the Christian tradition, Aquinas also maintained in his explanation of the divine that reason and belief could proceed together, though in separate ways, without limiting himself to the theological methods. Hundreds of years after his death, the acceptance of his views officially by the Catholic Church was surely the result of his innovative thoughts in explaining both the divine and the worldly.

Beauty, or in its Latin version, *pulchritudo*, as the object of the aesthetic experience is defined precisely by Aquinas. According to him there are three conditions which constitute Beauty, and even if only one is missing, that would be enough for ugliness of the object. If we look closely into these conditions determined by Aquinas as *integritas*, *proportio* and *claritas* we notice that all of them in fact have a dual structure directed towards both the formal and the substantial. In his texts we see that the basis of beauty is established only through the self-realization of these three conditions in formal and spiritual levels. On the other hand if we consider the relationship Beauty has with Good, i.e. *bonum*, we note that both of these two concepts are the same for Aquinas. On the basis of this unity established among Beautiful, Good and True, there is God from which everything is derived. Besides, the view that form is always related to matter in Aquinas comes from the Aristotelian thought. Because for Aristotle, as well as for Aquinas, form cannot explain diverse individuals without the help of matter. For the latter the principle of individualization (*individuationis principium*) is matter that he calls *materia signata*. In the mind of an artist, the idea of the object which he is to produce is present as an image, and when the artist arranges this image in accordance with its *substance* in an *accidental* manner, he sets forth the synthesis of matter and form.

For Aquinas, Beautiful is primarily what *integritas* is; since the things which don't have any integrity are incomplete, they are ugly. The incomplete is the imperfect at the same time; therefore Beauty is all about perfection. Completeness

and perfection in question are considered in two ways. First, since nothing can be added to Beauty, it doesn't have any part other than itself. Secondly it is there as having already attained its end. According to Aquinas, the beauty of the human body is possible only through the latter's being complete, i.e. having *integritas*; but this human being is also the one which should have moral integrity. In this case, in order for either a natural or an artistic object to be Beautiful, it should have integrity in formal and material aspects. On the other hand as for *proportio*, that is the second condition of the Beautiful, it is an evaluation with regard to the relation between parts of a unity. Apart from the proportion between the organs and well-matched complexion, the compartments and acts of this person should be in accordance with the reason, in other words they should be directly proportionate. The quantitative diversity of the proportions in nature and art is infinite and owing to this diversity, beauty of a thing is distinguished from that of another. As for *claritas* which Aquinas states as the third condition of beauty, in addition to the fact that it seems as having a more metaphysical origin than the previous two notions, it stands, in fact, on a physical ground. Because *claritas* is what comes forward as the effect of light and the factors which enable the object to be visible are light and colour. Light is a product of the transparency of space and colour is what covers the surface of the visible objects and what has the power for reinforcing the motion. According to Aquinas, Light as the condition of beauty is Divine; however *claritas* of the object doesn't derive from God, but from within itself since every form participates to the divine light by means of accidental things in Being. This view of participation turns *claritas* into the property of the form. For Aquinas, treating *claritas* as the reflection of the divine light would be narrowing the limits of this concept. After all, it is also the cause of clarity and distinctness in a work of art.

As there are aesthetic rules to obey in the formal structure of the work that the artist produces, there are also certain ethical rules in the sense that the object produced has influence on the human life. That a knife is made out of crystal, besides rendering it Beautiful, would make it deviate from its objective; so this would prevent its being Good. For this reason the knife which is not produced in accordance with its end wouldn't be in fact Beautiful. Similarly in addition to the conformity to the aesthetic values in the production of a statue or painting, another issue to be observed is that the work of art shouldn't threaten the moral values of human life. Since the end of human life is Beautiful and Good, even though the artist isn't in a moral deed with the act of production, the work produced should refer human soul to Beautiful and Good.

According to Aquinas, Goodness and Beauty in an object are the same reality, since both of them are based on form. Due to the fact that form is an object of desire, Good arouses the desire of possessing it. On the other hand Beautiful associates form with pure knowledge. This is perception of knowledge related to the substantial form, beyond the sensible form. Consequently according to Aquinas, Beauty is formulated in two ways: « one that gives pleasure when seen » (*quae visa placent*) and « one that gives pleasure when perceived » (*cuius ipsa apprehensio placet*). Beautiful as « pleasing thing in the process » is Good at the same time. Aquinas defines Good as the end of Being. According to him, « the most sublime Good » is God and the entire direction of Being is towards him. God is also the one that is

Beautiful and True (*verum*). Man who takes pleasure in the beauty of things simply in the name of that beauty, forms a bond with Good and True by means of the beauty he perceives.

Beautiful, i.e. τὸ καλόν, whose origins we find in Ancient Greek, constitutes the subject of an aesthetic experience, perceived by the senses; moreover it has a divine quality. The source of all beauty, harmony and goodness reminds the soul of the sublime Good via the sensible things in the material world. According to Thomas Aquinas, all beings are directed towards the divine goodness for their ends. In this view, one cannot consider a work of art existing by itself alone. A work of art would always be a part of the universal harmony and order. Beautiful is also Good; therefore Beauty which has a spiritual and physical unity is a concept that takes us to Goodness.

A work badly made, for Aquinas, cannot be art. Also in such case the work of art which loses its property of being Beautiful cannot attain the end of work of art, that is, it cannot be Good. Furthermore that a work which isn't Beautiful and Good directs the soul of man towards its own end is even out of the question. The word *ars* used by Aquinas to point out art, has a bit more inclusive sense than the word « art » we use today. *Ars* is a very broad concept ranging to the fields we name as artisanship and technique. For example bronze already possesses the possibility of the figure which is to be given to it. The artist transforms bronze as yet devoid of figure accidentally in order to turn it into a statue. Therefore on the matter, artistic form brings into being arrangements relating to the surface. Each of the things which the art brings together remains in its own substantial reality. It is just arranged in a certain form. These elements subsist owing to the matter that holds them together. According to Aquinas, the idea pertaining to the work of art to be created is there in the artist's mind as an image, and the artist produces something just to imitate this exemplary form. If it is a question of artistic production of an object already existing in nature, this production acquires form by way of imitative act in the artist's mind. However if the object produced is a new thing the exemplary idea is formed by the imagination (*phantasia*). Aquinas states that art, while imitating nature, in fact, follows its manner of operation. What art's imitation of nature means is not the one-to-one copying of its formal dimension, but rather it means taking nature's manner of operation as example.

The artistic and moral acts are different from each other in Aquinas' views, since art is about production and moral is about act. Art is necessary not for the artist's leading a moral life, but for producing a Good work. Whereas a moral life is of importance relating to the fact that man leads a good life and becomes good. Even if Aquinas says that he doesn't attribute any moral value to the production of the work of art we come across his pursuit of some moral values in the work of art itself between the lines of the texts. He notes that an artist is worthy of praise not for the intention in the realization of the work, but for the quality of the work that is realized. Therewithal he doesn't refrain from saying that in the case of an artist producing a work which threatens the moral stability of human life, this work should be excluded.

According to Aquinas, every work that is produced should be Good, and for this also it has to fulfil, first of all, the conditions of Beautiful. The functional and aesthetic unity achieved in the production of a knife turn it into a Good object, in accordance with its end. The statue's being in harmony with its end is rendered possible through its being in an aesthetic and ethical unity. In their empirical superficiality, artistic forms appear as the manifestation of Beautiful. It is inevitable for an object that possesses the conditions of beautiful accurately and completely to be Good at the same time. And this means that the object of art assumes a mission which directs the soul towards its end as Good or Truth.

L'Être et L'Essence, *Somme Théologique* and *Somme Contre Les Gentils* which are considered as the major works of Thomas Aquinas will be among the main sources in this work. Furthermore we will resort to some other works of Aquinas when the occasion comes. At the same time certain secondary sources on Thomas Aquinas will take part in guiding us through our research.

ÖZET

Bu çalışma Thomas Aquinas'daki Güzel ve İyi kavramlarının sanatsal alan ile olan ilişkisini aydınlatmayı amaçlamaktadır. Onun yaşadığı dönemde gerek felsefi düşüncede gerek sanatsal pratikte yaşanan değişimler, bizi bu iki alan arasında ne tür bir ilişki olduğunu araştırmaya yönlendirdi. Hem çağdaşlarını hem de kendinden sonraki dönemi derinden etkileyen Thomas Aquinas'ın sanat ile ilgili ortaya koyduğu özel bir sistem olmamakla beraber onun Tanrı'ya, insana ve dünyaya dair düşüncelerini açıklarken sanata yani *ars*'a ve sanatla ilgili örneklere başvurması bu araştırmanın temel dinamiği oldu. Thomas Aquinas, Hıristiyan geleneğin en önemli temsilcilerinden biri olmakla beraber teolojinin metotları ile sınırlı kalmayarak, kutsal olanı açıklamada akıl ve inancın farklı yollardan ama birlikte yol alabileceğini ileri sürdü. Ölümünden yüzlerce yıl sonra görüşlerinin Katolik kilisesinin resmi görüşü olarak kabul edilmesinin nedeni kuşkusuz onun hem göksel olanı hem de dünyevi olanı açıklamaya yönelik getirdiği yenilikçi düşünceleri idi.

Estetik deneyimin nesnesi olan Güzellik ya da Latince söylenişiyle *pulchritudo* Thomas Aquinas tarafından kesin bir biçimde tanımlanır. Ona göre güzelliği meydana getiren üç koşul vardır ve bu koşullardan birinin bile eksikliği o şeyin çirkin olmasına yetecektir. Thomas Aquinas'ın *integritas*, *proportio* ve *claritas* olarak belirlediği bu koşullara yakından baktığımızda, aslında hepsinin hem formel olana hem de substantiel olana yönelik ikili bir yapısı olduğunu fark ederiz. Onun metinlerinde bu üç koşulun ancak formel ve ruhsal düzeylerde kendini gerçekleştirmesi ile güzelliğin zemininin sağlanabileceğini görürüz. Öte yandan Güzelliğin, İyi yani *bonum* ile kurduğu ilişkiye baktığımızda bu iki kavramın Thomas Aquinas için aynı olduğunu görürüz. Güzel, İyi ve Doğru arasında tesis edilen bu birliğin temelinde her şeyin ondan türediği Tanrı vardır. Bununla birlikte Thomas Aquinas'daki, formun her zaman madde ile bağlantı içinde bulunması düşüncesi Aristotelesçi anlayışın devamıdır. Çünkü hem Aristoteles hem de Aquinas için form maddenin yardımcı olmaksızın çeşitli bireyleri açıklayamaz. Aquinas'a göre bireyleşmenin ilkesi (*individuationis principium*), *materia signata* adını verdiği maddedir. Bir sanatçının zihninde, üreteceği nesnenin idesi imge olarak bulunur ve o sanatçı bu imgeyi *substance*'na uygun bir biçimde *accidental* olarak düzenlediğinde madde ile formun sentezini ortaya koyar.

Thomas Aquinas için Güzel, öncelikle *integritas* olandır çünkü bütünlüğü olmayan şeyler eksik olacağı için çirkin olurlar. Eksikliği olan aynı zamanda kusurlu olur, bu nedenle Güzellik kusursuzluk ile ilgilidir. Bu bütünlük ve kusursuzluk ise iki şekilde görülür. Birincisi; güzelliğe ekleme yapılamayacağı için onun kendinden başka parçası yoktur. İkincisi ise; o ereğin varmış olarak bulunur. Thomas Aquinas'a

göre insan bedeninin güzelliği onun eksiksiz olması yani *integritas* olması ile mümkündür ancak bundan başka o insan aynı zamanda ahlaki olarak da bütünlük içinde olması gerektir. Bu durumda gerek doğal gerek sanatsal bir nesnenin Güzel olması için onun formel ve maddi yönden bir bütünlük içinde olması gerekir. Diğer yandan Güzel'in ikinci koşulu olan *proportio* ise bir bütünün parçaları arasındaki ilişkiye yönelik bir değerlendirmedir. Organlar arasındaki doğru orantı ve tenin uyumlu renginden başka o kişinin davranış ve eylemlerinin akla göre yani doğru orantılı olması gerekir. Doğada veya sanattaki orantıların sayısal çeşitliliği sınırsız sayıdadır ve bu çeşitlilik sayesinde bir şeyin güzelliği diğer şeyin güzelliğinden ayrılır.

Thomas Aquinas'ın güzelliğin üçüncü koşulu olarak belirttiği *claritas* ise ilk iki nosyona göre daha metafizik bir kökene sahip görünmekle beraber aslında fiziksel bir zemin üzerinde durmaktadır. Çünkü *claritas* ışığın etkisi olarak ortaya çıkmıştır ve nesnenin görülebilir olmasını sağlayan etmenler de ışık ve renktir. Işık ortamın saydamlığının bir ürünü ve renk de görünen nesnelerin yüzeyini kaplayan ve hareketi pekiştirme gücü bulunan bir şeydir. Thomas Aquinas'a göre güzelliğin şartı olan Işık Tanrısaldır ancak nesnenin *claritas*'ı Tanrı'dan değil nesnenin kendi içinden gelir çünkü her form varlıktaki ilineksel şeyler aracılığı ile ilahi ışığa ortak olur. Bu ortak olma görüşü *claritas*'ı formun bir özelliği haline getirir. Thomas Aquinas için, *claritas*'ı ilahi ışığın yansımaları olarak ele almak, bu kavramın sınırlarını daraltmak olacaktır. Çünkü o aynı zamanda bir sanat eserindeki estetik aydınlık ve açıklığın da nedenidir.

Sanatçının ürettiği eserin formel yapısında uyması gerektiği estetik kurallar olduğu gibi üretilen nesnenin insan yaşamını etkilemesi yönünden uyması gereken bazı etik kurallar da vardır. Bir bıçağın kristalden yapılmış olması onu Güzel kılmakla beraber amacından uzaklaştıracağı için onun İyi olmasını engelleyecektir. Bu nedenle ereğine uygun üretilmeyen bıçak gerçekte Güzel olamayacaktır. Benzer bir biçimde bir heykelin veya resmin üretiminde estetik değerlere uygunluğunun yanı sıra gözetilmesi gereken bir diğer konu sanat yapıtının insan yaşamının ahlaki değerlerini tehdit etmemesidir. İnsan yaşamının ereği Güzel ve İyi olduğuna göre her ne kadar sanatçı üretim faaliyeti ile ahlaki bir eylemde bulunmuyor olsa da, üretilen yapıtın insan ruhunu Güzel'e ve İyi'ye sevk edici olması gerekir. Thomas Aquinas'a göre bir nesnedeki İyilik ve Güzellik aynı gerçekliktir çünkü ikisi de forma dayanır. İyi, formun bir arzu nesnesi olması nedeniyle ona sahip olma arzusu uyandırır öte yandan Güzel formu salt bilgi ile ilişkilendirir. Bu ise duyulur formun ötesinde substantiel forma ilişkin bir bilginin algılanmasıdır. Bu nedenle de Thomas Aquinas'a göre Güzel; « görüldüğünde zevk alınan şey » (*quae visa placent*) ve « algılandığında zevk alınan şey » (*cuius ipsa apprehensio placet*) olmak üzere iki biçimde formülleştirilir. « seyirde hoş giden şey » olan Güzel aynı zamanda İyi'dir. Thomas Aquinas İyi'yi varlığın ereği olarak tanımlar. Ona göre « en yüce İyi » Tanrıdır ve varlığın tüm yönelimi ona doğrudur. O aynı zamanda Güzel ve Doğru (*verum*) olandır. Duyulur şeylerin güzelliğinden salt o güzellik adına haz duyan insan, algıladığı güzellik aracılığıyla İyi ve Doğru ile de bağ kurar.

Köklerini Antik Yunan’da bulduğumuz Güzel yani τὸ καλόν hem duyularla algılanan estetik bir deneyimin konusunu oluşturur hem de Tanrısal bir niteliğe sahiptir. Tüm güzelliğin, uyumun ve iyiliğin kaynağı, maddi dünyadaki duyulur şeyler aracılığı ile ruha en yüce İyi’yi hatırlatır. Thomas Aquinas’a göre tüm varlıklar kendi erekları için ilahi iyiliğe yönelmişlerdir. Bu anlayışa göre bir sanat yapıtının kendi başına var olması düşünülemez. Bir sanat eseri her zaman evrensel uyumun ve düzenin bir parçası olacaktır. Güzel aynı zamanda İyi olandır dolayısıyla ruhsal ve fiziksel bütünlüğe sahip bir Güzellik aynı zamanda bizi İyiliğe götüren bir kavramdır.

Thomas Aquinas’a göre kötü yapılmış bir eser sanat olamaz. Ayrıca böyle bir durumda Güzel olma özelliğini yitiren sanat eseri ereğine de ulaşamaz yani İyi olamaz. Güzel ve İyi olmayan bir eserin, insan ruhunu kendi ereğine yönlendirmesi de söz konusu değildir. Thomas Aquinas’ın sanatı ifade etmek için kullandığı *ars* kelimesi, bugün kullandığımız « sanat » kelimesinden biraz daha kapsayıcı bir anlama sahiptir. *Ars* bizim zanaat veya teknik adını verdiğimiz alanlara da uzanan çok geniş bir kavramdır. Örneğin bronz ona verilecek şekil potansiyeline önceden sahiptir. Sanatçı henüz şekilden yoksun olan bronzu heykel haline getirmek için onu ilineksel olarak değiştirir. Bu nedenle sanatsal form madde üzerinde yüzeysel düzenlemeler oluşturur. Sanatın bir araya getirdiği şeylerin her biri kendi substantiel gerçekliği içinde kalır. Yalnızca belirli bir şekil içinde düzenlenmiş olur. Bu öğeler onları bir arada tutan madde sayesinde varlıklarını sürdürürler. Thomas Aquinas’a göre meydana getirilecek sanat eserinin idesi sanatçının zihninde imge olarak vardır ve sanatçı bu örnek formu taklit etme yoluyla bir şey üretir. Doğada var olan bir nesnenin sanatsal üretimi söz konusu olduğunda bu üretim sanatçının zihninde taklit edimi yoluyla form kazanır. Ancak üretilen nesne yeni bir şey ise örnek ide, hayal gücü (*phantasia*) tarafından oluşturulur. Thomas Aquinas sanatın doğayı taklit ederken aslında onun işleme (*operatione*) tarzını izlediğini söyler. Sanatın doğayı taklidi demek onun formel yönünü birebir kopyalamak değildir, doğanın işleyiş tarzını örnek almaktır.

Thomas Aquinas’a göre sanatsal ve moral eylem birbirinden farklıdır çünkü sanat üretmek ile moral ise eylem ile ilgilidir. Sanat, sanatçının ahlaki bir yaşam yaşaması için değil, İyi bir eser üretmesi için gereklidir. Oysa ahlaki bir yaşam insanın iyi yaşaması ve iyi hale gelmesi için önemlidir. Thomas Aquinas her ne kadar sanat eserinin üretimine ahlaki bir değer atfetmediğini söylese de, sanat eserinin kendisinde bazı ahlaki değerler aradığını yazdığı metinlerin satır aralarında görürüz. O bir sanatçının, eserini gerçekleştirmedeki niyetiyle değil, yalnızca gerçekleştirdiği eserin niteliği ile övgüye layık olduğunu söyler. Bununla beraber bir sanatçının insan yaşamının moral dengesini tehdit eden bir eser yaptığında bu eserin dışlanması gerektiğini söylemekten de kaçınmaz.

Thomas Aquinas’a göre, üretilen her yapıt İyi olmak, bunun için de öncelikle Güzel’in koşullarını yerine getirmek zorundadır. Bir bıçağın üretiminde meydana getirilen işlevsel ve estetik bütünlük onu ereğine uygun İyi bir nesne haline sokar. Bir heykelin de ereğine uygun hale gelmesinin yolu onun estetik ve etik bir bütünlük içinde olması ile mümkün olur. Sanatsal formlar deneyimsel yüzeysellikleri içinde

Güzel'in ortaya çıkışı olarak belirirler. Güzelliğin koşullarına doğru ve tam olarak sahip olan bir nesnenin aynı zamanda İyi olması kaçınılmazdır. Bu da sanat nesnesinin, ruhu ereği olan İyi'ye veya Hakikat'e yönlendiren bir görev üstlenmesi anlamına gelir.

Thomas Aquinas'ın temel eserleri sayılan *L'Être et L'Essence*, *Somme Théologique* ve *Somme Contre Les Gentils* adlı kitapları bu çalışmanın başlıca kaynakları arasında yer alacaktır. Ayrıca Aquinas'ın bu eserlerinden başka, birkaç eserine de yeri geldiğince başvuracağız. Bununla birlikte Thomas Aquinas hakkında yapılan bazı çalışmalar da araştırmamız boyunca bize yol gösterir mahiyette olacaktır.

INTRODUCTION

La philosophie scolastique¹ a un système propre à elle, organisant systématiquement le christianisme et visant sa compréhension par l'intellect. La caractéristique essentielle de ce système est le principe d'éclairer, de montrer clairement, d'expliquer manifestement. Au Moyen-Âge, on visait par ce principe à rendre compréhensible par l'intellect le contenu de la foi. Thomas d'Aquin dit : « *La doctrine sacrée utilise la raison humaine, non point certes pour prouver la foi, mais pour mettre en lumière certaines autres choses que cette doctrine enseigne.* »² Donc, la raison humaine est chargée de rendre quasiment visible le contenu du dogme. Cependant, afin que ce principe soit applicable pour expliquer la foi par la raison, il faut tout d'abord qu'il soit applicable à la raison elle-même.³

Cette mentalité en vogue au niveau pic notamment aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles a façonné à la fois la coutume littéraire, le système de raisonnement et la production artistique de l'époque. De même, ce système de raisonnement a eu également des effets sur la formation des normes destinées à ce qui est beau et bon de l'époque. Les proportions dominantes dans l'architecture grecque antique et le système y lié seront développées et mises en œuvre dans l'architecture du Moyen-âge, d'où la naissance de l'architecture gothique faisant rencontrer la doctrine sacrée

¹ La "scolastique", on entend généralement l'enseignement philosophique plus ou moins asservi à la théologie et à l'autorité d'Aristote qui fut donné aux clercs dans les écoles monastiques et dans les universités, notamment celle de Paris, pendant le moyen âge et principalement du douzième au quinzième siècle. Mais cette philosophie ou dialectique du moyen âge, fondée sur les doctrines tronquées et mal comprises d'Aristote, n'était en réalité à l'origine qu'une des sept branches que comprenait l'enseignement des écoles, ou scolastique, tel qu'il avait été reconstitué au neuvième siècle dans l'Europe occidentale, par Charlemagne. Pour plus d'information, voir:

<http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3605>

² Thomas d'Aquin, **Somme Théologique**, I, Q.1, 8, p.82, <http://docteurangelique.free.fr>, Utitur tamen sacra doctrina etiam ratione humana, non quidem ad probandum fidem, quia per hoc tolleretur meritum fidei; sed ad manifestandum aliqua alia quae traduntur in hac doctrina., <http://www.corpusthomicum.org/sth1001.html#28276>

³ Erwin Panofsky, **Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe**, Kabalcı Yay., Traduit par Engin Akyürek, 1995, İstanbul, p.22-23

créée par l'association des composants basés sur les proportions formées par la pensée scolastique, et l'homme.

Au VI^{ème} siècle avant J.-C., en Grèce antique, Pythagore avait intervenu aux discussions entre les philosophes sur ce qu'est l'origine de toute chose, en répondant « c'est le nombre ». En un sens, c'est une réponse qui va limiter l'éternité, qui va attribuer à celle-ci un ordre et une compréhension. Ainsi, grâce à Pythagore, l'univers est désormais conçu comme un système cosmique dans lequel les lois mathématiques interviennent. Selon cette nouvelle mentalité, nous observons qu'une perception esthétique de l'univers est née. Avec les pythagoriciens, le premier domaine qui fait l'objet d'application d'un ordre esthétique à base mathématique est certes la musique. Cette perception privilégiant la proportionnalité sera transmise au Moyen-Âge par Boèce vécu entre les IV^{ème} et V^{ème} siècles après J.-C. Dans l'œuvre intitulée *Somme Théologique* de Thomas d'Aquin, nous voyons que des principes similaires sont utilisés pour définir la beauté. Ainsi, d'Aquin parle de trois particularités nécessaires pour la beauté. Ces particularités sont respectivement l'intégrité (*integritas*), les proportions voulues (*proportio*) ou harmonie, et l'éclat (*claritas*).

Thomas d'Aquin vécut entre 1225-1274 dans une période importante de l'histoire européenne. Son époque correspond aux temps pendant lesquels la relation entre la foi et la raison était rediscutée, sous l'effet des nouvelles traductions en latin des œuvres d'Aristote. D'Aquin réalisa ses études primaires à Mont Cassin qui était un monastère bénédictin. Dans cette école qui avait adopté un système d'éducation séculière complétée par la doctrine sacrée biblique, il fit ses études sur les sept arts libéraux (*septem artes liberales*).⁴ Puis, il se rendit à l'Université de Naples où il fit connaissance des nouveaux textes d'Aristote discutés dans le cadre du système dominicain. D'Aquin qui s'adhéra à l'ordre des dominicains malgré toutes les

⁴ Les arts libéraux se divisent en deux degrés : le *Trivium* et le *Quadrivium*. Le *Trivium* concerne le pouvoir de la langue et se divise en grammaire, dialectique et rhétorique. Le *Quadrivium* se rapporte au pouvoir des nombres et se compose de l'arithmétique, de la musique, de la géométrie et de l'astronomie. Les disciplines qui ont en commun la transformation d'une matière tangible sont à ranger parmi les arts serviles. Par opposition, la matière sur laquelle portent les arts libéraux est intellectuelle et intangible. Pour plus d'information, voir: Pierre Riché, **Écoles et Enseignement Dans Le Haut Moyen Âge**, Picard, 2000.

oppositions de sa famille alla d'abord à Paris, puis à Cologne pour recevoir des leçons d'Albert le Grand. Ensuite, il retourna à Paris où il fut enseignant dans l'Université de Paris jusqu'à 1260. D'Aquin qui rédigea sa première œuvre importante *L'Être et L'Essence* pendant cette période, commença à rédiger une autre importante œuvre : *Somme Contre Les Gentils*.⁵ Cette œuvre est un exemple important des Sommes (*Summa*) qui sont l'expression d'une différente méthode de traitement des questions de la pensée du Moyen-Âge. Ces œuvres qui portent la qualité de « résumé sommaire » jusqu'à la fin du XII^{ème} siècle comportent à partir de la fin de ce siècle un schéma de présentation littéraire plus systématique. Elles représentent un modèle plus explicite par rapport aux textes courts et sommaires rédigés par ceux qui visent à mettre en évidence les réalités relatives à la doctrine chrétienne. D'Aquin développa davantage l'aspect formel de ce schéma et commença à rédiger son œuvre majeure : *Somme Théologique*. Dans cette œuvre qui est une étude théologique et philosophique comportant trois chapitres, il traita les sujets tels que Dieu, la création, la morale générale, le Christ, sous une forme d'étude composée de quatre parties (*sententiae, sed contra, respondeo dicendum, explicatio*). Cette œuvre d'Aquin occupe une place considérée entre les Sommes du Moyen-Âge. Dans ses Sommes, d'Aquin vise à systématiser logiquement sa conviction selon laquelle Dieu et l'univers sont explicables et compréhensibles. Le fait qu'il traita lesdits sujets en sa qualité de théologien, mais selon une approche philosophique aristotélicienne influença profondément l'époque postérieure à lui. L'époque pendant laquelle il vécut fut l'une des étapes importantes de l'histoire dans laquelle se déroulèrent des évolutions géographiques, économiques, politiques et culturelles. Il est certain que son système de pensée ainsi que sa méthode de traitement des questions philosophiques-religieuses accompagnèrent ces évolutions. Thomas O'Meara décrit l'époque de d'Aquin comme suit : « *La féodalité basée sur l'économie agricole et la vie urbaine était anéantie, par contre, les villes qui s'étaient consacrées au commerce s'étaient développées. D'immenses fonds furent investis pour les programmes de construction. Afin de déclarer la fierté d'une ville et d'être attirante au sens touristique, des constructions d'église en pierre aux dimensions géantes furent édifiées. Entre 1180 et 1270, en France, une population de moins de dix huit millions d'habitants sut mettre en œuvre quatre vingt églises à la*

⁵ Ralph McInerney and John O'Callaghan, "Saint Thomas Aquinas", **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Winter 2010 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <http://plato.stanford.edu/archives/win2010/entries/aquinas>

grandeur de cathédrale et des centaines de monastères. A titre d'exemple, s'il y a lieu, à Chartres qui comptait dix mille habitants, la cathédrale aux dimensions immenses fut reconstruite pendant une période d'une génération seule. »⁶ A cette époque, les endroits qui témoignaient de la plus grande mobilité étaient sans doute les villes et les centres religieux. Par ailleurs, du fait de facteurs comme la croissance rapide des villes, la vivacité intense de la vie commerciale, la facilité de voyager, la fondation des universités en dehors des écoles établies dans les monastères, etc., les efforts destinés à la mise en œuvre d'une nouvelle cosmologie disposant de nouveau la vie séculière étaient inévitables. Ces efforts concernaient sans doute les lois, les règles et les recommandations régissant tous domaines allant du corps humain à l'âme, des métiers aux arts, des valeurs morales aux relations avec le monde. Cette mentalité selon laquelle toute chose était raisonnée dans le cadre d'un ordre divin s'occupait plutôt, non pas de l'état réel de l'homme et du système des relations humaines, mais de l'état idéal qu'elle jugeait nécessaire. L'homme qui faisait partie d'un grand ordre cosmologique était en effet un microcosme même tout seul. Et l'élément fondamental de cet ordre était Dieu qui était en même temps Beau et Bien. C'est la raison pour laquelle, afin de comprendre le système de raisonnement au Moyen-âge, il faut d'abord étudier les concepts précités et leur répercussion sur la pratique. Comme c'est le cas pour tout âge, il est possible d'entendre, quant à cette époque également, voire faiblement, le dialogue silencieux entre la philosophie et l'art, en étudiant le positionnement de l'art et les missions lui chargées. C'est pourquoi, le but de cette étude consiste à essayer d'éclaircir la relation entre les concepts du Beau et du Bien définie par d'Aquin qui est un des plus importants philosophes-théologiens de son époque.

Par ailleurs, malgré l'absence des textes rédigés par celui-ci sous le titre art ou philosophie de l'art, nous constatons que ses idées sur l'art sont exposées dans son système définissant et expliquant la création. Nous croyons que la présente étude contribuera à montrer l'interactivité entre les idées d'Aquin et les normes esthétiques de son époque. Le but principal visé dans la *Somme Théologique* et dans la *Somme Contre Les Gentils* consiste à fournir des solutions philosophiques aux problèmes théologiques au sujet de Dieu et fin de la vie humaine, en discutant les pensées

⁶ Thomas F. O'Meara, **Thomas Aquinas Theologian**, University of Notre Dame Press, 1997, p.3, la traduction m'appartient.

antérieures à lui. Nous constatons que c'est de ce fait que d'Aquin n'avait pas rédigé de textes propres à la relation entre les concepts du Beau (*pulchrum*) et du Bien (*bonum*) et la pratique artistique, et qu'il s'était contenté de discuter sur ces questions dans le cadre de ses idées en matière de Dieu, de la création et de l'homme. Dès lors, la méthode de cette étude consistera à rassembler les idées de d'Aquin sur sa conception de matière et forme, ainsi que sur le Beau et le Bien, en recourant aux différentes sources, pour essayer d'éclaircir ses pensées en matière de l'esthétique et étudier le lien entre ses idées et l'œuvre d'art. De même, au cours de la présente étude, nous préférons avancer à partir du parallélisme ou déviation des pensées de d'Aquin par rapport aux sources contenues dans la Grèce antique et auxquelles il fait référence, dont Aristote et Platon notamment.

Dans la première partie de notre étude, nous viserons à insister sur les notions constituant les idées de d'Aquin sur l'esthétique. Le rôle de la forme artistique dans le cadre de ses pensées au sujet de la matière (*materia*) et la forme (*forma*) sera la problématique essentielle composant cette partie. A ce sujet, à titre de source principale, nous considérerons son œuvre *L'Être et L'Essence*, et comme point de départ, le sujet d'*ens* et *essentia*, ainsi que la distinction que d'Aquin fait entre ces derniers. D'Aquin admet que la forme donne une certaine détermination aux êtres matériels, mais pour lui, le principe de l'individuation, c'est la matière *materia signata*, et lorsqu'il parle de la forme concernant la beauté, il suppose la synthèse entre la matière et la forme ; tout ceci sera étudié pour discuter la base sur laquelle repose la fabrication de l'œuvre d'art qui sera traitée dans la partie suivante de l'étude.

Toujours dans la première partie, nous essaierons d'expliquer le sujet de Beauté en tant que forme, ainsi que la nature de la relation que d'Aquin établit avec l'esthétique. Nous viserons à analyser les sous-titres *integritas*, *proportio* et *claritas* qui s'imposent comme les trois conditions de la Beauté, ainsi que si d'Aquin considère le Beau comme une expérience purement sensible, ou bien comme une notion au-delà de ce qui est formel. Après cette analyse, nous essaierons de décrire la relation du Beau avec le Bien et la Vérité (*verum*) ainsi que la nature de la relation et l'union entre ces derniers.

La deuxième partie de l'étude sera celle dans laquelle les pensées d'Aquin sur l'artiste et la fabrication artistique seront étudiées. Dans cette partie, nous essaierons de trouver la réponse de questions comme la mission chargée à l'artiste par d'Aquin en partant du concept *ars*, les conditions permettant à un objet fabriqué d'être désigné œuvre d'art, la fin de l'œuvre d'art, le rôle des concepts Beau et Bien dans le domaine de la production artistique et le lien entre ces concepts et la production artistique. Une autre question à laquelle nous chercherons une réponse sera les limites de la créativité de l'artiste lorsque celui-ci fabrique une œuvre d'art en imitant le mode opérationnel de la nature. Toujours dans cette partie, nous essaierons de chercher en quoi consiste la nouvelle vue dont d'Aquin avait semé les graines, malgré le parallélisme général que présentent la pensée du Moyen-Âge et celle d'Aquin sur les questions précitées.

PREMIERE PARTIE

L'ESTHÉTIQUE DE THOMAS D'AQUIN

1.1. La Relation Entre La Matière Et La Forme, Et La Forme Artistique

La question selon laquelle comment se distinguent des uns des autres les objets du monde sensible fait le thème de la philosophie dès la Grèce antique. Selon Platon, les objets du monde sensible sont distincts des uns des autres, car ce qui est emprunté de l'*idea* (ιδέα) n'est pas toujours au même niveau. Dans son œuvre intitulée *La République*, Platon expose sa théorie des idées par la métaphore de la caverne et soutient que le monde matériel n'est que les ombres du monde des idées qui est la réalité proprement.⁷ Selon lui, les objets de la connaissance consistent en idées ou formes non connaissables entièrement par nous, comme la justice, la beauté ou la bonté. Dans son dialogue intitulé *Parménide*, Platon dit sur ce sujet ce qui suit : « *Nous ne pouvons donc connaître le beau en soi, ni le bien, ni tout ce que nous admettons comme des idées existant par elles-mêmes* »⁸ Pour Platon, tous ceux que nous percevons au moyen de nos sens dans le monde ne peuvent être réels. Car, ils changent en permanence. Selon Platon, la réalité qui a la qualité d'être permanente doit se trouver ailleurs au-delà de ce monde qui comporte le changement. C'est la raison pour laquelle, Platon pense que les Formes existent distinctement des ombres perçues par nos sens.

Or, Aristote ne partage pas l'idée d'un domaine d'existence distinct supérieur à la réalité matérielle d'une expérience acquise par les sens. D'après Aristote, les idées ne sont pas en dehors des objets ni au-delà du temps et de l'espace, comme le retient Platon. Dans les êtres que nous font connaître nos sens, il y a une forme

⁷Platon, *Œuvre Complètes "La République"*, VII, 514a-517c, Bibliothèque de la Pléiade, Traduit par Léon Robin, Paris, 1940, p.1101-1105

⁸Platon, *Œuvre Complètes "Parménide"*, Tome III, 134c, Traduit par Émile Chambry, Librairie Garnier Frères, Paris. p.483

déterminant l'être intéressé. D'Aquin marque la distinction entre les idées de Platon et celles d'Aristote comme suit : « *Selon Platon, un intellect agent n'était nullement nécessaire pour rendre l'objet intelligible en acte ; seulement peut-être pour donner la lumière intellectuelle à celui qui pense comme on le dira plus loin. Platon affirmait en effet que les formes des réalités naturelles subsistent sans matière, et par conséquent qu'elles sont intelligibles en acte, car cela dépend de l'immatérialité. Ces formes, il les appelait "idées". Et c'est, d'après lui, par une participation à ces idées que d'une part la matière des corps est informée, ce qui donne aux individus d'exister dans leurs genres et espèces ; et de l'autre, nos intelligences, ce qui leur donne de connaître les genres et les espèces des choses. Mais Aristote n'admettait pas que les formes des réalités physiques puissent subsister sans matière. Par conséquent, les formes des choses sensibles que nous connaissons ne sont pas actuellement intelligibles.* »⁹

Aristote admet toute substance au singulier, et il admet l'universel, comme un niveau de l'Être (*to on*) ne disposant d'une existence indépendante. Selon Aristote, les objets concrets sont des composés formés par deux principes, dont l'un est passif et déterminable (la matière), tandis que l'autre est actif et déterminant (la forme). La forme est plutôt le principe qui attribue sa propre nature à l'être et est commune à tout individu d'une espèce. La matière constitue la base de la divisibilité, de la pluralité et de la diversité, et ceci est à l'origine de l'individualité selon Aristote. La relation entre la Matière et la Forme qui fut initialement étudiée par les philosophes comme Platon ou Aristote, est un sujet discuté également dans la philosophie scolastique au cours de tout le Moyen-Âge. Notamment, la relation entre la matière et la forme fut souvent la base sur laquelle la solution pour le problème d'âme et corps présentant une importance théologique est recherchée.

⁹ Thomas d'Aquin, **S. Th.**, I, Q.79, 3, p.593, *Secundum opinionem Platonis, nulla necessitas erat ponere intellectum agentem ad faciendum intelligibilia in actu; sed forte ad praebendum lumen intelligibile intelligenti, ut infra dicitur. Posuit enim Plato formas rerum naturalium sine materia subsistere, et per consequens eas intelligibiles esse, quia ex hoc est aliquid intelligibile actu, quod est immateriale. Et huiusmodi vocabat species, sive ideas, ex quarum participatione dicebat etiam materiam corporalem formari, ad hoc quod individua naturaliter constituerentur in propriis generibus et speciebus; et intellectus nostros, ad hoc quod de generibus et speciebus rerum scientiam haberent. Sed quia Aristoteles non posuit formas rerum naturalium subsistere sine materia; formae autem in materia existentes non sunt intelligibiles actu, sequebatur quod naturae seu formae rerum sensibilium, quas intelligimus, non essent intelligibiles actu.*
<http://www.corpusthomicum.org/sth1077.html#31737>

En ce qui concerne ses avis sur la matière et la forme, Thomas d'Aquin suit la plupart du temps la voie d'Aristote. Avant de discuter sur ses idées sur la matière et la forme, il nous sera utile de voir la distinction faite par celui-ci entre les concepts *ens* et *essentia* dans son œuvre intitulée *L'Être et L'Essence*. Dans le premier chapitre du livre précité, Thomas d'Aquin dit que, dans le cinquième livre de son œuvre intitulée *La Métaphysique*, Aristote avait conçu *ens* (étant) en deux sens, dont selon le premier il avait distingué dix catégories (*ousia, poion, poson, pros ti, pou, pote, poiein, paskhein, keisthai et ekhein*), ce qui signifiait la vérité de la proposition selon le deuxième. D'Aquin retient le premier sens de l'*ens* et affirme qu'en cas d'adoption du deuxième sens, ceci impliquerait à ce que ceux qui souffrent des privations ou négations seraient alors des étants. A ce sujet, il dit : « *C'est de cette manière que les privations et les négations sont appelées des étants: nous disons bien que l'affirmation est opposée à la négation et que la cécité est dans l'œil. Tandis que, au premier sens, on ne peut appeler étant que ce qui pose quelque chose dans la réalité; en ce premier sens, la cécité et les autres <privations ou négations> de ce type ne sont donc pas des étants.* »¹⁰

Ce que d'Aquin appelle *ens* correspond à *to on* chez Aristote. Dans le 7^{ème} chapitre du cinquième livre de son œuvre intitulée *La Métaphysique*, Aristote divise *to on* en deux genres : 1) Accidentel 2) Essentiel. Selon la deuxième forme, c'est-à-dire par nature, *to on* s'entend en trois sens, dont le premier marque sa correspondance aux différents types de catégorie, son nombre étant égal à celui des catégories. Si nous utilisons *to on* au deuxième sens, cela veut dire en effet que nous parlons alors de l'*einai* (εἶμαι). Ici, Aristote emploie *einai* et *to estin* (τό ἐστί) au même sens, pour exprimer la vérité d'une chose. Tandis qu'au troisième sens, *to on* exprime *dynamis* (δύναμις) et *energeia* (ἐνέργεια).¹¹ Dans son œuvre intitulée *Les Catégories*, Aristote dit que *ousia* est la première des dix catégories de *to on*. Aristote définit la substance exprimée par le terme *ousia*, comme le dernier support (*hypokeimenon*) non susceptible d'être le prédicat d'aucune chose, d'une part, la

¹⁰ Thomas d'Aquin, *L'Être et L'Essence*, Traduit par Alain de Libera, Cyrill Michon, Editions du Seuil, Paris, 1996, p.73, Per quem modum privationes et negationes entia dicuntur: dicimus enim quod affirmatio est opposita negationi, et quod caecitas est in oculo. Sed primo modo non potest dici ens nisi quod aliquid in re ponit; unde primo modo caecitas et huiusmodi non sunt entia., p.72

¹¹ Aristote, *La Métaphysique*, Livre Δ, VII, 1017a-1017b, Agora, Traduit par Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, 2004, Paris, p.177-179

façon ou la forme de toute chose, d'autre part.¹² *Ousia* se divise en trois genres ; le premier est ce qui est à la fois perceptible (*aisthetos*) et éternel (*aidios*). Les corps célestes en sont l'exemple, car le mouvement naturel de l'*aither* (αἰθήρ), qui est l'élément principal des corps célestes, est à la fois cyclique et éternel. Le deuxième est ce qui est à la fois perceptible (*aisthetos*) et corruptible (*phthora*). Les animaux et les végétaux en sont les exemples. Enfin, le troisième est ce qui est inerte (*akinetos*) et est indépendant de toute variation. Les deux premiers οὐσία perceptibles font l'objet de la physique, tandis que l'*ousia* inerte fait l'objet de la métaphysique.¹³ Selon lui, *ousia* est une *physis* (φύσις). Ce qu'est *to on* ne peut être observé qu'à travers *ousia* et grâce à *physis* (nature). Selon Thomas d'Aquin, l'*essentia* d'une chose s'y trouve conformément à sa *substantia* (*ousia*). Ainsi, lorsque nous disons l'*essentia* de l'*ens*, nous désignons ce qui est adapté à cet *ens*. Selon lui, l'*essentia* se trouve à la fois dans simple et dans *substantia compositus*. Ce qui est simple est à l'origine de la *simple substantia* initiale qui est du moins Deus, et des *compositus*. Mais, comme l'*essentia* des *substantia simples* est occultée, il se met à l'étude de *substantia compositus*.¹⁴ Dans *L'Être et L'Essence*, Thomas d'Aquin dit que l'*essentia* comporte à la fois la *materia* (matière) et la *forma* (forme). Selon lui, la *materia* d'un objet ne peut être *essentia* toute seule, car c'est grâce à son *essentia* qu'un objet peut en même temps être connu et intégré à un *genus* ou *species*. Par contre, *materia* n'est ni le principe (*principium*)¹⁵ de la connaissance ni encore l'élément déterminant pour désigner le *genus* ou *species* auquel l'objet appartient. Parallèlement, la *forma* ne peut non plus être définie comme l'*essentia* d'une *substantia compositus*. Selon d'Aquin, l'*essentia* est ce qui est désigné par la définition d'une chose : « *Ce que l'on a dit montre clairement que l'essence est ce qui signifié par la définition de la chose ; or, la définition des substances naturelles ne contient pas seulement la forme mais aussi la matière, car sinon il n'y aurait pas de différence entre les définitions naturelles et les définitions mathématiques.* »¹⁶

¹² **Ibid.**, Δ, VIII, 1017b, p.179-180

¹³ **Ibid.**, Λ, I, 1069a, p. 396

¹⁴ Thomas d'Aquin, **Ibid.**, p.75

¹⁵ *Arkhe*, Aristote, **Ibid.**, Δ, I

¹⁶ Thomas d'Aquin, **Ibid.**, p.75-77, Ex hiis enim quae dicta sunt patet quod essentia est illud quod per definitionem rei significatur; definitio autem substantiarum naturalium non tantum formam continet sed etiam materiam, aliter enim definitiones naturales et mathematicae non different., p.74-76

Selon lui, l'*essentia* existe à la fois chez *substantia simple* ou *compositus*. *Essentia* n'est pas du tout la relation entre la *forma* et la *materia*. Il ajoute qu'en ce dernier cas, ce ne serait qu'un additif (*addo*) à l'*essentia*, et le fait d'ajouter une chose entraîne que celle-ci est accidentelle, et non essentielle. C'est la raison pour laquelle, *essentia* est en même temps *forma* et *materia*. Dire pour une chose « cette chose » n'est possible que si cette chose fait un acte (*actus*). Une chose ne peut faire un acte que par l'intermédiaire de la *forma*, cependant, l'auteur de l'acte n'est pas la *forma*, mais la *materia*.¹⁷ La *materia* a potentiellement la faculté de se rendre actuelle (*dynamis*) par l'intermédiaire de la *forma*. Aristote expose ce fait permettant à la matière de se rendre actuelle par l'intermédiaire de la forme, par la théorie de *hyle* (ὕλη) et *eidōs* (εἶδος), c'est-à-dire, c'est par un effet intérieur et d'une manière dynamique que l'être change et devient (*genesis*), et non pas par un effet provenant de l'extérieur et d'une manière mécanique. *Eidos*, c'est-à-dire la réalisation de la forme dans la matière est le mouvement. Ainsi, la forme, la matière et le mouvement sont considérés en association et « *genesis* » est définie sur la base de ces principes. Selon Aristote, quatre causes sont à l'origine de la réalisation de la *genesis* ; 1) Cause matérielle 2) Cause formelle 3) Cause efficiente 4) Cause finale.¹⁸ Ainsi, une matière (*hyle*) potentielle ne peut exister au sens réel, tant qu'elle ne dispose d'une certaine *forma* (*eidōs*). *Hyle* présente une potentialité et elle a besoin d'*eidōs* pour se rendre actuelle. A ce sujet, Aristote dit : « *La matière est en puissance parce qu'elle tend vers sa forme et lorsqu'elle est en acte, c'est alors qu'elle est dans sa forme.* »¹⁹

Pour exprimer le mot *forma* que d'Aquin utilise, Aristote emploie deux mots ; *eidōs* et *morphe* (μορφή). Chez Aristote, ces mots sont utilisés comme synonyme l'un de l'autre en plusieurs endroits, toutefois, le sens visé par *eidōs* est plutôt la forme exprimant le but intrinsèque visé. Aristote emploie également le mot *morphe* au lieu et à la place d'*eidōs*, cependant, le sens visé par *morphe* est plutôt l'aspect extérieur ou la forme perceptible par les sens d'une chose concrète. Aristote refuse les idées selon lesquelles les formes ont une existence distincte, indépendante des choses. Selon lui, ceux qui existent indépendamment sont des substances et sauf les exceptions comme Dieu, celles-ci se forment par l'association de *hyle* et *eidōs*. Dans cette relation entre *hyle* et *eidōs*, *eidōs* joue un rôle déterminant pour *hyle*, en qualité

¹⁷ **Ibid.**, p.76

¹⁸ Aristote, **Ibid.**, Δ, II, 1013a, p.162

¹⁹ **Ibid.**, θ, VIII, 1050a, p.319

d'élément permettant à la matière d'exister. Dans *Le Traité de L'Âme*, il expose la relation entre la *hyle* et la substance comme suit : « *L'un des genres de l'Être est, disons-nous, la substance ; or la substance, c'est, en un premier sens, la matière, c'est-à-dire ce qui, par soi (tode ti), n'est pas une chose déterminée ; en un second sens, c'est la figure (morphe) et la forme (eidos), suivant laquelle, dès lors, la matière est appelée un être déterminé ; et en un troisième sens, c'est le composé de la matière et de la forme. Or la matière est puissance, et la forme, entéléchie, et ce dernier terme se dit en deux sens ; l'entéléchie est soit comme la science, soit comme l'exercice de la science.* »²⁰

Par ailleurs, s'agissant de *hyle* et *eidos*, Aristote considère l'univers comme une sorte d'échelonnement hiérarchique. Au niveau le plus inférieur de cet échelonnement des êtres au sens de matière et forme, se trouvent « *materia prima* », et au niveau le plus supérieur, « *causa prima* », c'est-à-dire Dieu. Une hiérarchie similaire est disposée pour l'âme humaine (*anima humana*) par d'Aquin, dans son œuvre *L'Être et L'Essence*. Selon d'Aquin, l'âme humaine occupe dans la hiérarchie spirituelle le niveau le plus bas. La raison de ce fait réside en ce que l'âme humaine est en lien avec la matière, puisqu'elle permet de sentir également (par l'intermédiaire de *corpus*), en sus de ce qu'elle permet de penser.²¹

Bien que, Aristote pense comme Platon, que « la forme » est ce qui rend une chose connaissable et compréhensible par l'intellect, il refuse cependant la vue de Platon selon laquelle les formes disposent d'une existence distincte, indépendante des choses.²² La matière ne peut exister distinctement de la forme et la forme ne peut exister distinctement de la matière. Mais, d'après Aristote, dans cette relation, la forme joue un rôle déterminant, en qualité d'élément permettant à la matière d'exister. La forme est le but intrinsèque visé. Par exemple, l'âme, en tant que la forme du corps vivant, est le principe lui permettant son intégrité et son développement. Selon Aristote, ce n'est que lorsqu'elle est entièrement développée qu'une chose devient compréhensible dans son ensemble. Chez Aristote qui considère la matière avec la forme, la matière n'a pas de particularité toute seule,

²⁰ Aristote, **Le Traité De L'Âme**, Vox Philosophiae, II, 412a 6-9, p.27
<http://promodevos.unblog.fr/tag/files/2010/11/aristote20de20l27ame20fr.pdf>,

²¹ Thomas d'Aquin, **Ibid.**, p.105-106

²² Aristote, **La Métaphysique**, Z, VIII, 1033b, p.251

mais elle dispose du potentiel de présenter une particularité. Considérant qu'il est admis que, dans l'univers, toute substance désigne un être singulier, tout être concret est formé par l'association de la matière et la forme et que la forme est commune à tout individu d'une espèce, il est compréhensible qu'on dise que le principe d'individuation chez les êtres, c'est la matière. Cependant, sur quoi se base l'individualisme de la pure matière et de la pure forme ? Pour trouver la réponse de cette question, il nous faut poser tout d'abord la question : « qu'est-ce que l'individu ? » Selon Aristote, l'individu est « ce qui est un numériquement ». Il n'y a aucune différence entre dire « un numériquement » ou dire « individu ». A ce sujet, Aristote dit ce qui suit : « *Un, numériquement, ou individuel, c'est la même chose, puisque nous appelons individuel ce qui est un par le nombre : l'universel, au contraire, c'est ce qui est dans tous les individus.* »²³

Le sens de l'individualité, c'est d'être un numériquement. Mais alors, qu'est-ce qui permet aux choses d'être un numériquement ? Pour mieux comprendre la solution apportée à ce problème par Aristote, il faut considérer le concept *ousia* défini par lui. D'après Aristote : « *La substance sera l'être premier ; non point tel ou tel mode de l'être, mais l'être pris dans son sens absolu.* »²⁴

La cause de l'apparence d'autres choses sous forme visible en outre de la substance, c'est l'existence d'un certain sujet réel sous chacune d'elles. Et ce sujet, c'est la substance ou l'individu. Cette apparence de la substance s'effectue grâce à *morphe* qui est la nature permettant de parler d'une chose. Justement, c'est la raison pour laquelle, le premier objet de l'étude concernera la nature de l'être ainsi considéré. Aristote dit qu'aucune chose qui n'est pas composée, par exemple la substance ou la forme, ne se forme, et ce qui se forme, ce ne sont que des êtres composés de l'association de la matière et de la forme. Comme c'est le cas pour tout être composé (sphère en bronze, l'humain ou l'animal), la formation de tout être composé individuel comme Callias ou Socrate, se réalise par l'association de la forme à une certaine matière.²⁵ C'est-à-dire que, la forme ne peut apparaître entièrement que par l'intermédiaire d'un acte (*ἐντέλεχεια*) de la matière et qu'il n'est

²³ Aristote, **La Métaphysique**, B, 999b, p.110

²⁴ **Ibid.**, Z, 1028 a, p.230

²⁵ **Ibid.**, Z, 1034a, p.252

possible pour une chose d'avoir sa propre individualité que grâce à cet acte.²⁶ Ainsi, la matière est définie par Aristote comme le principe de l'individuation.

Dans un autre endroit où Aristote décrit les types et la nature de ce qui est « Un », il dit ceci : « *Un en nombre, c'est ce dont la matière est une.* »²⁷ Selon Aristote, la forme ne peut être le principe permettant aux choses d'être « une numériquement ». Au contraire, elle peut être le principe d'être pluriel en nombre. Donc, le principe distinguant les individus d'une même espèce des uns des autres, n'est pas la forme « en tant qu'une nature commune » à laquelle sont intégrés tous les individus d'une espèce, mais la matière permettant d'être un en nombre. Aristote se pose la question si tous les individus, par exemple les hommes, sont d'une substance formelle unique, et il y répond que ce n'est pas possible, puisque l'unique substance formelle de tous les individus réduirait à « un tous dont la substance formelle est unique ». Car, si on admet identique la substance formelle de tous les individus ayant une nature commune, il faudrait alors parler d'une chose unique, et par exemple, d'un seul homme. Et si nous reproduisions les formes afin d'éviter ce type d'erreur, nous nous serons conduits à une autre erreur. Parce que, la forme à laquelle s'intègrent tous les individus d'une espèce est unique. Les hommes s'intègrent individuellement à la forme « humaine ».²⁸ Sinon, on ne peut parler des formes distinctes correspondantes à chacun des individus d'une même espèce. Donc, ce qui individualise les choses est non pas la forme, mais la matière. Aristote dit à ce sujet : « *L'homme, le cheval, tous les universaux résident dans les individus ; la substance n'est pas quelque chose d'universel, c'est un ensemble, un composé de telle*

²⁶ *Ibid.*, Γ, 1007b, p.139; θ, 1047a, p.306

²⁷ *Ibid.*, Δ, 1016b, p.176

²⁸ Comme Aristote, Averroès également considère les individus ou les êtres sensibles, comme le point de départ de la métaphysique. Selon lui, les êtres physiques ne disposent que de la matière et de la forme seules. La matière leur permet d'être sensibles et la forme leur permet d'être compréhensibles par l'intellect. Lorsque d'Aquin étudie cette question, il recourt également aux idées d'Averroès et dit : « *Pour Averroès, les formes des éléments sont, en raison de leur imperfection, intermédiaires entre les formes accidentelles et les formes substantielles. Elles sont susceptibles de plus et de moins. C'est pourquoi l'intensité de leurs qualités diminue dans la combinaison ; elles se trouvent réduites à un état moyen et composent ainsi une seule forme. Mais cette solution est encore moins admissible. L'être substantiel de toute réalité consiste en un degré indivisible d'être. Tout ce qu'on y ajoute ou en retranche amène un changement d'espèce, comme pour les nombres. Une forme substantielle n'est donc pas susceptible de plus ou de moins. Il est d'ailleurs tout aussi impossible d'admettre une réalité intermédiaire entre la substance et l'accident.* » (S. Th., I, Q.76, 4, p.570)

*forme et de telle matière : la matière et la forme sont des universaux ; mais l'individu, Socrate ou tout autre, est un ensemble de la forme et de la matière. »*²⁹

Par conséquent, l'individu est unique et se sépare des autres individus par la matière. La nature commune attribuable à tous les individus d'une espèce, par exemple la raison pour l'homme, n'est pas suffisante afin que l'homme se présente en qualité d'individu, c'est-à-dire comme numériquement un. Donc, ce qui confère son unicité à un individu, disons à Socrate par exemple, doit être la matière.

La matière et la forme sont, séparément, les éléments nécessaires pour l'existence de l'objet. Tandis que les êtres composés concrets sont formés par l'association de la matière et la forme et ceux-ci sont perçus et considérés à leur tour distinctement en qualité d'objet perceptible par les sens. Il est clair que la forme donne une certaine détermination aux êtres matériels. Cependant, plusieurs individus distincts peuvent faire partie d'une même espèce ; ce qui distingue les êtres d'une même espèce des uns des autres, ou ce qui constitue une base commune pour les êtres d'une même espèce, c'est la forme. C'est la raison pour laquelle, la forme ne peut être la source de l'individualisation. C'est pourquoi, Thomas d'Aquin suivant l'interprétation aristotélicienne conclut que la forme « ne peut identifier les différents individus sans l'aide de la matière ». En plus, cette conclusion s'applique à l'ensemble des êtres et le monde créé. Par conséquent, la matière, ou plus justement ce que d'Aquin appelle *materia signata*, est le principe d'individuation (*individuationis principium*). A ce sujet, d'Aquin dit ce qui suit : « *Mais comme le principe d'individuation est la matière, il semblerait suivre de là que l'essence, qui embrasse en elle la matière et la forme, fût seulement particulière et non universelle, d'où il suivrait que les universaux n'auraient pas de définition – si l'essence est <bien> ce qui est signifié par la définition. C'est pourquoi il faut savoir que ce n'est pas la matière entendue en n'importe quel sens qui est principe d'individuation, mais c'est seulement la matière désignée- et j'appelle matière désignée celle qui est considérée sous des dimensions déterminées.* »³⁰

²⁹ **Ibid.**, Z, 1035b, p.259

³⁰ Thomas d'Aquin, **Ibid.**, p.79, Sed quia individuationis principium materia est, ex hoc forte videtur sequi quod essentia, quae materiam in se complectitur simul et formam, sit tantum particularis et non universalis. Ex quo sequeretur quod universalia diffinitionem non haberent, si essentia est id quod per

Il est clair que chez d'Aquin, comme chez Aristote, la forme donne une certaine détermination aux êtres matériels. D'Aquin dit à ce sujet : « *Entre la matière et la forme, il n'y a pas d'intermédiaire, la forme informant directement par elle-même la matière ou le sujet. Au contraire l'agent informe le sujet, non par sa propre substance, mais par la forme qu'il produit dans la matière.* »³¹ Cependant, plusieurs individus distincts peuvent faire partie d'une même espèce ; ce qui distingue les êtres d'une même espèce les uns des autres, ou ce qui constitue une base commune pour les êtres d'une même espèce, c'est la *forma*. C'est justement pour cette raison que la *forma* ne peut être source d'*individuation*. Car, la *forma* a besoin d'un principe qui lui permet d'individualiser les choses par l'intermédiaire d'elle-même. Ce principe qui sera à l'origine de la distinction entre un individu et l'autre, est la *materia* qui comporte la forme et qui est limitatif en même temps. La *materia* qui constitue la base de la divisibilité et de la multiplicité est le principe de l'individuation, lorsqu'il s'agit des êtres composés. La forme est une forme substantielle qui acquiert seulement la qualité d'être lorsqu'elle se concrétise dans une matière. D'Aquin, observant d'abord la forme substantielle dans les choses selon l'approche aristotélicien, se rapproche toutefois de la pensée platoniste lorsqu'il tend à observer l'*idea* dans ce qui est sensible. Il est possible de voir cette approche dans ses textes exposant ses avis sur l'art et l'artiste. Lorsque Thomas d'Aquin parle de la forme en ce qui concerne la beauté, il considère non pas la forme substantielle, mais la substance dans son ensemble, c'est-à-dire la synthèse de la matière et de la forme. Selon d'Aquin, l'*idea* d'un objet destiné à être créé par un artiste est présente déjà dans son intellect sous forme d'image. Cette image est une forme exemplaire permettant de créer la chose correspondante par son imitation (*forma exemplaris ad cuius imitationem aliquid constituitur*)³². L'intellect au travail dispose déjà chez soi sous forme d'*idea* la forme du produit à créer. Mais, le fait que cette *idea* n'est pas uniquement l'*idea* d'une forme substantielle, qu'elle est en rapport avec la matière et qu'elle constitue une certaine association avec la matière est la suite de l'approche aristotélicien. A ce sujet, Thomas d'Aquin dit ce qui suit : « *Donc, à proprement*

diffinitionem significatur. Et ideo sciendum est quod materia non quolibet modo accepta est individuationis principium, sed solum materia signata. Et dico materiam signatam, quae sub determinatis dimensionibus consideratur., p.78

³¹ Thomas d'Aquin, **S. Th.**, I-II, Q.110, 1, p.142, inter formam autem et materiam non cadit aliquod medium, quia forma per seipsam informat materiam vel subiectum. Sed agens informat subiectum non per suam substantiam, sed per formam quam in materia causat., <http://www.corpusthomisticum.org/sth2109.html>

³² Thomas d'Aquin, **Sur La Vérité**, III, 1, <http://docteurangelique.free.fr>

*parler, l'idée ne correspond pas à la seule matière, ni à la seule forme ; mais au composé entier correspond une idée unique, qui est productrice du tout, et quant à la forme, et quant à la matière. »*³³

Selon Thomas d'Aquin, il y a une différence ontologique entre les êtres de la nature et la forme mise en œuvre par l'art. La forme donnée à la matière par l'artiste n'est pas une forme substantielle, mais une forme accidentelle. La matière adaptée à être traitée artistiquement est la substance. C'est un acte bien déterminé, le marbre, bronze, argile ou verre. A ce sujet, Thomas d'Aquin dit ce qui suit : « *L'art s'exerce en effet à partir de la matière fournie par la nature, et la forme qu'il « induit » est une forme accidentelle.* »³⁴

Par exemple, le bronze dispose préalablement du potentiel de la figure qui lui sera donnée. L'artiste change superficiellement le bronze qui est dépourvu initialement de la forme, pour en faire une statue. C'est pourquoi, la forme artistique créée sur la matière des dispositions superficielles. Toute chose faisant l'objet d'association par l'art demeure dans sa propre réalité substantielle. Elle se trouve disposée seulement dans une forme précise. Ces éléments doivent leur existence grâce à la matière qui les maintient ensemble.

Selon d'Aquin, la forme mise en œuvre par l'imitation de l'image exemplaire dans l'intellect est en même temps la base de la beauté. D'après lui, la forme est en lien avec la beauté et est la limite d'un objet ou de la forme au sens superficiel. Tandis que la forme au sens réel ne se débarrasse de son abstraction essentielle qu'en se concrétisant dans une matière. L'abstraction essentielle ne consiste qu'en d'idées dans l'intellect, c'est-à-dire, des pures formes. La perception de l'objet dans l'intellect s'effectue par la formation de son impression dans l'intellect. L'intellect perçoit l'objet selon cette impression. La perception est immanente dans l'intellect et la relation entre l'intellect et la chose perçue est le point de départ de l'acte

³³Thomas d'Aquin, **Ibid.**, III, 5, Unde proprie idea non respondet materiae tantum, nec formae tantum, sed composito toti respondet una idea, quae est factiva totius et quantum ad formam et quantum ad materiam.

³⁴ Thomas d'Aquin, **Commentaire Du Traité De L'Âme D'Aristote**, II, 1, 412a 11, Librairie Philosophique J.Vrin, Traduit par Jean-Marie Vernier, Paris, 1999, p.127

intellectuel. L'artiste transmet cet acte sur la matière adaptée à être façonnée artistiquement.

1.2. Les Critères du Beau

1.2.1. *Integritas* ou *Perfectio*

Pour Thomas d'Aquin, la Beauté (*pulchritudo*) requiert trois conditions et n'apparaît que lorsque ces conditions sont remplies. Dans son œuvre intitulée *Somme Théologique*, il expose ceci comme suit : « *Car la beauté requiert trois conditions. D'abord l'intégrité ou perfection : les choses tronquées sont laides par là même. Puis les proportions voulues ou harmonie. Enfin l'éclat : des choses qui ont de brillantes couleurs, on dit volontiers qu'elles sont belles.* »³⁵ Des trois conditions que Thomas d'Aquin précise pour définir le Beau, la première c'est *integritas* ou *perfectio*. Le mot *integritas* utilisé par d'Aquin en compagnie des mots *proportio* et *claritas* est utilisé pour exprimer ce qui est l'intégrité du corps et l'esprit.³⁶ Par ailleurs, le mot *perfectio* utilisé par d'Aquin à peu près au même sens que le mot *integritas* vient du mot latin *perficio* qui exprime « faire complètement, achever ou accomplir ».³⁷ Ce mot utilisé en français sous forme de parfait ou perfection correspond au mot *telios* (τέλειος) en grec, dont l'une des plus anciennes définitions fut énoncée par Aristote. Aristote dit que le mot *telios* comporte étymologiquement trois sens différents. Premièrement, il exprime une chose dont il n'est possible de ne rencontrer aucun élément en dehors d'elle-même ; deuxièmement, une chose dont il n'existe aucune autre supérieure quant aux qualités propre à elle ; et troisièmement, une chose qui a abouti à sa fin (*telos*).³⁸

³⁵ Thomas d'Aquin, **S. Th.**, I, Q.39, 8, p.375, Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas, unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur, <http://www.corpusthomicum.org/sth1028.html>

³⁶Ludwig Schütz, **Thomas-Lexikon**, l'article "integritas", 3. Auflage von Enrique Alarcón vorbereitet Pamplona, Universität von Navarra, 2006, <http://www.corpusthomicum.org/tli.html#integritas>

³⁷ Gaffiot F., **Dictionnaire Latin-Française**, Hachette, 1934, Paris, p.836

³⁸ Aristote, **La Métaphysique**, Livre Δ, XVI, 1021 b, p.196-197

Dans les œuvres d'Aquin, le mot *integritas* ou *perficio* est utilisé le plus souvent en relation avec les termes *bonum*, *completus*, *proportio*, *convenientia* et *habitus*. Les mots *integritas* et *perficio* utilisés au sens d'unité et d'ordre s'inscrivent au contenu de la définition de la beauté corporelle et spirituelle de l'être humain. Ces qualités assistant à l'être humain qui court à la poursuite de ce qui est divin sont également en relation intime avec la vérité (*verum*). C'est pourquoi, les mots *integritas* et *perficio* sont des termes utilisés pour exprimer un état au plan à la fois éthique et esthétique. La vérité éthique respectant l'intégrité de toutes les actions et les valeurs morales de l'homme, la vérité esthétique respecte les beautés naturelles et artistiques, ainsi que les caractéristiques de ces beautés. L'éthique concernant les valeurs qui seront à la base des actions bonnes, l'esthétique concerne les beautés naturelles et artistiques basées sur la faculté d'imagination et de création. Les opinions esthétiques s'intéressant à ce qui est formel et les opinions éthiques s'intéressant à ce qui est moral, le point de départ de toutes les deux catégories est le même à la fois dans la Grèce antique et à l'époque de d'Aquin. Le Bien et la Vérité absolus constituent le critère essentiel des deux domaines.

Afin de comprendre la définition de la Beauté d'après d'Aquin, il nous faut notamment nous référer à ses origines en Grèce antique. La première œuvre dans laquelle la question « Qu'est-ce que le Beau » (*ti esti to kalon*) est traitée tout en essayant de définir le Beau en tant que concept, c'est l'œuvre intitulée *Le Grand Hippias* de Platon. Platon dit à ce sujet : « *S'il en est ainsi et que, précisément, le convenable donne aux choses l'apparence d'être plus belles qu'elles ne sont, le convenable est une duperie touchant le beau, et il ne saurait être ce en quête de quoi nous sommes, Hippias ! Car cette chose en quête de laquelle nous sommes, je crois, n'est-ce pas ce par quoi sont belles toutes les belles choses ? De la même manière que toutes les choses grandes sont grandes en vertu de ce dont elles dépassent, car c'est ce qui fait que toutes sont grandes, pourvu qu'il y ait ce dépassement, même si ce dépassement n'est pas apparent ; de même aussi, disons-nous le beau par quoi tout est beau, que en fait paraisse ou ne paraisse pas cette cause, quelle peut bien en être la nature ? Ce ne peut être en effet le convenable, car il donne aux choses l'apparence d'être plus belles qu'elles ne sont, ainsi que tu le dis toi-même, et il ne les laisse pas apparaître telles qu'elles sont. Au contraire, ce qui fait que les choses son belles, qu'il soit apparent (c'est justement ce que tout à l'heure je disais) ou*

*qu'il ne le soit pas, voilà ce dont il faut essayer de dire la nature. C'est de cela en effet que nous sommes en quête, s'il est vrai que ce soit du beau que nous sommes en quête. »*³⁹

Après y avoir procédé aux débats sur le Beau et parlé du lien de celui-ci avec l'utile, l'avantageux et le plaisir, on répond que toutes les belles choses sont belles par la Beauté. Dans la période ultérieure, Platon expose ses idées sur le Beau en rapport avec Eros et définit le Beau en tant qu'une notion en dehors de l'espace et du temps et à laquelle Eros se dirige. On recourt à Eros pour concevoir la Beauté. Eros, c'est atteindre le Beau, y arriver à la production et l'enfantement. Le désir de la production dans la beauté est en même temps l'expression du profond désir d'immortalité. Il y a deux moyens d'atteindre l'immortalité, dont l'un corporel et l'autre spirituel. Celui qui s'y prend doit commencer par rechercher les beaux corps et se diriger vers une belle vie. Après cela, on arrive à la beauté de l'âme et de la vertu, puis aux belles connaissances, et finalement à la pure beauté, c'est-à-dire à la beauté d'essence. La beauté d'essence non engendrée, éternelle et non périssable se place au-dessus de toutes les beautés et elle n'est pas seulement ce qui est beau, mais en même temps la vérité (*aletheia*) elle-même. Elle est une beauté qui ne se présentera pas sur un visage, main ou pied ni autre partie du corps, qui ne sera une parole ni une connaissance, qui n'existera dans un être ou autre créature précise, qui ne se trouvera par terre ou au ciel, mais qui existera toute seule en intégrité avec elle-même.⁴⁰ Toutes les beautés en empruntent ; mais elle, elle n'augmente, ne se réduit ni change par l'éclat ou l'extinction de celles-ci. Ainsi, celui qui atteint l'essence de l'être grâce à Eros, atteint en même temps la vérité (*aletheia*). Cette définition de la Beauté a sans doute eu des effets sur la pensée scolastique du Moyen-Âge, ce qui a conduit à la formation d'un lien entre le Beau et le Bien. Par ailleurs, dans son œuvre de la dernière période, intitulée *Timée*, Platon donne une différente définition de la Beauté. Dans cette œuvre la définition transcendantale du Beau est remplacée par une définition assez mathématique. Platon définissant le Beau en rapport avec l'ordre mathématique et la proportionnalité entend la beauté des formes aux termes purement géométriques. D'après lui, le Beau n'est pas le contenu des formes, mais les pures formes géométriques elles-mêmes. Et la beauté des formes est une beauté

³⁹ Platon, **Œuvre Complètes "Le Grand Hippias"**, 294a-c, Bibliothèque de la Pléiade, Traduit par Léon Robin, Paris, 1940, p.39

⁴⁰ Platon, **Le Banquet**, 211a-212a, Gallimard, Trad. Par Paul Vicare, Paris, 1989, p.144-145

mathématique résultante des nombres et de la proportionnalité des nombres. A ce sujet, Platon dit ce qui suit : « *Or tout ce qui est bon est beau et le beau n'est jamais disproportionné. Il faut donc poser en principe qu'un animal, pour être beau, doit avoir de justes proportions.* »⁴¹

Selon Aristote, le Beau est un concept définissable en proportionnalité et mathématiques. D'après lui, les formes essentielles de la Beauté, ce sont l'ordre, la limitation, donc des choses dont la plupart sont justifiées par les disciplines mathématiques. Dans son œuvre intitulée *La Métaphysique*, il dit à ce sujet : « *Les formes les plus frappantes du beau son l'ordre, la symétrie, la précision ; et ce sont les sciences mathématiques qui s'en occupent éminemment.* »⁴² Aristote met également le Beau en rapport avec la grandeur (*magnitudo*). D'après lui, tout ce qui est trop grand ou trop petit par rapport à la perception de l'homme ne peut être beau. Pour être beau il faut être « perceptible ».⁴³

Selon Thomas d'Aquin, les choses qui ne disposent pas d'intégrité sont laides du fait de manque. Intégrité s'entend comme une chose qui, à la fois n'a pas d'autre partie qu'elle-même et qui a abouti à sa fin. Puisqu'on ne peut rien ajouter à la Beauté, celle-ci est *integritas*. Est parfait (*perfectio*) ce à quoi rien ne manque. La proportionnalité (*proportio*) et l'éclat (*claritas*) jouent un rôle important pour cette perfection. Ainsi, non seulement l'être est correctement disposé, mais elle apparaît en même temps en tant qu'une image idéale du corps humain. Cependant, d'après Thomas d'Aquin, la perfection ne présente pas uniquement un caractère purement formel. Le Beau ne peut apparaître que lorsque la perfection comporte une relation réciproque au sens éthique et esthétique. Uniquement, un objet adapté à sa destinée peut être beau. C'est la raison pour laquelle, un outil superficiellement beau n'est pas beau en réalité, s'il ne présente la fonctionnalité à laquelle il a été destiné. Lorsqu'un artisan fabriquerait une scie en verre au lieu d'une scie en fer, il aurait alors fabriqué un outil laid. A ce sujet, d'Aquin dit ce qui suit : « *Or tout artiste vise à introduire dans son œuvre la disposition la meilleure, non pas dans l'absolu, mais par rapport à la fin. Et si une telle disposition comporte quelque défaut, l'artisan ne s'en soucie*

⁴¹ Platon, **Timée**, 87 d, Traduit par Émile Chambry, <http://ugo.bratelli.free.fr/Platon/Platon-Timee.htm>

⁴² Aristote, **Ibid.**, Livre M, III, 1078 b, p.441

⁴³ Aristote, **La Poétique**, 50b 34, Éditions du Seuil, Traduit par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, 1980, p.59

*pas ; ainsi l'artisan qui fait une scie, destinée à couper, la fait avec du fer pour qu'elle soit apte à couper, et il ne cherche pas à la faire avec du verre qui est une matière plus belle, car cette beauté empêcherait d'obtenir la fin voulue. »*⁴⁴

Pour d'Aquin, le corps humain est beau, car il dispose d'une structure bien proportionnée de ses parties. A défaut d'un organe dans le corps humain, le corps en question est biscornu, car la raison de dire aux infirmes : infirmes laids, réside en ce que chez les infirmes les organes ne sont pas en compatibilité avec l'ensemble (*mutilatos turpes dicimus; deest enim eis debita proportio ad totum*).⁴⁵ Selon Thomas d'Aquin, Dieu a établi le corps humain dans la disposition la meilleure à une telle forme (*forma*) et à de telles opérations (*operatio*).⁴⁶ D'Aquin emploie le mot *operatio* au sens de ce qui produit, influence ou ayant des effets. *Operatio* est la manifestation de l'âme sur le corps et c'est la raison pour laquelle, Dieu crée le corps humain de manière à permettre à l'âme de se manifester en *operatio* sur celui-ci. Comme le fait qu'un objet soit adapté à la fin voulue et son aptitude physique à cet effet conduisent à le qualifier de Beau, ce fait est de même valable pour l'intégrité corporelle et spirituelle de l'homme. C'est-à-dire que, le fait que le corps d'un homme soit beau n'implique pas qu'il est beau, il faut également que celui-ci dispose des correctes proportions (*proportio*) au sens moral. Et cette beauté morale doit se traduire par les actes vertueux de cet homme. Ainsi, l'homme qui convient à la fin voulue sera qualifié de Beau disposant de la perfection (*perfectio*) réelle. Selon d'Aquin, la Beauté n'est possible que par coopération mutuelle. Comme la fonctionnalité mutuelle des pierres qui portent et supportent réciproquement les uns et les autres pour constituer un solide édifice, de même, la Beauté apparaît sous forme d'une relation de coopération réciproque.⁴⁷

⁴⁴ Thomas d'Aquin, **Ibid.**, I, Q.91, 3, p.668, Quilibet autem artifex intendit suo operi dispositionem optimam inducere, non simpliciter, sed per comparisonem ad finem. Et si talis dispositio habet secum adiunctum aliquem defectum, artifex non curat. Sicut artifex qui facit serram ad secandum, facit eam ex ferro, ut sit idonea ad secandum; nec curat eam facere ex vitro, quae est pulchrior materia, quia talis pulchritudo esset impedimentum finis, <http://www.corpusthomicum.org/sth1090.html>

⁴⁵ Thomas d'Aquin, **Scriptum super Sententiis**, lib. 4 d. 44 q. 3 a. 1 qc, Traduit et notes par Jacques Ménard 2008, <http://docteurangelique.free.fr>

⁴⁶ Thomas D'Aquin, **S. Th.**, I, Q.91, 3, p.669

⁴⁷ Thomas d'Aquin, **Somme Contre Les Gentils**, IV, 1, GF Flammarion, Traduit par Cyrille Michon, Vincent Aubin et Denis Moreau, Paris, 1999

D'après d'Aquin, il y a deux types de perfection dont *perfectio prima* et *perfectio secunda* et la réalisation de la première perfection (*perfectio prima*) permet à l'objet de se conformer à sa fin. Ainsi, la base de la seconde perfection (*perfectio secunda*) est constituée. La perfection doit s'entendre comme l'association de tous les éléments contribuant collectivement à définir un ensemble comme une intégrité. Thomas d'Aquin dit à ce sujet ce qui suit : « *Il y a deux sortes de perfections pour une chose : la perfection première, et la perfection seconde. La perfection première consiste en ce que la chose est parfaite en sa substance ; et cette perfection est la forme du tout, laquelle résulte de l'intégrité des parties. La perfection seconde est la fin. Or la fin, ou bien est l'opération même, ainsi la fin du joueur de cithare est de jouer de la cithare, ou bien elle est quelque chose où l'on parvient par son activité, comme la fin du constructeur est la maison qu'il réalise en construisant. Or la première perfection est cause de la seconde, parce que la forme est principe de l'action.* »⁴⁸ La perfection formelle de l'objet permet à celui-ci d'avoir la fonctionnalité conforme à sa fin, toutefois, il est également juste que la seconde perfection est la règle de la première perfection, car, afin qu'une chose soit parfaite, elle doit être disposée selon les nécessités de sa fin. La fin emporte la cause effective, parce qu'une action qui crée un effet ne peut se réaliser sans avoir un but.⁴⁹ C'est la raison pour laquelle, une œuvre artistique est belle, si elle est fonctionnelle, c'est-à-dire, si sa forme est conforme à sa fin voulue.

Nous observons chez d'Aquin, que pour être Beau, il est important pour un objet d'avoir une intégrité adaptée quant à sa forme et sa matière, et qu'une chose incomplète fonctionnellement ne saurait être réputée Belle. Dans ce contexte, *integritas* ou *perfectio* n'est pas uniquement une action orientée vers la fin, à la fois, la notion prenant place au début de l'action. Elle apparaît comme la conséquence de la réalisation de la meilleure façon de la condition principale nécessaire pour le surgissement des autres conditions. *Proportio* et *claritas* constituant plutôt les

⁴⁸ Thomas d'Aquin, **S. Th.**, I, Q.73, 1, p.545-546, Respondeo dicendum quod duplex est rei perfectio, prima, et secunda. Prima quidem perfectio est, secundum quod res in sua substantia est perfecta. Quae quidem perfectio est forma totius, quae ex integritate partium consurgit. Perfectio autem secunda est finis. Finis autem vel est operatio, sicut finis citharistae est citharizare, vel est aliquid ad quod per operationem pervenitur, sicut finis aedificatoris est domus, quam aedificando facit. Prima autem perfectio est causa secundae, quia forma est principium operationis,
<http://www.corpusthomicum.org/sth1028.html>

⁴⁹ Thomas d'Aquin, **De Principii Naturae**, 4, Editions Louis Vivès, 1857,
<http://docteurangelique.free.fr>

conditions formelles du Beau, *integritas sive perfectio* forment la base sur laquelle lesdites conditions seront remplies. C'est pourquoi, d'Aquin place *integritas* en tête des trois conditions et dit que les choses incomplètes sont laides du fait de leurs éléments manquants. Il n'est possible de dire pour une chose qu'elle est Belle, que si cette chose est complète et dispose de la *proportio* et *claritas*.

1.2.2. Proportio ou Consonantia

Le mot *proportio* ou *consonantia* défini par Thomas d'Aquin comme la deuxième des trois conditions de la Beauté décrit le rapport entre deux grandeurs ou entre les éléments d'un ensemble. Le mot *proportio* s'entend étymologiquement au sens de rapport et analogie.⁵⁰ Par ailleurs, le mot *consonantia* utilisé conjointement avec *proportio* par d'Aquin vient du mot latin *consono* et s'entend au sens de concordance, d'être en harmonie ensemble.⁵¹ Tout en observant l'usage du concept de *proportio* dans le domaine d'architecture, astronomie ou cosmologie dans les civilisations antiques telles que l'Égypte, Babylone ou l'Assyrie, lequel est utilisé par d'Aquin pour la définition de la Beauté, nous constatons que ledit concept est systématiquement traité sous la désignation *analogia* (ἀναλογία) dès la Grèce antique. A cette époque, Pythagore utilisa premièrement les concepts comme proportion et harmonie dans son système, et Platon et Aristote donnèrent la définition de la Beauté aux sens mathématique et géométrique.

Le système développé par Pythagore quant aux nombres et la musique est réinterprété plus tard au Moyen-Âge par Boèce dans son œuvre intitulée *De Musica* et prend place ensuite pendant les siècles suivants dans les systèmes philosophiques, architecturaux ou musicaux développés par plusieurs personnes, dont en premier lieu Thomas d'Aquin. Dans son œuvre intitulée *De Musica*, Boèce expose le système développé par Pythagore, définit une doctrine de proportions en matière de la théorie de la musique et il transmet la philosophie de proportions au Moyen-Âge sous sa

⁵⁰ Gaffiot F., *Ibid.*, p.1259

⁵¹ *Ibid.*, p. 406

forme initiale pythagoricienne. En parlant de la musique, Boèce marque une science mathématique relative aux règles de la musique. D'après lui, les nombres retiennent l'univers acoustique dans sa propre logique physique et l'ordonnent dans son propre système artistique. Boèce dit : « *L'harmonie sonore est l'accord des sons différents en un ensemble.* »⁵² D'où naît, selon sa manière de formulation, une définition de la Beauté qui traduit la perfection formelle en numérique et qui repose sur le principe essentiel d'intégrité en diversité même si elle est exprimée de différentes manières.

Selon Pythagore, la musique est une combinaison harmonique des contraires et l'univers entier se compose de l'harmonie des opposés.⁵³ L'harmonie est non pas l'absence de l'une des contradictions, mais au contraire, l'équilibre entre les contradictions. Comme tout ce qui existe dans l'univers peut être défini au moyen des nombres, les variations et les rapports entre les mesures musicales peuvent être exprimés également à l'aide des nombres. Tout ce qui existe dans l'univers existe car il y règne l'ordre et l'ordre se traduit sous forme d'exécution des lois mathématiques qui est la condition la plus essentielle de tout être et de la Beauté. Ainsi, il en ressort une pensée selon laquelle tout l'univers, y compris les cieux, est défini par l'harmonie entre les nombres. Pythagore qui, d'après Aristote, retient que les nombres impairs expriment le fini, limité, tandis que les nombres pairs, l'infini, illimité, défend que tous les nombres surgissent de l'Un et tout l'univers se compose des dix pairs initiaux principaux contradictionnels les uns aux autres. A savoir, ceux-ci sont respectivement limité et illimité, impair et pair, unité et pluralité, droit et gauche, mâle et femelle, en repos et mû, droit et courbe, lumière et ténèbres, bon et mauvais, carré et oblong.⁵⁴ Considérant tous ceux-ci et tous les objets célestes, s'il ne s'agissait pas d'une harmonie, il en résulterait une cacophonie incroyable et unimaginable. En effet, les pythagoriciens disent que les sons émis par la rotation des étoiles sont harmonieux, car ils admettent que celles-ci sont en lien musical. Dans l'ensemble du cosmos règne l'harmonie. Pythagore décrit le cosmos en lien avec la

⁵² Boèce, *Die Musikalische Unterweisung*, I, 3, Traduit par Hans Zimmermann, 2009, <http://12koerbe.de/arche/boe-mu1.htm#VIII>.

⁵³ Philolaos, *Fragments*, 3, <http://www.completepythagoras.net/mainframeset.html>, La pensée de Pythagore sur les nombres et le rapport entre les nombres a été adoptée également par certains artistes de la même époque. Le plus connu de ces artistes est le célèbre sculpteur Polyclète. Lui aussi partant des principes pythagoriciens, il se base sur un ensemble de rapports numériques et de symétrie pour établir un nouveau système qu'il a nommé Canon qui a eu longtemps des effets sur les branches d'art telles que la sculpture et l'architecture.

⁵⁴ Aristote, *La Métaphysique*, A, V, 985b-986 a, p.55-58

mathématique et l'admet comme un ensemble harmonique, ce qui assure cette harmonie étant les rapports de proportion entre les nombres. De même, Pythagore qui établit un lien direct entre la musique et les nombres découvre qu'il existe une relation entre la longueur d'une corde vibrante et la hauteur du son émis. Les pythagoriciens qui lui succèdent insistent sur l'existence éventuelle de certaines relations entre les nombres et la musique, acceptent l'existence de l'harmonie musicale dans la nature et dans l'ensemble de l'univers et retiennent que la beauté ne saurait être conçue que dans cette harmonie seule.

Par ailleurs, sous l'effet du pythagorisme, un rapport géométrique et numérique qu'on appelle le Nombre d'Or par les Grecs et qui définit les meilleures proportions au sens de l'harmonie entre les éléments d'un ensemble est utilisé dans les domaines de mathématique et de l'art. Ce rapport est formulé de la manière suivante : le découpage d'une droite (AB) en deux longueurs selon le Nombre d'Or nécessite le découpage de cette droite en un point (C) de telle manière que le rapport de la plus petite longueur (AC) à la plus grande longueur (CB) soit égal au rapport de la plus grande longueur (CB) à la droite entière (AB).⁵⁵

Selon la conception esthétique sur la proportionnalité de l'époque de d'Aquin et du Moyen-Âge, en sus de la concordance formelle en soi-même de l'objet, l'adaptation du même objet à sa fonctionnalité est importante. Cette approche qui consiste à ne pas séparer l'esthétique et la fonctionnalité l'une de l'autre conduit à impliquer l'esthétique à toute sorte d'action de l'homme. La proportion est une notion esthétique signifiant un rapport quantitatif, mais il n'est pas possible de la définir par une seule formulation. Les conditions de la beauté corporelle sont de même valables pour la beauté morale et spirituelle. D'Aquin dit à ce sujet ce qui suit : « *La beauté du corps consiste donc pour l'homme à avoir les membres du corps bien proportionnés, avec un certain éclat harmonieux du teint. De même la*

⁵⁵ Dans son œuvre intitulée *Éléments*, Euclide parle du découpage d'une droite au point 0,6180339..., qu'il appelle le découpage en *extrême et moyenne raison*. Le Nombre d'Or est un nombre irrationnel comme pi (π) et correspond au nombre 1,618033988749894..., dans le système décimal. Le fait que le sculpteur grec Phidias fut un fidèle utilisateur du Nombre d'Or et qu'il appliqua ce rapport dans toutes ses œuvres créées conduisit à la désignation du nombre 1,618 par les deux premières lettres de son nom dans l'alphabet grec, soit Phi (Φ). Dans la conception de la pyramide de Khéops, les égyptiens utilisèrent à la fois le rapport pi et le rapport phi. Les grecs reposèrent toute la conception du Parthénon sur le Nombre d'Or. Pour plus d'informations, voir : H.E. Huntley. *The Divine Proportion: A study in Mathematical Beauty*, Dover Pub., N.Y., 1970

*beauté spirituelle consiste pour l'homme à avoir une conduite et des actions bien proportionnées, selon l'éclat spirituel de la raison. »*⁵⁶

Dans son œuvre intitulée *Les Dix Livres D'Architecture*⁵⁷, Vitruve exposa les fondements du système des proportions et fut l'un des auteurs permettant la transmission de la théorie des proportions au Moyen-Âge dans le domaine d'architecture. Dans son œuvre, Vitruve exprime ses idées en matière de proportions comme suit : « *Pour bien ordonner un édifice il faut avoir égard à laquelle les architectes doivent surtout s'attacher. Or, la proportion dépend du Rapport que les Grecs appellent Analogie ; et par rapport, il faut comprendre la convenance de mesure qui se trouve entre une certaine partie des membres et le reste de tout le corps de l'ouvrage, et par laquelle toutes les proportions sont réglées ; car jamais un bâtiment ne pourra être bien ordonné s'il n'a cette proportion et ce rapport, et si toutes les parties ne sont à l'égard les unes des autres, ce que sont celles du corps d'un homme bien formé, étant comparées ensemble. »*⁵⁸

Nous observons à l'époque de la Grèce antique également que, sous l'effet pythagoricien, Platon et Aristote interprètent quantitativement la Beauté et notent son lien avec les proportions. La définition de la Beauté à l'aide des valeurs mathématiques trouve sa place dans les œuvres de la dernière période de Platon. Dans son dialogue intitulé *Philèbe*, Platon dit qu'il ne limite pas la Beauté uniquement par le corps des êtres vivants ou par la valeur esthétique des dessins,

⁵⁶ Thomas d'Aquin, *Ibid.*, II, II, Q.145, 2, p.2142, Unde pulchritudo corporis in hoc consistit quod homo habeat membra corporis bene proportionata, cum quadam debiti coloris claritate. Et similiter pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis, sive actio eius, sit bene proportionata secundum spiritualement rationis claritatem., <http://www.corpusthomicum.org/sth3144.html>

⁵⁷ *De architectura* est le seul livre majeur qu'il nous reste sur l'architecture de l'Antiquité classique. Ce texte a profondément influencé, dès la Renaissance, des artistes, des penseurs et des architectes, parmi lesquels Leon Battista Alberti, Leonard De Vinci et Michel-Ange. En perfectionnant cet art de la construction, la Grèce antique a inventé les ordres architecturaux: dorique, ionique et corinthien. Elle leur a donné un sens des proportions, culminant dans la compréhension des proportions du corps humain.

⁵⁸ Vitruve, *Les Dix Livres D'Architecture*, Livre III, 1, Carillan-Goeury Libraire et A.Mathias Libraire, 1837, Paris, p.88-89, Aedium compositio constat ex symmetria, cuius rationem diligentissime architecti tenere debent. ea autem paritur a proportione, quae graece ἀναλογία dicitur. proportio est ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum. namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati <speciem> membrorum habuerit exactam rationem, http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Vitruvius/3*.html

mais il parle aussi de la beauté des formes telles que la ligne droite ou le cercle.⁵⁹ La beauté des formes doit être conçue au sens entièrement géométrique. Cela se traduit en une beauté mathématique née des nombres et du rapport entre les nombres. Donc, le déterminatif des beautés qui est un élément purement formel consiste en nombres et la proportion entre les nombres. Il ne s'agit pas de la beauté de l'objet, mais de la beauté de la forme en tant qu'un principe rendant beau l'objet. Dans ses œuvres telles que *Le Grand Hippias* et *Symposium*, Platon marque le lien du Beau avec *Idea* et *Eros*, et il dit dans *Timée* que pour être beau, un être animé doit avoir de justes proportions. Platon expose ce sujet de la manière suivante : « *Le beau n'est jamais disproportionné. Il faut donc poser en principe qu'un animal, pour être beau, doit avoir de justes proportions. Mais ces proportions, nous ne les percevons et n'en tenons compte que dans les petites choses ; dans les plus importantes et les plus considérables, nous ne nous en avisons pas. Par exemple, en ce qui concerne la santé et les maladies, la vertu et le vice, il n'y a pas de proportion ou de disproportion qui importe plus que celles qui s'établissent particulièrement entre l'âme et le corps. Cependant nous n'y faisons pas attention et nous ne réfléchissons pas que, quand une âme forte et grande à tous égards a pour véhicule un corps trop faible et trop chétif, ou que les deux sont assortis dans le rapport inverse, l'animal tout entier manque de beauté, puisqu'il est mal proportionné, alors que la proportion est de première importance, tandis que l'état contraire est pour celui qui sait le discerner le plus beau et le plus aimable de tous les spectacles.* »⁶⁰

Aristote partage les idées de la dernière période de Platon relatives à la définition de la Beauté. Selon lui aussi, le Beau peut être déterminé mathématiquement. Dans son œuvre intitulée *La Métaphysique*, Aristote précise l'existence d'une relation évidente entre la Beauté et la mathématique et dit que les meilleures formes de la Beauté résident en notions mathématiques telles que « l'ordre » et « la symétrie ». A ce sujet, il dit ce qui suit : « *Quant au bien et au beau, qui diffèrent l'un de l'autre, en ce que le bien suppose toujours l'action, tandis que le beau peut se trouver même dans les immobiles, c'est se tromper que de reprocher aux sciences mathématiques de négliger absolument le beau et le bien.*

⁵⁹ Platon, **Philèbe**, 51, Traduit par Émile Chambry, <http://ugo.bratelli.free.fr/Platon/Platon-Philebe.htm>

⁶⁰ Platon, **Timée**, 87c-87d, Traduit par Émile Chambry, <http://ugo.bratelli.free.fr/Platon/Platon-Timee.htm>

Loin de là, elles s'en occupent beaucoup ; et ce sont elles qui les démontrent le mieux. Si elles ne les nomment pas expressément, elles en constatent les effets et les rapports ; et l'on ne peut pas dire qu'elles n'en parlent point. Les formes les plus frappantes du beau sont l'ordre, la symétrie, la précision et ce sont les sciences mathématiques qui s'en occupent éminemment. »⁶¹

Dans son œuvre intitulée *Poétique*, dans laquelle Aristote traite l'art de la poésie avec ses dérivés, il fait une exposition similaire. Dans le septième chapitre où il décrit la tragédie, Aristote énonce d'abord qu'une œuvre ne saurait avoir un sens que dans son intégrité et l'intégrité n'est possible que pour les choses ayant un début, milieu et fin, ces parties ne pouvant être déterminées de n'importe quelle manière. Puis, il marque le lien de la Beauté avec la grandeur pour la décrire comme suit : « *En outre, pour qu'un être soit beau, qu'il s'agisse d'un être vivant ou de n'importe quelle chose composée, il faut non seulement que les éléments en soient disposés dans un certain ordre, mais aussi que son étendue ne soit pas laissée au hasard. Car la beauté réside dans l'étendue et dans l'ordonnance ; c'est pourquoi un être vivant ne saurait être beau s'il est très petit (car le regard s'abîme dans la confusion, lorsque sa durée confine à l'imperceptible) ni s'il est très grand (car le regard ne peut l'embrasser d'un seul coup, en sorte que l'unité de l'ensemble échappe au regard des spectateurs) ; qu'on imagine par exemple un être qui mesurerait dix mille stades. »⁶²*

Comme on voit, Aristote repose la Beauté sur l'ordre et la grandeur et la traite sur un plan purement mathématique. De plus, ce n'est pas une interprétation qui n'est valable que pour les arts plastiques exposés uniquement à la vue. Au contraire, c'est une définition qui est valable également pour les arts verbaux comme la poésie et la tragédie visant l'intelligence et l'âme humaines. Tandis que Thomas d'Aquin, qui poursuit Aristote en cet objet, fait toutefois une interprétation métaphysique plus approfondie en partant de la pensée de celui-ci, selon laquelle la matière et la forme sont nécessairement proportionnées l'une à l'autre. Dans son œuvre intitulée *Somme Contre Les Gentils*, Thomas d'Aquin marquant ces paroles d'Aristote : « *l'acte*

⁶¹ Aristote, **Ibid.**, M, IV, 1078b, p.441

⁶² Aristote, **La Poétique**, 50b 34, p.59

propre se produit dans la matière propre »⁶³, il souligne que la proportion est elle-même la propre relation entre la matière et la forme. Et ce, de telle manière qu'en absence d'affection de la matière à la forme, la forme elle-même disparaît.⁶⁴ En sa forme ainsi définie, la proportion marque une relation bien au-delà de la perception esthétique et ses formes concrétisées dans la matière constituent les aspects perceptibles de cette proportion métaphysique par les sens. Thomas d'Aquin explique le sens profond qu'il a attribué à la proportion comme suit : « *Chez l'homme, au contraire, les autres sens que le toucher procurent des plaisirs non seulement en référence à celui-ci, mais aussi à cause de la convenance des sensations qu'ils donnent eux-mêmes. Ainsi les plaisirs des autres sens, en tant qu'ils se réfèrent aux plaisirs du toucher, sont du ressort de la tempérance non pas à titre principal, mais seulement par voie de conséquence. Et en tant que les impressions de ces autres sens sont agréables à cause de leur propre convenance, par exemple lorsque l'homme se réjouit à l'audition d'un son harmonieux.* »⁶⁵

Ainsi, l'homme perçoit une proportion qui existe au-delà de ce qu'il perçoit par les sens. Cette proportion se rapporte à la relation entre l'être et l'existence d'une chose. La proportion apparaît aux niveaux infinis pour atteindre finalement le plan cosmique et constitue l'univers dans son Ordre. On peut voir dans ces pensées d'Aquin la trace des théories cosmologiques respectives de Pythagore et Boèce. Selon lui aussi, les nombres sont à la base de l'univers.⁶⁶ La mesure et la proportion sont les éléments de la Beauté et se manifestent le plus clairement en figures géométriques. En d'autres termes, l'univers porte dans ses profondeurs les traces de la Beauté. Le fait que le mot *kosmos* (κόσμος) qui veut dire « ordre ou plan ordonné » a également le sens « orner » en langue grecque est l'expression langagière la plus claire de cette pensée.⁶⁷ La proportion qui se traduit en cosmos au plus haut niveau apparaît en tous niveaux de la création. L'idée dominante au

⁶³ Thomas d'Aquin, *S. Con.*, II, 81, p.329

⁶⁴ Thomas d'Aquin, *Commentaire Du Traité De L'Âme D'Aristote*, I, 9, 408a 24, p.116

⁶⁵ Thomas d'Aquin, *S. Th.*, I, Q.39, 8, p.375, *Homo autem delectatur secundum alios sensus non solum propter hoc, sed etiam propter convenientiam sensibilium. Et sic circa delectationes aliorum sensuum, in quantum referuntur ad delectationes tactus, est temperantia, non principaliter, sed ex consequenti. In quantum autem sensibilia aliorum sensuum sunt delectabilia propter sui convenientiam, sicut cum delectatur homo in sono bene harmonizato.,*
<http://www.corpusthomicum.org/sth1028.html>

⁶⁶ Thomas d'Aquin, *Traité Des Noms Divins*, Traduction Maurice de Gandillac Aubier, Paris, 1941, <http://docteurangelique.free.fr>

⁶⁷ Harper Douglas, *Online Etymology Dictionary*,

<http://www.etymonline.com/index.php?search=cosmos&searchmode=none>

Moyen-âge fait ressembler, sous l'effet de Platon, le cosmos à un grand homme, et l'homme à un petit cosmos. D'après Platon, à l'origine, le feu, l'eau, la terre et l'air existaient dans un chaos, et Dieu a créé de ce chaos, un monde ordonné, un cosmos. Selon ce qui précède, Dieu construira ce monde sur la base de *taxis* (τάξις) c'est-à-dire l'ordre. Par ailleurs, le cosmos doit être visible et perceptible. Platon dit à ce sujet ce qui suit : « *Ayant donc réfléchi, il s'aperçut que des choses visibles par nature il ne pourrait jamais sortir un tout privé d'intelligence qui fût plus beau qu'un tout intelligent, et, en outre, que dans aucun être il ne pouvait y avoir d'intelligence sans âme. En conséquence, il mit l'intelligence dans l'âme, et l'âme dans le corps, et il construisit l'univers de manière à en faire une œuvre qui fût naturellement la plus belle possible et la meilleure.* »⁶⁸

D'Aquin portera cette pensée plus loin dans la philosophie chrétienne sur la base des relations entre l'homme, l'univers et le créateur, pour conclure que le corps humain est un miracle de la création. Certes, la proportion est l'un des éléments les plus importants dans ces relations. Selon d'Aquin, la proportion doit être traitée en deux sens : « *Proportion se dit en deux sens : d'une part pour exprimer un rapport quantitatif ; ainsi le double, le triple, ou l'égal sont des espèces de proportions ; d'autre part, toute relation d'un terme à un autre est appelée proportion. En ce sens, il peut y avoir proportion de la créature à Dieu, car elle est avec lui dans la relation d'effet à cause et de puissance à acte. L'intellect créé peut ainsi être proportionné à Dieu pour le connaître.* »⁶⁹ Au premier sens, la proportion a un caractère mathématique et quantitatif, tandis qu'au deuxième sens, elle a un caractère qualitatif. Il s'agit là d'une sorte de relation de disposition, plutôt qu'une relation mathématique entre les deux entités. Il y existe une affinité originale entre la créature et son créateur. Au sens quantitatif, la proportion se traduit en harmonie et l'homme prend du plaisir des choses disposant de cette harmonie. Dans les domaines sensitifs comme la musique ou les arts plastiques, le plaisir est la conséquence de l'harmonie résultante de la proportion. Car, nos sens prennent du plaisir des choses ayant de

⁶⁸ Platon, *Ibid.*, 30b

⁶⁹ Thomas d'Aquin, *S. Th.*, I, Q.12, 1, p.3144, Ad quartum dicendum quod proportio dicitur dupliciter. Uno modo, certa habitudo unius quantitatis ad alteram; secundum quod duplum, triplum et aequale sunt species proportionis. Alio modo, quaelibet habitudo unius ad alterum proportio dicitur. Et sic potest esse proportio creaturae ad Deum, in quantum se habet ad ipsum ut effectus ad causam, et ut potentia ad actum. Et secundum hoc, intellectus creatus proportionatus esse potest ad cognoscendum Deum., <http://www.corpusthomicum.org/sth1003.html>

justes proportions. En ce sens, la proportion peut être définie comme « ce qui plait ». Cependant, la proportion n'est pas uniquement un lien sensible seul, mais en même temps un lien logique, une manifestation conforme à la raison. A ce sujet, d'Aquin dit ce qui suit : « *Dans les choses humaines est beau ce qui est ordonné selon la raison.* »⁷⁰ Cette loi de conformité à la raison est une formulation valable également pour la beauté morale de l'homme. En effet, d'après d'Aquin, la beauté du corps consiste pour l'homme à avoir les membres du corps bien proportionnés, avec un certain éclat harmonieux du teint ; or, la beauté spirituelle consiste pour l'homme à avoir une conduite et des actions bien proportionnées, selon l'éclat spirituel de la raison.⁷¹ Pour d'Aquin, la *proportio* n'est pas uniquement la juste disposition de l'être. Elle est en même temps l'application parfaite d'un matériau déterminé et façonné, selon laquelle le corps humain est proportionné pour un idéal. En ce sens, lorsque les agissements vertueux engendreront des mots et actions conformes aux règles de bon sens et ayant de justes proportions, la beauté morale apparaîtra.

La notion de proportion traitée sous ses différents aspects par d'Aquin nous montre qu'elle peut nous apparaître au niveau sensible, rationnel ou moral. La *proportio* que nous rencontrons au niveau sensible dans la nature ou dans l'esthétique quantitative d'un objet d'art fabriqué se manifeste également par la rationalité des actions humaines ordonnées selon la raison. Sans doute, l'orientation de l'homme vers le Bien et le Vrai sous la lumière de ces actions rationnelles constitue l'aspect moral dans lequel la *proportio* se manifeste. Ainsi, ces trois domaines se rattachent en un sens comme une chaîne à la notion de proportion. Le manque de proportion dans l'un impliquera à la privation de beauté pour l'objet ou l'homme intéressé.

Thomas d'Aquin définit le concept de *proportio sive consonantia* avec *integritas* et *claritas* comme une condition obligatoire de la Beauté et prévoit cette condition en tous domaines, soit du cosmos au Dieu, de l'homme à l'art. Car, ce qui est Beau est ce qui a une harmonie et ce qui a une harmonie apparaît sous une certaine proportion. Ses pensées de caractère théologique soulignent Dieu à titre de

⁷⁰ Thomas d'Aquin, *Ibid.*, II, II, Q.142, 2, p.2131, Pulchrum in rebus humanis attenditur prout aliquid est ordinatum secundum rationem., <http://www.corpusthomicum.org/sth3141.html>

⁷¹ Thomas d'Aquin, *Ibid.*, II, II, Q.145, 2, p.2142

source de tout cet ordre et harmonie. Dans son œuvre intitulée *Somme Théologique*, il fait référence aux paroles de Pseudo-Denys l'Aréopagite et dit : « *Dieu est beau comme cause de l'harmonie et de l'éclat de l'univers.* »⁷² La première condition pour que le Beau apparaisse, c'est l'absence de tout manque, c'est-à-dire avoir une intégrité complète. Quant à la deuxième condition, c'est la juste proportion et l'harmonie entre les éléments. Un corps et une âme humains dépourvus de ces propriétés ne peuvent être réputés Beaux. La beauté de toute existence se traduit par la diversité de ses justes proportions. La multitude des proportions est de nombre infini à la fois dans la nature et les arts. Grâce à cette diversité, la beauté d'une chose se distingue de celle d'une autre chose. Dans son œuvre intitulée *Commentaire Sur Les 54 Premiers Psaumes*, d'Aquin expose ses idées sur ce sujet comme suit : « *La beauté, la santé, et autres choses du même genre sont dites en quelque sorte en considération de quelque chose : car un certain mélange d'humeurs qui donne la santé à l'enfant ne la donne pas au vieillard; car ce qui fait la santé du lion engendre la mort pour l'homme. C'est pourquoi la santé consiste dans une proportion équilibrée des humeurs en fonction de telle ou telle nature. Et semblablement la beauté consiste dans le rapport harmonieux des membres et des couleurs. Et c'est pourquoi différente est la beauté de l'un, différente celle de l'autre.* »⁷³

Lorsque la proportion est traitée uniquement sous l'aspect mathématique, il s'agira d'une règle fixe pour sa détermination et de l'existence des prévisions pour sa concrétisation. Or, la proportion qui est une notion mathématique aristotélicienne déterminante est en même temps pour d'Aquin, une notion transcendantale. Ainsi, nous rencontrons la *proportio* que nous ne pouvons percevoir par nos sens, mais dont nous comprenons d'une certaine façon l'existence au-delà de l'ordre régnant dans le monde sensible.

⁷² Thomas d'Aquin, **Ibid.**, II, II, 145, 2, p.2142, Deus dicitur pulcher sicut universorum consonantiae et claritatis causa., <http://www.corpusthomicum.org/sth3144.html>

⁷³ Thomas D'Aquin, **Commentaire Sur Les 54 Premiers Psaumes**, 44 n.2, 87233, Traduit de Jean-Éric Stroobant de Saint-Éloy, Éditions du Cerf, Paris, 1996, <http://docteurangelique.free.fr>, Pulchritudo, sanitas, et hujusmodi, dicuntur quodammodo per respectum ad aliquid: quia aliqua contemperatio humorum facit sanitatem in puero, quae non facit in sene: aliqua est enim sanitas leoni, quae est mors homini. Unde sanitas est proportio humorum in comparatione ad talem naturam. Et similiter pulchritudo consistit in proportione membrorum et colorum. Et ideo alia est pulchritudo unius, alia alterius.

1.2.3. Claritas

Outre la proportion et l'harmonie, l'élément le plus important de la notion de « Beauté » dans la philosophie du Moyen-Âge, c'est la clarté désignée par le mot *claritas*. Le sens du mot *claritas* est la clarté, la netteté ou l'éclat brillant.⁷⁴ Ce terme est le plus souvent utilisé pour définir ce qui est beau sous forme d'une couleur propagée conformément et nous le rencontrons dans toutes les formulations, des stoïciens jusqu'à Plotin. En effet, dans l'origine de la perception esthétique basée sur *claritas*, réside la notion de Dieu Lumière adoptée par plusieurs civilisations antiques. Plotin, emprunte de l'héritage des grecs antiques la notion de proportion qui est le critère de la beauté, et l'associe à la notion de « couleur » (*chroma*) qui est une autre norme de beauté chez les grecs antiques, dans son œuvre intitulée *Ennéades*. A ce sujet, Plotin dit : « *Il éclaire et il brille, parce qu'il est une idée. Les choses inférieures à lui, effacées par l'éblouissement de sa lumière, cessent d'être belles, parce qu'elles ne participent pas à l'idée totale de la couleur* ». ⁷⁵ Dans son œuvre, Plotin s'interroge pourquoi nous aimons la lumière du soleil ou les étoiles brillant pendant la nuit, dont la beauté vient non pas de leurs proportions ou de la symétrie de leurs composants, mais de leurs couleurs et de leurs éclats. Le fait que l'aspect du même visage stable symétriquement paraît parfois beau et parfois pas beau montre que la beauté ne consiste pas uniquement en symétrie et proportion et qu'il existe un autre élément en dehors de la symétrie. Plotin dit que ce qui donne sa beauté simple à la couleur, c'est la présence d'une lumière non matière. Sans doute, le fait que Plotin place la lumière à l'origine de la beauté résulte de la pensée selon laquelle tout ce qui existe est né d'une essence transcendante unique par voie d'émanation. Ainsi, tout émane de l'Un. Cette hiérarchie consiste en *nous*, *psykhe* et *physis*. Ainsi, la matière est le dernier de ceux qui émanent de l'Un. La matière est le plus faible niveau de l'être et doit sa beauté à ce qu'elle a emprunté de l'Un, c'est-à-dire la forme idéale. Tandis que ce qui est laid est celui qui ne s'est pas donné à la forme idéale en toute matière et selon tous ses aspects. Selon cette pensée, Dieu s'est propagé dans tout l'univers sous forme de lumière, tous les êtres étant placés dans un système hiérarchique en fonction de leur part en empruntée. Plotin dit que tous les

⁷⁴ Gaffiot F., *Ibid.*, p.323

⁷⁵ Plotin, *Ennéades*, Tome I, VI, 3, Les Belles Lettres, 1997, Paris, p. 98-99

existants sont nés, par ordre hiérarchique, de l'Un, dont décrit Platon dans ses *Dialogues* comme ce qui est le meilleur ou le Bien. Platon dit à ce sujet : « *Dans la région du connaissable, tout au bout, la nature du Bien, qu'on a de la peine à voir, mais qui, une fois vue, apparaît au raisonnement comme étant en définitive la cause universelle de toute rectitude et de toute beauté ; dans le visible, génératrice de la lumière et du souverain de la lumière, étant elle-même souveraine dans l'intelligible, dispensatrice de vérité et d'intelligence.* »⁷⁶

Nous rencontrons également les pensées sur la lumière, chez Pseudo-Denys l'Aréopagite. Dans son œuvre intitulé *Des Noms Divins*, Pseudo-Denys l'Aréopagite exalte la Bonté sous la désignation la Lumière, cette Bonté divine suprême s'étant intégrée dans toutes essences, de plus haut niveau jusqu'au plus bas. La lumière reflète la brillance de son éclat sur l'ensemble du monde visible, à toutes les étapes, de l'amont vers l'aval.⁷⁷

Pour Saint Bonaventura également, la lumière est à l'origine de toute beauté. La lumière est *maxime delectabilis*, c'est-à-dire le bien-être maximal, car c'est grâce à la lumière qu'il existe la diversité des couleurs à la fois dans le monde et dans le paradis. S'agissant de la lumière, Saint Bonaventura fait distinction entre *lux*, *lumen* et *splendor/color*. La lumière en qualité de *lux*, est la pure propagation d'une puissance créatrice et est à l'origine de tout mouvement. Ainsi, elle se propage dans l'ensemble du monde et transmet aux pierres et minéraux, les vertus propres aux étoiles. La lumière en qualité de *lumen*, a une essence lumineuse (*esse luminosum*) et est reflétée au moyen d'un environnement transparent. Enfin, en qualité de *splendor* ou *color*, la lumière apparaît sous forme de couleur et splendeur par réflexion, lorsqu'elle heurte un objet opaque. En état pur, la lumière est une forme substantielle, tandis que la lumière brillant sur un corps opaque est une forme accidentelle. Saint Bonaventura voit dans la lumière une forme substantielle

⁷⁶ Platon, *Œuvre Complètes "La République"*, VII, 517c, p.1105

⁷⁷ Dionysius the Areopagite, *On The Divine Names and The Mystical Theology*, Chapter II, Traduit par C.E. Rolt, Society for Promoting Christian Knowledge, London, 1920, p.70-71

permettant aux objets d'être exactement ce qu'ils sont, c'est-à-dire que la lumière est l'apparence préalable à l'acquisition de la matérielle.⁷⁸

Considérant *claritas* compte tenu des idées développées sur la lumière et la luminosité au Moyen-âge, nous constatons en effet que son origine n'est pas ontologique ni métaphysique. Son origine est physique, c'est-à-dire que *claritas* est ce qui apparaît sous l'effet de la lumière. La lumière et la couleur sont les composants de la beauté, nécessitant pour nous de consulter l'œuvre intitulée *De Anima* d'Aristote, comme c'était le cas pour Thomas d'Aquin. A ce sujet, Aristote dit : « *Le réceptacle de la couleur doit être l'incolore, comme celui du son, le silencieux. Or l'incolore comprend, d'une part, le diaphane, et, d'autre part, l'invisible ou ce qui est faiblement visible, comme paraît bien être l'obscur. Cette dernière qualité est celle du diaphane, non pas quand il est diaphane en, mais quand il l'est en puissance ; car c'est la même nature qui tantôt est obscurité, et tantôt lumière.* »⁷⁹ Selon Aristote, l'objet de la vue est ce qui est visible. Ce qui est visible, ce sont la lumière et la couleur. Plus justement, les facteurs permettant à l'objet d'être visible, ce sont la lumière et la couleur. Aristote qui définit la lumière comme la condition principale de la visibilité, ressentit le besoin d'analyser la nature de la lumière. Selon Aristote, la lumière n'est ni le feu ni une matière, ni encore l'émanation d'une matière. La lumière est l'existence du feu ou quelque chose de similaire dans le translucide (*diaphane*). Même si nous traduisions le terme *diaphane* comme translucide, ceci ne serait pas adéquat au sens visé par Aristote. Car, Aristote n'utilise pas le terme *diaphane* pour exprimer simplement la translucidité ou la transmission de la lumière, au contraire le *diaphane* est ce qui assemble en soi la lumière, qui lui permet pénétrer et enfin ce qui est la lumière elle-même en quelque sorte. Aristote identifiant la lumière comme le produit de la transparence de l'environnement, il définit la couleur comme le revêtement superficiel des objets visibles par soi et qui a la puissance de renforcement le mouvement, cette qualité provenant de la nature de la couleur.⁸⁰ Donc, selon Aristote, la lumière est la condition nécessaire de la vue, tandis que la couleur en est la condition suffisante. L'environnement transparent se met en mouvement d'abord

⁷⁸ Eco, Umberto, *Art et Beauté Dans L'Esthétique Médiévale*, Édition Grasset & Fasquelle, Traduit par Maurice Javion, Paris, 1997, p.88-90

⁷⁹ Aristote, *Le Traité De L'Âme*, II, 7, 418b 28-31, p.42-43

⁸⁰ *Ibid.*, 7, 419a 12-22, p.43

sous l'effet d'un objet brillant comme la lumière et varie ainsi de plus en plus sous l'effet de la couleur de l'objet avec lequel il est en relation. Cette variation est transmise à l'œil, d'où se produit la vision.

Thomas d'Aquin suit la théorie d'Aristote sur la lumière et la couleur, lorsqu'elle interprète *claritas*. Selon le sens visé par d'Aquin, *claritas* s'entend la lumière, la netteté, la clarté, la brillance. De même, le même terme est utilisé également pour exprimer tantôt la brillance corporelle ou spirituelle, tantôt la brillance terrestre ou céleste.⁸¹ Selon d'Aquin, *claritas* est ontologiquement la clarté et a le sens de clarté esthétique comme condition de la beauté. *Claritas* au sens de lumière est différent par rapport au néoplatonisme. La lumière se propageant de l'amont vers l'aval selon le néoplatonisme, elle apparaît selon d'Aquin, de l'intérieur de l'objet vers l'amont. C'est la raison pour laquelle, la lumière physique qui prend sa source de la forme substantielle du soleil est la qualité dominante pour un corps translucide susceptible de la recevoir et transmettre. La lumière qui a un caractère métaphysique selon Saint Bonaventura, est une réalité physique selon d'Aquin. A ce sujet, d'Aquin dit : « *D'autres ont affirmé que la lumière est la forme substantielle du soleil.* »⁸²

Selon d'Aquin, la lumière qui est la beauté et la condition de la beauté est en réalité intégrée à Dieu. Pour comprendre cette idée, il faut observer la relation entre les notions de « Beauté » et de « Lumière » avec Dieu. Dieu est la cause de toute harmonie et clarté (*causa consonantiae et claritatis*).⁸³ La beauté émane de Dieu aux objets. Dieu qui est la Cause Première est en même temps l'origine de la simplicité et de la perfection, et tout se trouve dans son Unité. D'Aquin fait distinction de « Participation » et « Participant » entre Beau et Beauté. Il expose cette distinction comme suit : « *Assurément, il ne faut pas confondre " beau " et " beauté " dès lors du moins qu'on ne considère pas cette Cause qui réunit tout en un ; en tout être, nous distinguons en effet participation et participé, appelant ce qui a part à la beauté et beauté la participation à cette cause qui fait la beauté de tout ce qui est beau. Mais s'il s'agit du beau sursubstantiel, on l'appelle aussi Beauté, à cause de cette*

⁸¹ Ludwig Schütz, *Ibid.*, l'article "claritas"

⁸² Thomas d'Aquin, *S. Th.*, I, Q.67, 3, p.525, *Alii vero dixerunt quod lux est forma substantialis solis.*, <http://www.corpusthomicum.org/sth1065.html>

⁸³ Thomas d'Aquin, *Traité Des Noms Divins*, C.4, 7, <http://docteurangelique.free.fr>

puissance d'embellissement qu'il dispense à tout être dans la mesure propre à chacun, et parce qu'à la façon de la lumière il fait rayonner sur toutes choses, pour les revêtir de beauté, les effusions de cette source rayonnante qui sourd de lui-même, parce qu'enfin il appelle (kalloun) tout à lui — aussi nomme-t-on beau (kallos) et qu'il rassemble au sein de soi-même tout en tout. »⁸⁴

Selon d'Aquin, le Beau concerne la faculté cognitive (*pulchrum autem respicit vim cognoscitivam*). Le Beau se forme de la correcte proportion des choses, car nos sens prennent du plaisir des choses proportionnées dans une harmonie. C'est pourquoi, le Beau est en lien avec « la cause formelle ». Dieu qui est la cause de toute chose est également la cause du Beau et ceci s'effectue au moyen d'*integritas*, *proportio* et *claritas*. L'harmonie d'un objet au sens d'*integritas* et *proportio* se complète par la perception de son harmonie par l'œil. Toutefois, *claritas* est la clarté en soi et lorsqu'il apparaît dans un objet, il permet de ressentir l'harmonie interne de l'objet au-delà du plaisir que donne l'ordre mathématique. Le plaisir que donne l'éclat ou la clarté qui traduit cette harmonie permet à son observateur de passer au-delà de ce qui est purement formel.

D'Aquin qui emprunte entièrement la notion de l'éclat ou la clarté du Beau utilisée depuis l'antiquité, donne un sens plus profond à cette notion. Selon lui, Dieu est la cause de la lumière apparaissant au niveau de toute créature, c'est-à-dire la cause de *claritas*. Pseudo-Denys l'Aréopagite définissant la Beauté Suprême comme ce qui est attribué aux choses existantes, d'Aquin dit que *claritas* est dans la beauté elle-même et toute forme (*forma*) s'associe à lumière divine par l'intermédiaire des choses qui accèdent à l'être. Le concept de *claritas* utilisé dans plusieurs endroits pour exprimer la lumière émanant du corps transfiguré du Christ, ayant un sens plutôt mystique et eschatologique, il acquiert un sens plus formel avec d'Aquin.

⁸⁴ Thomas d'Aquin, **Ibid**, C.4, 7. Deinde, cum dicit: haec enim et cetera, ostendit qualiter attribuuntur creaturis; et dicit quod in existentibus, pulchrum et pulchritudo distinguuntur secundum participans et participatum ita quod pulchrum dicitur hoc quod participat pulchritudinem; pulchritudo autem participatio primae causae quae omnia pulchra facit: pulchritudo enim creaturae nihil est aliud quam similitudo divinae pulchritudinis in rebus participata. Deinde, cum dicit: supersubstantiale et cetera, ostendit quomodo praedicta Deo attribuuntur: et primo, quomodo attribuatur ei pulchritudo; secundo, quomodo attribuatur ei pulchrum; ibi: pulchrum autem et cetera. Dicit ergo primo quod Deus qui est supersubstantiale pulchrum, dicitur pulchritudo propter hoc quod omnibus entibus creatis dat pulchritudinem, secundum proprietatem uniuscuiusque: alia enim est pulchritudo spiritus et alia corporis, atque alia huius et illius corporis., C. 4, 5, <http://www.corpusthomicum.org/cdn04.html>

Dans le chapitre intitulé « La transfiguration du Christ » de son œuvre *Somme Théologique*, d'Aquin vérifie si la lumière de la Transfiguration est celle de la Gloire. *Claritas* du corps transfiguré du Christ est en relation avec la lumière de la Gloire.⁸⁵ Cependant, pour d'Aquin, *claritas* n'est pas uniquement limité par ce sens mystique. Il expose sa définition de *claritas* avec l'idée de participation, ce qui en fait une propriété de la forme. Il établit un lien avec l'éclat des corps célestes et leur forme substantielle, il est possible d'établir un lien similaire avec la relation de couleur entre l'âme et le corps. D'Aquin expose le sens de la lumière avec les paroles suivantes : « *La lumière est une qualité active produite par la forme substantielle du soleil ou de n'importe quel autre corps lumineux par lui-même.* »⁸⁶ Par ailleurs, pour d'Aquin, *claritas* continuera à avoir un sens spirituel. Il dit à ce sujet ce qui suit : « *La qualité spirituelle du ressuscité, cependant, son éclat corporel la manifesterà, et c'est ainsi qu'un bienheureux pourra pénétrer jusqu'à l'esprit d'un autre.* »⁸⁷

Il n'existe pas de texte ou étude spécialement consacré à la Beauté par d'Aquin. On observe dans les textes rédigés par lui que la plupart du temps, il parle de la Beauté pendant qu'il s'occupe des problèmes théologiques. Considérant l'ensemble des textes rédigés par lui, on voit qu'il emploie le concept de « *claritas* » pour décrire la lumière et la couleur, l'apparence rationnelle de la lumière, le resplendissement d'une gloire terrestre, la splendeur céleste et la lumière émanant du corps transfiguré du Christ. Sans doute, *claritas* porte un sens plastique comme critère de la Beauté et l'interpréter uniquement comme le reflet de l'éclat divin impliquerait à limiter son sens. D'Aquin qui utilise ce terme avec les sens lui attribués par les interpréteurs antérieurs, accentue également son sens formel en le définissant comme l'un des trois critères de la Beauté. *Claritas* étant l'éclat de l'âme issu du corps suprême, il est également la faculté expositive réelle de l'objet au niveau ontologique. Un objet qui est perçu et connu présente cette qualité et l'esprit en réjouit du fait de la beauté de son harmonie. L'objet porte le potentiel d'être défini comme beau, mais pour la réalisation de ce potentiel, il faut que son observateur se rende compte de la proportionnalité harmonieuse de cet objet et prenne librement

⁸⁵ Thomas d'Aquin, *S. Th.*, III, Q.45, 2, p.2669

⁸⁶ *Ibid.*, I, Q.67, 3, p.525-526, *Lux est qualitas activa consequens formam substantialem solis, vel cuiuscumque alterius corporis a se lucentis.*, <http://www.corpusthomicum.org/sth1065.html>

⁸⁷ *Ibid.*, I, Q.57, 3, p.468, *Et tamen qualitatem mentis, quantum ad quantitatem gratiae et gloriae, repraesentabit claritas corporis. Et sic unus mentem alterius videre poterit.*, <http://www.corpusthomicum.org/sth1050.html>

plaisir de la luminescence de cette perfection. Et ce n'est pas un plaisir esthétique purement sensitif comme on le croit, mais au contraire, un plaisir nécessitant la connaissance de l'observateur. Tandis que l'homme est le seul être disposant de ce privilège. Car, seul l'homme a la faculté de prendre plaisir de la beauté des choses sensibles, uniquement du fait de cette beauté (*solus homo delectatur in ipsa pulchritudine sensibilium secundum seipsam*).⁸⁸

1.3. La Relation Entre Le « Beau » et Le « Bien »

Nous constatons qu'à l'origine des idées de Thomas d'Aquin sur la relation entre le Beau et le Bien se trouvent celles des philosophes de la Grèce antique comme Xénophon, Platon et Aristote. Certes, d'Aquin porte à une étape différente la relation entre ces deux concepts dans son propre système, mais nous observons qu'à l'origine, résident les traces des idées précitées. Dans la philosophie de l'ère antique, le « Beau » et le « Bien » sont considérés identiques l'un à l'autre, comme c'est le cas pour le « Beau » et la « Vérité ». Dans la philosophie de cette ère, le premier philosophe qui souligna la relation intime entre le Beau et le Bien, ce fut Xénophon qui l'affirma par l'intermédiaire des paroles de Socrate. Dans son œuvre intitulée les *Mémorables*, dans laquelle Xénophon raconte les souvenirs de Socrate, il parle d'une discussion entre Socrate et Aristippe sur ce qu'est le Beau. Aristippe demanda à Socrate s'il connaissait quelque chose de beau et Socrate lui répondit qu'il connaissait beaucoup de choses belles. Alors, la discussion se déroula comme suit : *« Crois-tu donc qu'autre chose est le bien, autre chose le beau ? Ne sais-tu pas que tout ce qui est beau pour une raison est bon pour la même raison ? La vertu n'est pas bonne dans une occasion et belle dans une autre ; les hommes aussi sont appelés bons et beaux de la même manière et pour les mêmes motifs : ce qui, dans le corps des hommes, fait la beauté apparente, en fait également la bonté ; enfin, tout ce qui peut être utile aux hommes est beau et bon relativement à l'usage qu'on en peut faire. Comment ! Un panier à ordures est donc aussi une belle chose ? — Oui, par Jupiter, et un bouclier d'or est laid, du moment que l'un est convenablement fait pour son usage, et l'autre non. — Tu dis donc que les mêmes objets peuvent être*

⁸⁸ *Ibid.*, I, Q.91, 3, p.668

*beaux et laids ? — Oui, par Jupiter ! Et ils peuvent être aussi bons et mauvais ».*⁸⁹

Selon Socrate, le Beau et le Bien sont des choses qui conviennent à leur fin. Le Beau est le Bien, comme le Bien est le Beau. Les choses sont belles et bonnes pour l'usage auquel elles conviennent ; elles sont laides et mauvaises pour l'usage auquel elles ne conviennent pas.

Ce lien entre le Beau et le Bien conservera son importance dans l'ensemble de la pensée grecque et celle du Moyen-âge. En langue grecque, le mot *kalokagathia* (καλοκαγαθία) qui exprime ledit lien est dérivé des mots *kalos* (καλός) qui veut dire « beau », *kai* (και) « et », et *agathos* (ἀγαθός) qui veut dire « bien ». Cette expression est utilisée pour exprimer l'intégrité corporelle, morale et spirituelle. Dans son dialogue intitulé *Le Grand Hippias*, Platon cherche la réponse de la question « qu'est-ce que le Beau ? » Après avoir prouvé l'inadéquation de plusieurs définitions avancées en réponse à cette question, on se demande si le Beau ne serait-il pas quelque chose d'utile et bon pour l'usage. Mais, d'après Platon, ce n'est pas non plus possible, car, étant donné qu'une chose utile est Bien, le Beau doit être la cause du Bien. Comme un père et son fils ne sont pas mêmes, de même, la cause et l'effet ne sont pas les mêmes choses. A supposer une telle définition, le Beau ne peut être le Bien, ni le Bien le Beau inversement. Or, selon Platon, ceci n'est pas possible.⁹⁰ Une relation semblable à celle constituée entre le Beau et le Bien est constituée également entre le Beau et la Vérité, c'est-à-dire *aletheia* (αλήθεια). Dès lors, les mots Vérité, Beauté et Bien portent un sens éthique intégral pour exprimer la « vertu ». En ce sens, la Vérité veut dire la même chose que la Vertu et le Bien. Le fait que le Beau est en même temps le Bien marque la relation de celui-là avec la Vertu et la Vérité. Cependant, le Bien est la source de toutes les idées, donc de l'idée suprême.⁹¹ Platon montre le Bien comme source de toutes les idées tout en soulignant qu'en effet il n'est pas une chose distincte du Beau. Selon son avis, l'idée de Bien est en même temps celle de ce qui est Beau et Vrai.

⁸⁹ Xénophon, **Œuvres de Xénophon Mémorables**, III, VIII, Garnier Flammarion, Traduit par Pierre Chambry, Paris, 1967

⁹⁰ Platon, **Œuvre Complètes "Le Grand Hippias"**, 297b-304a, p.44-55

⁹¹ Platon, **Œuvre Complètes "La République"**, VII, 517c, p.1105

Quant à la beauté que l'on essaie de comprendre et atteindre par l'intermédiaire d'Eros, dans Le Banquet de Platon, elle se place en tête de toutes les beautés.⁹² Elle n'est pas uniquement Belle, mais elle est en même temps Vraie. Elle est au point focal de tout l'être et elle éclaire tout l'être, car la fin de l'être est d'être Bien et Beau. Cette Beauté qui s'inscrit au-delà des limites du temps ou du lieu n'est qu'autre chose que l'*ousia*. Le Beau n'est pas uniquement une valeur esthétique, mais l'être principal de tout être. Il entoure toutes les perfections et constitue la fin ultime de l'acte d'Eros. Celui qui atteint l'essence de l'être grâce à Eros aura atteint en même temps la vérité de l'être. Celui qui saisit la pure beauté grâce à Eros saisira également le Bien et la Vérité. Le Beau et le Bien sont mêmes, tandis que la Vérité consiste en l'apparition de l'être. L'essence de l'être apparaît et est saisie dans la beauté. Cet éclat de l'idée de Bien ne peut être saisi par l'homme qu'au moyen d'*aisthesis* (αἴσθησις), c'est-à-dire en le sentant.⁹³

Pour Aristote, le Bien est un peu plus différent par rapport à l'idée de Bien de Platon. Chez Aristote, le Bien n'est pas un bien absolu. Contrairement à ce qui est dit chez Platon, il n'existe pas une chose, de laquelle tout bien doit emprunter une part et dont la valeur est déterminée en fonction de la part en empruntée. C'est la raison pour laquelle, il n'y a pas un seul bien unique chez Aristote. D'après Aristote, le Bien doit être choisi pour soi-même, ne doit pas être le moyen d'une autre chose et doit être suffisant à lui-même, sans interruption et permanent. Tandis que selon Platon, « l'idée de Bien » est la source de tous biens, d'après Aristote, le Bien doit constituer tout seul une fin pour l'homme. Dans son œuvre intitulée *L'Éthique à Nicomaque*, Aristote commence par dire ce qui suit : « *Tout art et toute investigation, et pareillement toute action et tout choix tendent vers quelque bien, à ce qu'il semble. Aussi a-t-on déclaré avec raison que le Bien est ce à quoi toutes choses tendent.* »⁹⁴

⁹² Platon, **Le Banquet**, 210e-211b, p.143-144

⁹³ Platon, **Phèdre**, 250b, Gallimard, Traduit par Paul Vicare, Paris, 1989, p.196

⁹⁴ Aristote, **Éthique à Nicomaque**, 1094a, Librairie Philosophique J.Vrin, Traduit par J.Tricot, 1994, Paris, p.31-32

Selon lui, toute action et tout choix visent quelque chose de Bien. Toutefois, il existe certaines différences quant aux fins visées, car les unes consistent dans des activités et les autres dans certaines œuvres, distinctes des activités elles-mêmes. Puisque les actions, les sciences et les arts sont multiples, sont multiples également les fins visées. Certes, toute chose vise un Bien, toutefois, ce Bien visé n'est pas une idée de Bien, mais il est un Bien spécial à chacune des choses. A ce sujet, Aristote dit ce qui suit : « *En effet, qu'il y ait un seul Bien comme prédicat commun à tous les biens, ou possédant l'existence séparée et par soi, il est évident qu'il ne serait ni praticable, ni accessible à l'homme.* »⁹⁵

Contrairement à ce qui est dit chez Platon, chez Aristote, le Bien n'est pas intégré directement au Beau. Toutefois, ses idées sur le Beau sont en ressemblance par rapport aux définitions de Beau énoncées pendant la dernière période par Platon. Les idées de Platon sur l'ordre mathématique régissant le Beau sont partagées par Aristote. Le Beau est un concept définissable par proportionnalité et mathématique. D'après lui, les choses prouvées par les disciplines mathématiques comme l'ordre et la limitation sont les formes essentielles de la beauté. Aristote marque également la relation entre le Beau et la grandeur (*magnitudo*) et dit qu'une chose trop petite ou trop grande pour être perçue par l'homme ne peut être Belle. Par conséquent, le fait qu'une chose soit Belle ne dépend pas de sa part empruntée de l'idée de Bien, mais de sa forme dont les éléments tels que la proportion, l'ordre et la concordance mathématiques sont correctement disposés. Aristote expose ses idées à ce sujet dans son œuvre intitulée *La Métaphysique* comme suit : « *Quant au bien et au beau, qui diffèrent l'un de l'autre, en ce que le bien suppose toujours l'action, tandis que le beau peut se trouver même dans les immobiles, c'est se tromper que de reprocher aux sciences mathématiques de négliger absolument le beau et le bien. Loin de là, elles s'en occupent beaucoup ; et ce sont elles qui les démontrent le mieux.* »⁹⁶

Tandis que Plotin reprend le Beau et le Bien d'une manière similaire par rapport à Platon. Le Bien qui est la source de toutes choses et qui est le principe de la beauté se trouve au même endroit avec le Beau. Dans son système, "l'Un" qui est à l'origine de toute chose et qui est la base de l'être, est en même temps le Bien et

⁹⁵ *Ibid.*, 1096b, p.53

⁹⁶ Aristote, *La Métaphysique*, Livre M, III, 1078 b, p.441

puisqu'il est le Bien il est Dieu. De "l'Un" qui est au-delà de l'être et de la pensée, c'est-à-dire du Bien, se forment par émanation l'intelligence (*nous*) et les autres êtres. Le Beau est la chose qui trouve son éclat dans l'idée et dont on ne peut emprunter une part que par l'épuration de l'âme. Celui qui veut voir le Dieu et le Beau doit tout d'abord s'efforcer de ressembler lui-même au Dieu et au Beau. La Beauté du monde sensible se base sur l'idée. Il existe un processus d'accès vers la beauté de Dieu à partir du corps, esprit et *nous*. Et lorsqu'on atteint Dieu ou Beau qui est la source de toutes choses, on verra qu'il existe ensemble avec le Bien. Dans son œuvre intitulée *Ennéades*, Plotin dit à ce sujet ce qui suit : « *Plutôt l'Être est la Beauté, l'autre nature est la laideur. Celle-ci est le mal premier, le mal même, comme Celui-là (le Premier principe) est le Bien et le Beau : car il y a identité entre le Bien et la Beauté. Aussi est-ce par les mêmes moyens qu'on doit étudier la beauté et le bien, la laideur et le mal. Il faut assigner le premier rang à la Beauté, qui est identique avec le Bien et dont dérive l'Intelligence qui est belle par elle-même* »⁹⁷

Cette conception esthétique basée sur l'intégration du Beau, Bien et Vérité apparaît similairement dans les idées de Thomas d'Aquin. Selon d'Aquin également, le Beau et le Bien sont des choses identiques en principe. Pareillement en ce sens avec Platon, pour définir le Beau, d'Aquin se réfère aux idées d'Aristote et dit que le Beau est une chose « agréable à la vue ». La Beauté liée aux conditions de proportion, intégrité et claritas est un ordre divin conforme aux lois mathématiques. En effet, le Bien n'est pas autre chose que l'application correcte d'un aspect relatif à l'appétibilité de l'*esse*. A ce sujet, d'Aquin dit ce qui suit : « *Le beau et le bien, considérés dans le réel, sont identiques parce qu'ils sont fondés tous deux sur la même réalité qui est la forme. De là vient que le bon est loué comme beau. Mais ces deux notions n'en diffèrent pas moins en raison. Le bien concerne l'appétit, puisque le bien est ce vers quoi tend tout ce qui est, et il a raison de fin, car l'appétit est une sorte d'élan vers la chose même. Le beau, lui, concerne la faculté de connaissance, puisqu'on déclare beau ce dont la vue cause du plaisir. Aussi le beau consiste-t-il dans une juste proportion des choses, car nos sens se délectent dans les choses proportionnées qui leur ressemblent en tant qu'ils comportent un certain ordre, comme toute vertu cognitive. Et parce que la connaissance se fait par assimilation, et*

⁹⁷ Plotin, *Ibid.*, I, VI, p. 102

*que la ressemblance concerne la forme, le beau, à proprement parler, se rapporte à la cause formelle. »*⁹⁸

Le fait que d'Aquin définit le Beau comme une chose agréable à la vue par sa nature met l'accent sur la relation entre l'objet et son spectateur. La beauté qui est Belle puisqu'elle est en même temps le Bien et qui assume une fonction divine en ce sens se met d'un côté en relation avec la faculté de connaissance et prend sa place dans la réalité matérielle. La beauté et la bonté d'un objet forment la même vérité, car toutes les deux reposent sur la forme. Toutefois, tandis que le Bien suscite le désir d'appropriation du fait que la forme fait l'objet de désir, la Beauté met la forme en relation avec la pure connaissance. Cependant, ce n'est pas une perception purement formelle, mais est la perception d'une connaissance relative à une forme substantielle au-delà de la forme sensible. D'Aquin définit le Beau de deux manières dont la première est « ce de quoi on prend plaisir à la vue » (*quae visa placent*), et la deuxième, « ce de quoi on prend plaisir à la compréhension » (*cuius ipsa apprehensio placet*).⁹⁹ Bien que ces deux définitions semblent différentes l'une de l'autre, on voit quand même que celles-ci s'unissent sur une base commune lorsqu'on fait attention aux mots choisis par d'Aquin. D'Aquin utilise le mot latin *visa* c'est-à-dire *visio* pour « la vue ». Le mot *visio* veut dire non pas uniquement la vue par l'œil, mais également l'action de voir par l'esprit et la perception.¹⁰⁰ Par ailleurs, le mot *apprehensio* n'exprime pas uniquement la perception par les sens, mais également l'action de saisir au sens intellectuel.¹⁰¹ Par conséquent, c'est une expérience qui n'est ni uniquement subjective ni uniquement objective. Le Beau qui se manifeste dans un ordre mathématique précis dans les choses ne peut être vu et en même temps perçu que par une âme capable de le saisir. Par ailleurs, la Beauté n'est pas la propriété des apparences de l'être, mais est la propre propriété de l'être. C'est la raison pour laquelle, chez d'Aquin, le Beau est un Beau apparent qui s'expose sur

⁹⁸ Thomas d'Aquin, **S. Th.**, I, Q.5, 4, p.108, Ad primum ergo dicendum quod pulchrum et bonum in subiecto quidem sunt idem, quia super eandem rem fundantur, scilicet super formam, et propter hoc, bonum laudatur ut pulchrum. Sed ratione differunt. Nam bonum proprie respicit appetitum, est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis, nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam, pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportione consistit, quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis, <http://www.corpusthomaticum.org/sth1003.html>

⁹⁹ **Ibid.**, I-II, Q.27, 1, p.945

¹⁰⁰ Gaffiot F., **Ibid.**, p.1684

¹⁰¹ **Ibid.**, p.147

la base d'un Beau spirituel. Le fait que l'origine du Beau, qui apparaît comme la conséquence d'une expérience sensible, est le Bien suprême, constitue la base spirituelle du Beau. Dès lors, le Beau ne reste pas dans les limites de la perception et il fait l'objet d'une compréhension par l'esprit. Pour d'Aquin, le Beau a un sens plus large bien au-delà d'une valeur esthétique seule. Car, il est en même temps, conjointement avec le Bien, la source de toute beauté, ordre et harmonie. C'est la raison pour laquelle, considérer le Beau uniquement comme une apparence de l'être impliquerait à l'éloigner de sa vraie définition.

Comme chez Plotin, pour d'Aquin également, « le bien suprême » c'est Dieu.¹⁰² En effet, le Beau, le Bien et la Vérité marquent une seule chose, c'est-à-dire Dieu. A ce sujet, d'Aquin dit ce qui suit : « *Il faut donc parvenir à un premier bien, qui ne soit pas bon dans un rapport de participation à quelque autre chose, mais qui soit bon par son essence. Tel est Dieu.* »¹⁰³ Tandis que les idées d'Aquin sur l'aspect formel du Beau sont en lien intime avec celles d'Aristote, la manière dont il établit la relation entre le Bien et le Beau est une approche plutôt platoniste. La Beauté qui est la source de toute convenance donne en même temps à l'être le désir d'atteindre sa propre beauté et cette orientation des êtres est vers le Bien et le Beau qui sont toujours ensemble. D'Aquin expose ses pensées en cette matière comme suit : « *C'est cette Beauté qui produit toute convenance, toute amitié, toute communauté, c'est cette beauté qui produit toute unité et qui est le principe universel, parce qu'elle produit et qu'elle meut tous les êtres et qu'elle les conserve en leur donnant l'amoureux désir de leur propre beauté. Pour chacun, elle constitue donc sa limite et l'objet de son amour, puisqu'elle est sa cause finale (Car c'est en vue du bien que tout se fait) et son modèle (car c'est à son image que tout se définit). Aussi le Beau se confond-il avec le Bien, car, quel que soit le motif qui meut les êtres, c'est toujours vers le Beau-et-Bien qu'ils tendent, et il n'est rien qui n'ait part au Beau-et-Bien. Il faudra pousser l'audace jusqu'à affirmer que le non-être participe lui aussi au même Beau-et-Bien, car c'est chose belle et bonne que de le célébrer en Dieu par la*

¹⁰² Thomas d'Aquin, **Ibid.**, I, Q.3, 2, p.93

¹⁰³ Thomas d'Aquin, **S. Con.**, I, 38, GF Flammarion, Traduit par Cyrille Michon, p.233, Oportet igitur devenire ad aliquod bonum primum, quod non participative sit bonum per ordinem ad aliquid aliud, sed sit per essentiam suam bonum. Hoc autem Deus est.
<http://www.corpusthomicum.org/scg1037.html>

négarion de tout attribut. Ainsi cet Un tout ensemble beau et bon est cause de toute la pluralité des beaux et des biens. »¹⁰⁴

Il s'agit également d'une relation semblable à celle entre le Beau et le Bien, entre la Vérité et le Bien. Selon d'Aquin, le Vrai (*verum*) et le Bien (*bonum*) sont intégrés réciproquement l'un à l'autre. Le vrai et le bien s'impliquent mutuellement (*Ad secundum dicendum quod verum et bonum se invicem includunt*). Parce que le Vrai est un Bien, sinon il ne serait pas désirable. Et le Bien est un Vrai, car sinon il ne serait pas intelligible. D'après Thomas d'Aquin, l'intellect spéculatif et l'intellect pratique sont les mêmes puissances dont la première est dirigée vers le Vrai et la deuxième vers le Bien. A ce sujet, d'Aquin dit ce qui suit: « *Donc, de même que l'objet de l'appétit peut être du vrai en tant qu'il a raison de bien, par exemple lorsque l'on désire connaître la vérité ; de même, l'objet de l'intellect pratique est un bien qui a raison de vrai et, comme tel, peut être ordonné à l'action. En effet l'intellect pratique connaît la vérité, comme l'intellect spéculatif, mais cette vérité connue, il l'ordonne à l'action.* »¹⁰⁵ Tous les êtres prenant leur source de cette intégrité du Beau, Bien et Vérité se dirigent vers cet ensemble. Comme le marque d'Aquin, cette orientation est une action de l'être dirigée vers « le Bien suprême ». Cette action de recherche dirigée vers le Bien conduira en même temps l'âme humaine au bonheur et à la paix. Selon d'Aquin, l'âme atteint le bonheur non pas par les choses sensibles, mais en aboutissant à sa fin par les choses spirituelles.¹⁰⁶ Parce que le Beau ouvre la voie conduisant à la paix l'âme humaine, au moyen de son association avec le Bien. Car l'homme, qui est l'unique être vivant qui a la faculté de prendre plaisir de la beauté des choses sensibles rien que pour leur pure beauté, passera en même temps en lien avec le Bien. En cette matière, Thomas d'Aquin dit dans son œuvre intitulée *Sur La Vérité* ce qui suit : « *Que l'appétit ait pour terme le bien, la paix et le beau, ne signifie pas qu'il ait pour terme des choses différentes.*

¹⁰⁴ Thomas d'Aquin, **Traité Des Noms Divins**, IV, 7, quod propter pulchrum divinum sunt omnium rationalium creaturarum concordiae, quantum ad intellectum; concordant enim qui in eadem sententiam conveniunt; et amicitiae, quantum ad affectum; et communionem, quantum ad actum vel ad quodcumque extrinsecum; et universaliter omnes creaturae, quantum ad unionem habent, habent ex virtute pulchri. Deinde, cum dicit: et est principium et cetera, exponit quod primo dixerat de causalitate pulchri; et primo, quantum ad rationem causandi; secundo, quantum ad diversitatem causatorum; ibi: hoc unum bonum et cetera.

¹⁰⁵ Thomas d'Aquin, **S. Th.**, I, Q.79, 11, p.602, Sicut igitur obiectum appetitus potest esse verum, in quantum habet rationem boni, sicut cum aliquis appetit veritatem cognoscere; ita obiectum intellectus practici est bonum ordinabile ad opus, sub ratione veri. Intellectus enim practicus veritatem cognoscit, sicut et speculativus; sed veritatem cognitam ordinat ad opus., <http://www.corpusthomicum.org/sth1077.html>

Car par le fait même que l'on recherche le bien, on recherche en même temps et le beau et la paix. D'une part le beau, en tant qu'il est en lui-même réglé et spécifié, ce qui est inclus dans la notion de bien ; mais le bien ajoute une relation de cause de perfection pour d'autres. Donc quiconque recherche le bien, recherche par là même le beau. »¹⁰⁶

Cette relation inéluctable entre le Beau qui est l'objet d'une expérience esthétique tel que nous observons dans le système d'Aquin, et le Bien qui est un concept éthique, convient également au climat philosophique général du Moyen-âge, mais ceci ne permet pas de supposer qu'il n'y ait aucun problème dans cette relation présumée. Certes, à l'origine de ce problème réside l'effort de créer un système basé sur Dieu pour expliquer le monde et l'homme à l'époque d'Aquin et dans l'atmosphère dans laquelle il se trouve. Dans le système hiérarchique partant de l'homme vers Dieu, le Beau appartient d'une part au monde entièrement matériel, et ouvre d'autre part la porte vers la Vérité, c'est-à-dire le Bien. Or, il n'est pas toujours possible de limiter le plaisir esthétique pris d'un objet, uniquement par le Beau. Il est certain que les normes esthétiques de l'époque ne sont valables que dans la mesure où elles conviennent aux normes éthiques en vogue.¹⁰⁷ Et cela entraîne une inconvenance, en cas de plaisir pris d'une chose non conforme à l'idéal éthique. Dans le système d'Aquin, une chose laide ne peut s'intégrer au Bien, car elle est dépourvue de *proportio*, *integritas* et *claritas*, par conséquent, on ne peut penser

¹⁰⁶ Thomas d'Aquin, **Sur La Vérité**, XXII, I, 12, Ad duodecimum dicendum, quod appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum, non est eum terminari in diversa. Ex hoc enim ipso quod aliquid appetit bonum, appetit simul et pulchrum et pacem : pulchrum quidem, in quantum est in seipso modificatum et specificatum, quod in ratione boni includitur ; sed bonum addit ordinem perfectivi ad alia. Unde quicumque appetit bonum, appetit hoc ipso pulchrum.

¹⁰⁷ Les caractéristiques principales de la philosophie scolastique ont influencé la culture et l'art de l'époque. Pour la cause essentielle de ce fait, on peut dire qu'à cette époque la philosophie et l'art étaient produits dans les mêmes lieux. Notamment aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, les églises et les ordres religieux constituaient le centre et la source de toute production philosophique, scientifique ou artistique et l'identité religieuse de ces centres influençait la production philosophique ou artistique. Comme c'était le cas en tous domaines, dans le domaine de l'art également, les valeurs comme par exemple l'exigence de conformité d'un objet fabriqué au Bien et au Vrai constituaient la base de ces normes esthétiques. Sans doute, la raison principale de ce fait consistait en ce que les artistes qui fabriquaient les œuvres d'art étaient souvent les évêques des monastères. La séduction de la magnificence esthétique ou de sa relation avec ce qui est divin avait fait l'objet des sujets mis en cause par les religieux de l'époque comme par exemple Saint Bernard. Pour plus d'information, voir : Umberto Eco, **Art et Beauté Dans L'Esthétique Médiévale**, Édition Grasset&Fasquelle, Traduit par Maurice Javion, 1997, Paris, Maurice De Wulf, **Philosophy and Civilization in the Middle Ages**, Princeton University Press, 1924, New Jersey.

qu'une chose dépourvue de la beauté prenne part du Bien. Ceci implique en un sens à la soumission du Bien au Beau. En effet, Thomas d'Aquin, peut-être que parce qu'il a senti ce problème, essaie de distinguer le Beau du Bien. Le fait qu'il définit le Beau comme ce de quoi on prend plaisir par les sens semble libérer le Beau de sa charge éthique ; toutefois, du fait de l'intégrité du Beau et du Bien énoncée dans ses autres textes, cette idée n'arrive pas à la maturité satisfaisante. Quand même, il est remarquable que d'Aquin souligna la relation formée entre l'homme et un objet Beau et qu'il définit le Beau à partir de la vue et de la perception de l'homme.

Dans ses différents textes, d'Aquin note pour une œuvre d'art la nécessité d'être Belle et en même temps Bien, car selon lui, une œuvre qui n'est pas bien faite n'accède pas à sa fin. D'Aquin admet la distinction entre une œuvre d'art créée par l'homme et un objet qui existe dans la nature. Comme Dieu créa les êtres de la nature ou l'homme de la manière la meilleure, aussi l'artiste doit fabriquer son œuvre de la meilleure et de la plus belle manière. Parce que, d'après lui, l'art agit à partir d'une matière que la nature lui fournit et c'est la raison pour laquelle la forme induite par l'artiste est une forme accidentelle. En effet, la forme donnée à la matière par l'artiste n'est pas une forme substantielle, l'artiste ne fait apparaître que ce qu'est la substance de la matière en question.¹⁰⁸ Par exemple, le bronze dispose déjà du potentiel de la figure qui lui sera donnée et l'artiste modifie artificiellement le bronze qui est dépourvu initialement de la forme, pour en faire une statue. La mission de l'artiste consiste à disposer l'ouvrage conformément à sa forme substantielle, mais d'une manière accidentelle. Car, il n'est pas possible pour l'artiste de modifier la nature substantielle de l'ouvrage ; à ce propos, il ne peut s'agir que d'une mise en œuvre incorrecte ou manquante de sa nature et dans un tel cas, l'ouvrage sera réputé laid, même s'il est parfait au sens esthétique. Si une chose est laide, elle ne peut prendre place dans le système hiérarchique entre l'homme et Dieu, car la difformité exposée résulte évidemment du manque de sa disposition la rendant inconvenable à sa propre fin. Or, il n'est pas possible qu'une telle chose soit Belle et par conséquent Bien.

¹⁰⁸ Thomas d'Aquin, **Commentaire Du Traité De L'Âme D'Aristote**, II, 8, 416a 29, p.180

Chez Thomas d'Aquin, tandis que le Beau est défini en lien avec la cause formelle selon une interprétation aristotélicienne, le Bien est défini comme un éclat de la forme substantielle. D'après d'Aquin, toute chose est Belle selon sa propre forme (*singula sunt pulchra secundum propriam rationem, idest secundum propriam formam*).¹⁰⁹ Donc, une œuvre d'art n'est une réussite que lorsqu'elle présente une qualité permettant de faire apparaître la forme précitée. L'homme n'est pas le fondateur de la nature, mais il peut en profiter à son propre bénéfice grâce à l'art et ses vertus.¹¹⁰ La mission incombant à l'art, c'est de transmettre parfaitement le reflet de la beauté et la bonté divines.

¹⁰⁹ Thomas d'Aquin, **Traité Des Noms Divins**, IV, 5, <http://www.corpusthomicum.org/cdn04.html>

¹¹⁰ Thomas d'Aquin, **S. Th.**, I, Q.22, 2, p.260

DEUXIEME PARTIE

L'ARTISTE ET LE SIGNIFICANCE DE LA CREATION ARTISTIQUE

2.1. L'Œuvre d'Art et son Artiste

Malgré l'absence d'une intégrité systématique dans les pensées de Thomas d'Aquin sur l'art, il expose ses vues en cette matière dans plusieurs de ses œuvres. Selon d'Aquin, « *l'art est la droite règle dans les choses à fabriquer* ». ¹¹¹ Le mot *ars* utilisé par d'Aquin pour exprimer l'art s'entend « le talent, savoir-faire, art et habileté ». ¹¹² Le mot *ars* a un sens un peu plus étendu par rapport à celui du mot art utilisé actuellement. *Ars* est un concept très large comportant également les domaines désignés par nous l'artisanat ou la technique. Ce terme correspondant au mot *tekhnè* (τέχνη) ¹¹³ utilisé en Grèce antique exprimant un concept professionnel basé plutôt sur la pratique.

Conformément à la pensée générale du Moyen-Âge, pour Thomas d'Aquin également, le but de l'artiste est de créer une bonne œuvre. Et le moyen d'y arriver consiste à imiter la nature ; cependant, c'est une action qui consiste à en imiter la méthode plutôt qu'une imitation directe. L'artiste emploie la nature comme un modèle et considère celle-ci comme le point de départ. Tout en imitant d'une part le processus de création par la nature, il dispose d'autre part une nouvelle fois la chose spécialement fabriquée par lui. D'Aquin dit qu'en effet, lorsque l'art imite la nature, il poursuit le procédé opérationnel de celle-ci. L'imitation de la nature par l'art ne consiste pas à recopier tel quel son aspect formel, mais à prendre comme exemple le

¹¹¹ **Ibid.**, I-II, Q.57, 4, p.1083, *Ars est recta ratio factibilium.*, <http://www.corpusthomicum.org/sth2055.html#35906>

¹¹² Gaffiot F., **Ibid.**, Paris, p.165

¹¹³ Pour plus d'informations, voir: <http://plato.stanford.edu/entries/episteme-techne>

procédé opérationnel de la nature.¹¹⁴ L'art opère suivant la matière offerte par la nature, toutefois la forme donnée à la matière par l'artiste n'est pas substantielle, mais accidentelle. L'intervention d'un artiste sur la matière faisant l'objet de l'œuvre qu'il a créée n'est que formelle et il ne peut la modifier que accidentellement. Selon cet avis niant la puissance créatrice de l'art, l'artiste peut réaliser des dispositions superficielles sur la matière, mais ce, dans la mesure où la réalité substantielle de toute matière le lui permet. Cependant, l'artiste a la connaissance des choses qu'il n'a pas déjà créées et c'est grâce à cette connaissance qu'il façonne la matière. D'Aquin expose ceci comme suit : « *L'artisan, par la connaissance de son art, connaît même les œuvres qui ne sont pas encore : en effet, les formes de l'art s'écoulent de sa science dans la matière extérieure pour constituer les œuvres. De sorte que rien n'empêche que l'artisan ait la science des formes qui ne sont pas encore sorties à l'extérieur.* »¹¹⁵ D'après d'Aquin, l'idée de l'œuvre artistique à créer existe en image dans l'esprit de l'artiste et l'artiste crée une chose par imitation de cette forme exemplaire. Toutefois, cette idée ne représente pas uniquement la forme ni la matière. A ce sujet, d'Aquin dit ce qui suit : « *L'idée ne correspond pas à la seule matière, ni à la seule forme ; mais au composé entier correspond une idée unique, qui est productrice du tout, et quant à la forme, et quant à la matière.* »¹¹⁶ Si cette forme exemplaire dans l'esprit de l'artiste correspond à quelque chose dans la nature, alors l'artiste reproduit ladite forme par la faculté d'imitation de son esprit. Mais, si l'œuvre créée est une chose nouvelle telle qu'une scène mythologique ou une créature fantastique, l'idée exemplaire dans l'esprit de l'artiste est fondée sur l'imagination (*phantasia*)¹¹⁷. L'imagination ressemble à un trésor constitué des formes perçues par les sens et est l'une des quatre puissances intérieures, soit celle qui est sensitive, les autres étant respectivement celle qui est estimative, mémorative et cogitative.¹¹⁸ L'imagination permet à l'artiste de créer dans son esprit un objet

¹¹⁴ Thomas d'Aquin, **S. Th.**, I, Q.117, 1, p.791

¹¹⁵ Thomas d'Aquin, **S. Con.**, I, 66, p.295, *Artifex autem suae artis cognitione etiam ea quae nondum sunt artificiata cognoscit: formae enim artis ex eius scientia effluunt in exteriorem materiam ad artificiaturum constitutionem; unde nihil prohibet in scientia artificis esse formas quae nondum exterius prodierunt.*, <http://www.corpusthomicum.org/scg1044.html>

¹¹⁶ Thomas d'Aquin, **Sur La Vérité**, III, 5, *Unde proprie idea non respondet materiae tantum, neque formae tantum ; sed toti composito respondet una idea, quae est factiva totius et quantum ad formam et quantum ad materiam.*

¹¹⁷ D'Aquin utilise le concept de *phantasia* (ζωγραφία) au sens défini par Aristote. Selon cette conception, *phantasia* joue le rôle d'intermédiaire entre les sens et l'intellect. Dans son œuvre *Sur L'Ame*, Aristote dit à propos de *phantasia* ce qui suit : « *L'imagination (phantasia) est le processus par lequel nous disons que l'image (phantasma) nous est présentée* » (**De Anima**, 428a1-4). Dans la même œuvre, Aristote dit que l'esprit ne pense pas en absence d'une image mentale (431a15-20).

¹¹⁸ Thomas d'Aquin, **S. Th.**, I, Q.78, 4, p.590

comme si celui-ci existait réellement. Par ailleurs, le fait d'associer les formes rappelées s'effectue grâce à l'imagination. D'Aquin marque la distinction faite par Avicenne pour la cinquième puissance qui s'inscrit entre les deux facultés dont estimative et imaginative, et dit à ce sujet ce qui suit : « *Avicenne distingue une cinquième faculté, intermédiaire entre l'estimative et l'imagination, qui assemble et dissocie les images ; ainsi, avec l'image de l'or et l'image d'une montagne, nous formons une seule image, celle d'une montagne d'or que nous n'avons jamais vue. Cette opération ne se trouve pas chez les animaux, mais seulement chez l'homme, qui peut faire cela avec la seule imagination.* »¹¹⁹ Ainsi, l'homme qui a le privilège de prendre du plaisir de la beauté des choses sensibles, rien que du fait de cette beauté elle-même, dispose d'un autre privilège similaire résultant de sa faculté d'imagination. D'Aquin qui note une analogie entre la connaissance du Dieu sur les réalités créées et la connaissance d'un artiste sur son œuvre artistique, distingue la connaissance divine de la connaissance de l'artiste. D'Aquin dit à ce sujet : « *Dieu a connaissance des réalités créées à la façon dont un artisan connaît les produits de l'art : par une connaissance qui est la cause des produits de l'art. Cette connaissance divine et notre connaissance ont donc, relativement aux réalités connues, des relations opposées : notre connaissance, en effet, étant reçue des réalités, est naturellement postérieure aux réalités, au lieu que la connaissance que le Créateur a des créatures et celle que l'artisan a des produits de l'art précèdent naturellement les réalités connues.* »¹²⁰ Selon lui, la connaissance de l'artiste repose sur l'existence reçue des réalités et elle est donc une connaissance postérieure aux réalités. La connaissance du Dieu consiste en précédent aux réalités. Toutefois, d'après d'Aquin, un artiste doit avoir deux connaissances de l'opérable, dont l'une est spéculative, et l'autre pratique. D'Aquin expose cet objet comme suit : « *Mais il faut savoir que l'artisan a deux connaissances de l'opérable : la spéculative et la pratique. Il a une connaissance spéculative ou théorique quand il connaît les raisons formelles de l'œuvre sans les appliquer à l'opération par l'intention ; en revanche,*

¹¹⁹ **Ibid.**, I, Q.78, 4, p.590, Avicenna vero ponit quintam potentiam, mediam inter aestimativam et imaginativam, quae componit et dividit formas imaginatas; ut patet cum ex forma imaginata auri et forma imaginata montis componimus unam formam montis aurei, quem nunquam vidimus. Sed ista operatio non apparet in aliis animalibus ab homine, in quo ad hoc sufficit virtus imaginativa., <http://www.corpusthomicum.org/sth1077.html#31701>

¹²⁰ Thomas d'Aquin, **Sur La Vérité**, II, 8, Dicendum, quod Deus habet cognitionem de rebus creatis per modum quo artifex cognoscit artificiatam, quae est artificiatorum causa. Unde in contraria habitudine habet se illa cognitio ad res cognitatas, et nostra cognitio : nostra enim cognitio, quia est a rebus accepta, naturaliter est posterior rebus ; cognitio autem creatoris de creaturis, et artificis de artificiatas naturaliter praecedat res cognitatas.

quand il étend les raisons formelles de l'œuvre à la fin de l'opération par l'intention, c'est alors qu'il a une connaissance proprement pratique ; et c'est ainsi que la médecine est divisée en théorique et pratique, comme le dit Avicenne. D'où il ressort que la connaissance pratique de l'artisan suit sa connaissance spéculative, puisque la connaissance pratique est effectuée par une extension de la spéculative à l'œuvre. »¹²¹ Ainsi, la création de l'œuvre artistique n'est pas limitée à la connaissance pratique seule, mais elle se rapporte également à la connaissance spéculative. Par conséquent, l'artiste a la faculté de prévoir la création d'une œuvre, même si celle-ci n'est jamais créée. A cette étape, il y a lieu de dire que la théorie d'Aquin qui permet à l'artiste de répercuter à la matière l'idée présente dans son esprit n'est pas assez claire. Lorsque l'artiste concrétise matériellement l'objet dont il dispose la forme dans son esprit grâce à l'imagination, il utilise sa connaissance artisanale et son zèle intellectuel, mais le déroulement de la mise en œuvre est imprécis.

Par ailleurs, selon d'Aquin, il y a un travail à faire même dans le domaine spéculatif. Les opérations destinées à réaliser correctement le syllogisme, le compte ou la mesure s'effectuent toujours dans ce domaine et l'ensemble est appelé l'art.¹²² D'après d'Aquin qui ne qualifie d'art qu'une œuvre bien créée et qui dit qu'une œuvre mal créée ne pourrait être qualifiée d'art (*Ad primum ergo dicendum quod, cum aliquis habens artem operatur malum artificium, hoc non est opus artis, immo est contra artem*), l'artiste doit réaliser son œuvre de la meilleure façon et de la meilleure beauté. Et pour faire bon usage de l'art, il faut avoir une bonne volonté perfectionnée par la vertu morale. D'Aquin dit à ce sujet ce qui suit : « *C'est pourquoi le Philosophe dit qu'il y a une vertu de l'art, une vertu morale s'entend, puisque pour le bon usage de l'art une vertu morale est requise. Il est évident en effet que la justice, en rectifiant la volonté, incline l'artisan à faire un travail consciencieux.* »¹²³ D'Aquin parle de la distinction entre une bonne vie morale et la

¹²¹ Thomas d'Aquin, **Ibid.**, II, 8, Sed sciendum, quod artifex de operabili habet duplicem cognitionem : scilicet speculativam et practicam. Speculativam quidem, sive theoreticam cognitionem habet, cum rationes operis cognoscit sine hoc quod ad operandum per intentionem applicet ; sed tunc proprie habet practicam cognitionem quando extendit per intentionem rationes operis ad operationis finem ; et secundum hoc medicina dividitur in theoreticam et practicam, ut Avicenna [Canon medic. I, fen 1, doct. 1, cap. 1] dicit. Ex quo patet quod cognitio artificis practica sequitur cognitionem eius speculativam, cum practica efficiatur per extensionem speculativae ad opus.

¹²² Thomas d'Aquin, **S. Th.**, I-II, Q.57, 3, p.1082

¹²³ **Ibid.**, I-II, Q.57, 3, p.1082, ideo philosophus dicit quod artis est virtus, scilicet moralis, in quantum ad bonum usum eius aliqua virtus moralis requiritur. Manifestum est enim quod artifex per iustitiam, quae facit voluntatem rectam, inclinatur ut opus fidele faciat.

bonté dans le domaine artistique. L'action de l'homme est en même temps une action morale, mais l'état dans lequel se trouve un artiste lorsqu'il crée son œuvre est différent. A ce sujet, d'Aquin dit ce qui suit : *« On ne regarde pas le bien de l'art dans l'ouvrier, mais plutôt dans l'œuvre elle-même, puisque l'art est la droite règle des choses à fabriquer. En effet la fabrication, qui se réalise dans une matière extérieure, n'est pas la perfection du fabricant mais de l'objet fabriqué, comme le mouvement est l'acte et la perfection du mobile ; or l'art a pour matière des objets fabriqués. Mais le bien de la prudence est considéré chez celui qui agit et qui trouve sa perfection dans son agir même, car la prudence est la droite règle de l'action, comme on l'a dit. Aussi, pour l'art, on n'exige pas que l'ouvrier se conduise bien, mais qu'il fasse un bon ouvrage. C'est plutôt de l'œuvre elle-même qu'on exigerait qu'elle se conduise bien, comme on demanderait au couteau de bien couper ou à la scie de bien scier, s'il leur appartenait en propre d'agir et non plutôt d'être " agis ", du fait qu'ils n'ont pas la maîtrise de leurs actes. »*¹²⁴ Le fait que l'artiste choisit de faire une action artistique au lieu d'une autre destinée à une autre chose est une valeur morale. De même, les choix et les actions de cet artiste dans sa vie en tant qu'un homme relèvent des valeurs morales, tandis que ses actions artistiques relèvent de la valeur de fabrication. L'action artistique se distingue de l'action morale, car l'art relève de la fabrication, or la morale relève de l'action. Pour l'artiste, ce qu'il faut faire, c'est de créer parfaitement son œuvre. En d'autres termes, la parfaite réalisation de son art par l'artiste lui procure une valeur morale en tant qu'un homme, mais cela n'a aucun lien avec la valeur morale propre à l'œuvre artistique réalisée. L'art est important non pas pour permettre à l'artiste de mener une bonne vie, mais pour lui permettre de créer une bonne œuvre et de la préserver. Par ailleurs, la prudence est nécessaire afin qu'un homme vive bien et devienne bon. Pour une œuvre artistique, le moyen d'être bien consiste en ce qu'elle soit conforme aux

<http://www.corpusthomicum.org/sth2055.html#35898>

¹²⁴ *Ibid.*, I-II, Q.57, 5, p.1084, Ad primum ergo dicendum quod bonum artis consideratur non in ipso artifice, sed magis in ipso artificiatio, cum ars sit ratio recta factibilium, factio enim, in exteriorem materiam transiens, non est perfectio facientis, sed facti, sicut motus est actus mobilis; ars autem circa factibilia est. Sed prudentiae bonum attenditur in ipso agente, cuius perfectio est ipsum agere, est enim prudentia recta ratio agibilium, ut dictum est. Et ideo ad artem non requiritur quod artifex bene operetur, sed quod bonum opus faciat. Requiretetur autem magis quod ipsum artificiatio bene operaretur, sicut quod cultellus bene incideret, vel serra bene secaret; si proprie horum esset agere, et non magis agi, quia non habent dominium sui actus. Et ideo ars non est necessaria ad bene vivendum ipsi artificis; sed solum ad faciendum artificiatio bonum, et ad conservandum ipsum. Prudentia autem est necessaria homini ad bene vivendum, non solum ad hoc quod fiat bonus., <http://www.corpusthomicum.org/sth2055.html#35914>

critères artistiques, tandis que pour une action humaine, le moyen d'être bien au sens moral consiste en ce que celle-ci soit conforme aux critères d'une vie morale. Malgré une telle distinction entre l'action artistique et l'action morale, d'Aquin marque, en considérant qu'une œuvre artistique pourrait avoir des effets moraux négatifs sur d'autres hommes, que cela constituerait quand même non pas un péché artistique, mais un péché moral. Selon d'Aquin, le rôle assumé par l'artiste dans le domaine artistique n'est pas identique par rapport à celui qu'elle a assumé dans le domaine moral. La raison qui s'ordonne pour une fin particulière destinée à inventer dans le domaine artistique, s'ordonne pour une fin générale de la vie humaine dans le domaine moral. En conséquence, la fin particulière s'ordonne dans la fin générale. D'Aquin expose ses pensées en cette matière comme suit : *« Comme il y a péché lorsqu'on s'écarte de l'ordre qui unit l'acte à la fin, nous l'avons dit -, il peut y avoir dans l'art deux sortes de péchés. L'un consiste dans la déviation par rapport à la fin particulière que s'est proposée l'artisan, et celui-là est propre à l'art ; par exemple, lorsqu'un artisan voulant bien faire une chose l'exécute mal, ou fait bien ce qu'il voulait faire mal. L'autre péché consiste dans une déviation par rapport à la fin générale de la vie humaine. En ce sens, l'artisan péchera s'il veut exécuter, et s'il exécute en effet un mauvais ouvrage qui trompera un autre homme. Mais ce péché n'est pas propre à l'artisan comme tel ; il lui appartient comme homme ; en sorte que dans le premier cas, c'est l'artisan comme artisan qui pèche, dans le second, c'est l'homme comme homme. Mais dans la morale, qui met la raison en rapport avec la fin générale de la vie humaine, le péché et le mal résultent toujours de la déviation à l'égard de cette fin; et, dans ce cas, l'homme pèche en tant qu'il est homme et agent moral. »*¹²⁵ En ne fabriquant pas une mauvaise chose, l'artiste peut s'écarter du péché de déviation par rapport à sa fin particulière, mais s'il fabriquait une mauvaise chose, il serait en péché au sens moral, puisqu'il entraînerait alors la déviation d'un autre homme par rapport à sa fin générale. C'est la raison pour

¹²⁵ *Ibid.*, I-II, Q.21, 2, p.925, Cum ergo peccatum sit per deviationem ab ordine ad finem, ut dictum est, in actu artis contingit dupliciter esse peccatum. Uno modo, per deviationem a fine particulari intento ab artifice, et hoc peccatum erit proprium arti; puta si artifex, intendens facere bonum opus, faciat malum, vel intendens facere malum, faciat bonum. Alio modo, per deviationem a fine communi humanae vitae, et hoc modo dicitur peccare, si intendat facere malum opus, et faciat, per quod alius decipiatur. Sed hoc peccatum non est proprium artificis in quantum artifex, sed in quantum homo est. Unde ex primo peccato culpatur artifex in quantum artifex, sed ex secundo culpatur homo in quantum homo. Sed in moralibus, ubi attenditur ordo rationis ad finem communem humanae vitae, semper peccatum et malum attenditur per deviationem ab ordine rationis ad finem communem humanae vitae., <http://www.corpusthomicum.org/sth2006.html#34484>

laquelle, l'effet de l'œuvre d'art sur l'âme et la fin de l'homme doit être pris en compte.

2.2. Les Concepts Du Beau Et Du Bien Dans Le Domaine Artistique

Pour d'Aquin, ce qui importe, c'est que l'œuvre soit bien réalisée, et si un artiste a bien réalisé son œuvre, celle-ci peut être évaluée bonne en tous sens. Le fait qu'une épée soit fabriquée pour tuer des hommes ne présente aucun inconvénient moral pour l'artiste. La seule responsabilité de l'artiste consiste en ce qu'il ait réalisé cette épée en respect des proportions correctes et de manière à ce que celle-ci dispose de l'intégrité fonctionnelle et esthétique. Selon d'Aquin, l'artiste mérite l'éloge non pas pour son intention quant à la réalisation de son œuvre, mais pour la qualité seule de l'œuvre qu'il a réalisée (*Non enim pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus faciat; sed quale sit opus quod facit*).¹²⁶ D'autre part, malgré la bonne volonté de l'artiste quand il fait une peinture ou une sculpture qui perturbent l'équilibre morale de la vie humaine, ce travail ne doit pas être accepté. D'Aquin dit à ce sujet : « *Comme dit S. Jean Chrysostome, " il faut appeler arts ceux-là seuls qui fournissent et fabriquent des choses nécessaires et qui contribuent à maintenir notre vie ". - Cependant, si l'on faisait la plupart du temps un mauvais usage des produits d'un art, bien qu'ils ne soient pas en eux-mêmes illicites, ce serait le devoir du prince, selon Platon, de les exclure de la cité.* »¹²⁷ Ceci nous montre que la responsabilité découlant de la fabrication d'une œuvre d'art fonctionnelle comme l'épée ou la maison se distingue, pour d'Aquin, de la responsabilité relative à la création d'une œuvre visant la vision esthétique seule comme la peinture ou la statue.

Si une chose produite par l'artiste est conforme à sa fin, elle est bien et bonne ; donc il s'agit là d'une fin variable selon la nature de ladite chose produite. Comme la fin d'une maison consiste à y vivre et à y habiter, la fin d'une statue doit

¹²⁶ *Ibid.*, I-II, Q.57, 3, p.1082

¹²⁷ *Ibid.*, II-II Q.169, 2, p.2262, Unde Chrysostomus dicit, super Matth., eas solas oportet artes vocare quae necessariorum, et eorum quae continent vitam nostram, sunt tributivae et constructivae. Si tamen operibus alicuius artis ut pluries aliqui male uterentur, quamvis de se non sint illicitae, sunt tamen per officium principis a civitate extirpandae, secundum documenta Platonis., <http://www.corpusthomicum.org/sth3155.html#45759>

consister à rappeler à l'homme ce qui est divin et à l'orienter vers la source de la bonté et de la beauté. Dans le deuxième cas, il s'agit d'une connaissance intellectuelle donnant du plaisir, sans considérer l'intérêt résultant de la chose perçue. Le plaisir purement esthétique est dû aux caractéristiques de proportionnalité, intégrité et clarté de l'objet en question. C'est exactement pour cette raison que selon d'Aquin, la perception de la Beauté relève non pas des sens comme le goût ou l'odorat, mais des sens tels que la vision ou l'ouïe. D'Aquin dit à ce sujet ce qui suit : *« Le beau est identique au bien ; leur seule différence procède d'une vue de la raison. Le bien étant ce que "tous les êtres désirent", il lui appartient, par sa raison de bien, d'apaiser le désir, tandis qu'il appartient à la raison de beau d'apaiser le désir qu'on a de le voir ou de le connaître. C'est pourquoi les sens les plus intéressés par la beauté sont ceux qui procurent le plus de connaissances, comme la vue et l'ouïe mises au service de la raison ; nous parlons, en effet, de beaux spectacles et de belles musiques. Les objets des autres sens n'évoquent pas l'idée de beauté : on ne parle pas de belles saveurs ou de belles odeurs. »*¹²⁸ La beauté est la raison d'apaiser le désir au moyen de voir ou connaître. Ce qui est Beau est en même temps Bien, et c'est la raison pour laquelle, que ce soit une maison ou une statue, l'objet produit doit être adapté à sa fin. Pour d'Aquin, un ouvrage qui ne conduit pas à la Bonté et à la Beauté et qui ne remplit intrinsèquement les conditions de ces deux concepts n'est pas parfait. Par conséquent, il n'est pas possible qu'un ouvrage non fabriqué en respect de ces concepts soit une œuvre artistique.

La mentalité de l'époque qui recourt à la raison pour mettre en évidence la croyance, et à l'imagination pour mettre en évidence la raison, met en évidence à son tour l'imagination au moyen des sens.¹²⁹ Il y a donc un rapport direct entre l'art et la croyance. En effet, l'art qui alimente l'imagination n'est certainement pas l'unique source, mais il est la source la plus riche et la plus directe. Les cathédrales gothiques

¹²⁸*Ibid.*, I-II, Q.21, 1, p.945, Ad tertium dicendum quod pulchrum est idem bono, sola ratione differens. Cum enim bonum sit quod omnia appetunt, de ratione boni est quod in eo quietetur appetitus, sed ad rationem pulchri pertinet quod in eius aspectu seu cognitione quietetur appetitus Unde et illi sensus praecipue respiciunt pulchrum, qui maxime cognoscitivi sunt, scilicet visus et auditus rationi deservientes, dicimus enim pulchra visibilia et pulchros sonos. In sensibilibus autem aliorum sensuum, non utimur nomine pulchritudinis, non enim dicimus pulchros saporos aut odores , <http://www.corpusthomicum.org/sth2026.html#34668>

¹²⁹ Erwin Panofsky, *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*, p.27, Panofsky, ce travail établit une relation entre l'architecture gothique et la pensée scolastique. Selon lui, il y a une similitude structurale entre la Somme Théologique de Thomas d'Aquin et une cathédrale gothique. Comme la Somme, une cathédrale gothique dans le même parties interdépendants, se réunissent dans une intégrité hiérarchique et permet aux téléspectateurs de lire comme un livre lui-même.

qui vécurent leur période supérieure à l'époque d'Aquin, c'est-à-dire entre les 12^e et 13^e siècles, étaient toutes couvertes des représentations sculpturales des récits des Ancien Testament et Nouveau par rapport à cette époque. Les fenêtres remplies de figures représentant les scènes empruntées au livre saint, qui furent la plus grande nouveauté de cette époque, étaient mises en œuvre pour expliquer aux individus de toute classe sociale, l'identité religieuse et culturelle à laquelle ils appartenaient, ainsi que pour ne pas leur permettre d'oublier cette identité.¹³⁰ Un individu qui entrait dans la cathédrale devait pouvoir y lire clairement et distinctement les récits religieux, au niveau des reliefs figurant sur le portail ou dessins figurant sur les vitraux. Et le moyen d'assurer cette clarté et cette distinction était de mettre en œuvre certains programmes de fabrication fixés quasiment toujours par les religieux de l'époque. L'objet le plus important qui fut respecté lors de la mise en œuvre d'un dessin ou relief, c'était ce que cette œuvre soit conforme formellement aux principes d'intégrité (*integritas*), proportionnalité (*proportion*) et clarté (*claritas*). Selon d'Aquin, ce n'est que lorsque ces conditions sont remplies qu'une œuvre peut être Belle. Comme un couteau qui est fabriqué de manière à réaliser correctement l'action de couper est la cause de sa Beauté, de même, une statue doit être réalisée conformément aux conditions de la Beauté et elle doit présenter en même temps un caractère n'altérant pas l'harmonie morale. Et c'est la raison pour laquelle, une œuvre artistique correctement réalisée est le meilleur objet au moyen duquel l'intégrité Beau et Bien au sens d'Aquin se manifeste. L'œuvre artistique doit avoir la qualité de pouvoir rappeler à son spectateur le Bien suprême et lui orienter vers celui-ci.

Par ailleurs, nous pouvons considérer cette mentalité de la doctrine scolastique artistique comme l'une des causes du comportement stricte ne permettant pas à l'artiste l'apposition de sa signature sur son œuvre. L'insertion d'un tiers entre l'œuvre artistique et son spectateur, y compris le créateur de cette œuvre n'est pas permise, car, la raison d'existence de l'ouvrage consiste à rappeler à l'âme la seule Vérité qui est le Beau et le Bien. Et une telle œuvre artistique chargée de la mission d'intermédiaire doit être dans la pure Beauté. C'est pourquoi, le lien entre une œuvre artistique créée au Moyen-âge et son créateur est rompu en application du principe d'anonymat. Cette position de l'artiste en regard de sa création artistique présente

¹³⁰ Leland M.Roth, **Mimarlığın Öyküsü**, Traduit par Ergün Akça, Kabalcı Yay., İstanbul, 2002, p.397

exactement un parallélisme par rapport à la pensée exprimée par d'Aquin, selon laquelle l'artiste ne peut disposer qu'accidentellement la matière, et ce, sans pouvoir y intervenir quant à sa substance.¹³¹ Lorsque ces pensées d'Aquin sont considérées en ce sens, il en ressort qu'il n'est jamais possible pour l'artiste de créer réellement une chose. L'artiste ne peut jamais devenir un vrai créateur, il ne peut exercer une activité de production qu'en tant que designer. D'ailleurs, le mot *artifex* utilisé par d'Aquin pour désigner l'artiste, ainsi que le mot *ars* pour désigner l'art à son époque diffèrent de leur sens actuel. Ces termes marquant une théorie professionnelle soulignent l'importance donnée à l'art et à l'œuvre d'art. Selon cette pensée, l'art peut créer des formes belles, peut réaliser des dispositions superficielles sur la matière, mais il doit se soumettre à la priorité de la nature. Les éléments associés par l'art ne forment pas une chose toute nouvelle en intégration dans un ordre, au contraire, tout élément demeure dans sa propre réalité substantielle.¹³² Seulement, ils demeurent disposés sous une certaine forme par coordination.¹³³ Au contraire des choses qui existent dans la nature grâce à la vertu divine, ceux-ci doivent leur existence à la matière. A ce sujet, d'Aquin dit ce qui suit : « *A toute œuvre de l'art est supposée l'œuvre de la nature, et pareillement à celle-ci l'œuvre du Dieu créateur, car la matière de l'œuvre d'art vient de la nature, et celle-ci de Dieu par voie de création. Mais ce que l'on fabrique se maintient dans l'être grâce à la résistance de sa matière, ainsi la maison grâce à la dureté de ses pierres. Toute la nature est donc conservée dans l'être par la vertu divine.* »¹³⁴

Ce qu'il faut respecter lors de la disposition des éléments associés par l'art, c'est que l'ouvrage ainsi mise en œuvre engendre une pulsion pour orienter l'âme vers la bonté. L'activité artistique engendre une vraie œuvre d'art apparaissant lorsqu'elle présente les proportions et l'ordre corrects. A ce sujet, d'Aquin dit ce qui suit : « *Un artisan fait une œuvre vraie quand celle-ci est conforme aux règles de l'art. Or, ce que les œuvres de l'art sont à l'art lui-même, les actions justes le sont à*

¹³¹ Thomas d'Aquin, *Ibid.*, I, Q.77, 6, p.581-582

¹³² Umberto Eco, *Art et Beauté Dans L'Esthétique Médiévale*, Édition Grasset&Fasquelle, Traduit par Maurice Javion, Paris, 1997, p.188

¹³³ Thomas d'Aquin, *Ibid.*, III, Q.2, 1, p.2412

¹³⁴ Thomas d'Aquin, *S. Con.*, III, 65, p.264, *Sicut opus artis praesupponit opus naturae, ita opus naturae praesupponit opus Dei creantis: nam materia artificialium est a natura, naturalium vero per creationem a Deo. Artificialia autem conservantur in esse virtute naturalium: sicut domus per soliditatem lapidum. Omnia igitur naturalia non conservantur in esse nisi virtute Dei* <http://www.corpusthomicum.org/scg3064.html>

la loi avec laquelle elles concordent. »¹³⁵ L'apparition de l'œuvre artistique n'est possible que sous la coopération réciproque correcte des lois d'art avec l'ouvrage d'art. Par la formation de cette composition, l'orientation vers la Bonté sera possible. D'après d'Aquin, tous les êtres sont orientés vers la bonté divine pour leur propre fin. Par conséquent, comme c'est le cas pour les êtres eux-mêmes, on ne peut penser qu'un produit fabriqué par l'homme reste exclu de ce raisonnement. Au sujet de la relation entre la bonté divine et la fin, d'Aquin dit ce qui suit : « *Tous les êtres sont orientés vers la bonté divine comme vers leur fin, il faut que Dieu en qui se trouve principalement cette bonté, comme substantiellement possédée, saisie et aimée par lui, tienne le gouvernail du monde entier.* »¹³⁶ Comme c'est pareil pour la fin de tous les autres êtres, la fin de l'art est de s'associer à la même détermination que l'unique fin universelle. A ce sujet, d'Aquin dit ce qui suit : « *Un art ou une puissance qui a une fin universelle détermine toujours l'activité d'un art ou d'une puissance ayant une fin particulière comprise sous cette fin universelle.* »¹³⁷ Les formes d'art apparaissent dans leur superficialité empirique comme une manifestation de la Beauté. Il est évident qu'un objet répondant correctement et entièrement aux conditions de la Beauté sera en même temps Bien. Ce qui implique pour l'objet d'art, à prendre en charge une mission destinée à orienter l'âme à sa fin qui est le Bien ou la Vérité.

En conclusion, dans le système d'Aquin, les concepts du Beau et du Bien portent un sens englobant l'ensemble de toute existence matérielle créée par Dieu ou fabriquée par l'homme. Considérant ce système, il ne semble pas possible qu'une œuvre artistique puisse exister toute seule uniquement par elle-même. L'art doit toujours être fonctionnel ; et ce, même lorsqu'il donne uniquement du plaisir à la vue. La fonctionnalité d'une cathédrale en tant qu'une construction est compréhensible, et tant qu'elle est utilisée conformément au but auquel elle est destinée, elle est adaptée à sa fin. Mais, la fonction d'un relief ou peinture ornant

¹³⁵ Thomas d'Aquin, **S. Th.**, I, Q.21, 2, p.253, Sicut dicitur artifex facere verum opus, quando concordat arti. Sicut autem se habent artificiata ad artem, ita se habent opera iusta ad legem cui concordant, <http://www.corpusthomicum.org/sth1015.html#29335>

¹³⁶ Thomas d'Aquin, **S. Con.**, III, 64, p.262, Cum igitur omnia ordinentur ad bonitatem divinam sicut in finem, ut ostensum est, oportet quod Deus, ad quem principaliter illa bonitas pertinet, sicut substantialiter habita et intellecta et amata, sit gubernator omnium rerum, <http://www.corpusthomicum.org/scg3064.html>

¹³⁷ Thomas d'Aquin, **S. Th.**, I-II, Q.9, 1, p.859, Semper autem ars vel potentia ad quam pertinet finis universalis, movet ad agendum artem vel potentiam ad quam pertinet finis particularis sub illo universali comprehensus, <http://www.corpusthomicum.org/sth2006.html#33864>

ladite cathédrale consiste souvent à éduquer les individus – et s’il faut l’exprimer selon le jargon scolastique – à permettre l’accès de l’âme à la lumière divine. C’est de cette intégration divine du Beau et du Bien que prend son élan la marche de la fabrication artistique au Moyen-âge tardif. Ainsi, l’homme auquel il est conseillé d’agir toujours dans le cadre des actions réputées bien, trouve les nouveaux moyens de sa libération par l’intermédiaire de l’art.

CONCLUSION

Dans la présente thèse, on a essayé d'étudier les concepts du Beau et du Bien au sens visé par Thomas d'Aquin, ainsi que la nature de la relation entre ces deux concepts et la production artistique. Malgré l'absence d'une étude spéciale écrite par celui-ci sur les concepts précités et sur la relation de ces derniers avec l'œuvre artistique, nous avons constaté lors de nos études qu'il avait exposé pourtant explicitement ses pensées en cette matière dans plusieurs de ses œuvres. Par ailleurs, ses pensées relatives à la relation entre la forme et la matière font partie importante de la présente étude. Nous avons tenté de réaliser cette étude en partant de ses avis exposés dans ses différentes œuvres, dont notamment *Somme Théologique* et *Somme Contre Les Gentils*.

Lorsqu'il s'agit de la Beauté, d'Aquin entend non pas la forme substantielle, mais la forme intégrale, c'est-à-dire la synthèse entre la matière (*materia*) et la forme (*forma*). Par ailleurs, selon une répercussion de la mentalité aristotélicienne, d'Aquin, lui-même, admet également que le principe de l'individuation, c'est la matière, et non pas la forme, cette pensée étant déterminée dans la *materia signata*. C'est un sujet remarquable dans son système, car la matière qui est le principe de l'individuation (*individuationis principium*) constitue la base concrète de la production artistique. L'idée de l'œuvre d'art qui se trouve dans l'esprit de l'artiste sous forme d'image passe à l'existence réelle grâce à la matière façonnée accidentellement par l'artiste. Lors de ce façonnage, l'intellect et les connaissances artisanales de l'artiste s'associent pour mettre au point l'œuvre d'art. Le fait que cette idée ne consiste pas uniquement en celle d'une forme substantielle, mais qu'elle est en rapport avec la matière, montre que la mentalité aristotélicienne est poursuivie. En effet, d'Aquin définit la condition de naissance de l'œuvre d'art en disant : « Une œuvre d'art suppose dans l'esprit de l'artiste une idée préexistante qui est comme la règle de l'art »¹³⁸, de manière à évoquer ces paroles d'Aristote : « Les produits de l'art sont les choses dont la forme est dans l'esprit de l'homme »¹³⁹ De même, d'Aquin dit ailleurs : « La forme de l'œuvre d'art vient de la conception de

¹³⁸ **Ibid.**, II-II, Q.57, 1, p.1757

¹³⁹ Aristote, **La Métaphysique**, Livre Z, VII, 1032 b, p.246

l'artiste »¹⁴⁰ Et l'artiste qui transmet cette forme sur la matière qui est apte à être façonnée comme œuvre d'art doit tenir compte de certains points. Parce que pour d'Aquin, le seul moyen d'être Belle et Bien pour une chose, c'est de remplir ces conditions. La Beauté qui est définie par d'Aquin comme l'association de l'integritas, proportio et claritas est d'une part un concept perçu uniquement par les sens, et est d'autre part ce qui est intégré au Bien. Le Beau est en premier lieu celui qui est intégré (*integritas*), car les choses qui ne disposent pas d'intégrité sont laides parce qu'elles sont tronquées. Ce qui est tronqué est en même temps défectueux et c'est la raison pour laquelle la Beauté concerne le parfait. Cette intégrité et cette perfection apparaissent sous deux aspects. Le premier consiste en ce que la Beauté n'a pas d'autre partie qu'elle-même, puisqu'on ne peut rien y ajouter. Et le deuxième consiste en ce qu'elle demeure arrivée à sa fin. Selon d'Aquin, la beauté du corps humain résulte du fait qu'il est complet, c'est-à-dire integritas, toutefois, cet individu doit en outre avoir l'intégrité morale. Ainsi, la beauté de l'homme ne se réalise que grâce à l'intégrité corporelle et morale. D'après d'Aquin, cette définition est valable également pour les objets fabriqués par l'artisan. Un artisan qui fabrique une scie en verre au lieu de celle en fer, fabrique une scie laide même si son œuvre semble belle. C'est pourquoi, le Beau ne consiste pas uniquement en intégrité esthétique, mais il nécessite également une intégrité finale. Par conséquent, afin qu'un objet naturel ou d'art soit Beau, il faut que celui-ci ait une intégrité au sens formel et matériel. Par ailleurs, la proportionnalité (*proportio*) est un aspect relatif au rapport entre les éléments d'un ensemble. Pour d'Aquin, le concept de proportio est un lien à la fois sensible et logique. Selon lui, l'expérience de plaisir acquise à la suite d'une relation sensible établie avec une œuvre d'art est résultante de l'harmonie due à ce que ladite œuvre d'art réponde à la condition de juste proportionnalité. Cependant, la proportionnalité qui a un lien à la fois sensible et logique n'exerce pas complètement sa fonction en se manifestant uniquement dans la beauté du corps humain. En dehors de justes proportions entre les organes et de la teinte harmonieuse de la peau, il faut également que soient conformes à la raison les agissements et les actions de l'individu, c'est-à-dire que ces derniers soient bien proportionnés. La diversité quantitative des proportions dans la nature et dans les arts est infinie et grâce à cette diversité, la beauté d'une chose se distingue de celle d'une autre. Nous observons donc que d'Aquin considère le concept de proportio sous deux aspects

¹⁴⁰ Thomas d'Aquin, *Ibid.*, I, Q.45, 7, p.415

dont l'un est esthétique et l'autre est transcendantal, comme c'est le cas d'ailleurs pour le concept d'integritas.

Quant à la clarté (*claritas*) qui est définie par d'Aquin comme la troisième condition de la Beauté, bien que celle-ci semble avoir une origine plus métaphysique par rapport aux deux premières notions, en réalité elle repose sur une base physique. Car, la *claritas* se manifeste sous forme de ce qui apparaît sous l'effet de la lumière, et les éléments permettant aux objets d'être visibles, ce sont la lumière et la couleur. La lumière est le produit de la transparence du milieu, tandis que la couleur est quelque chose qui recouvre la surface des objets visibles et qui a la puissance de renforcer leurs mouvements. D'Aquin considère le concept de *claritas* au sens physique défini ci-dessus, soit « la lumière, la brillance », et il l'utilise également pour désigner l'éclat spirituel. D'après d'Aquin, la lumière qui est la condition de la beauté est divine, toutefois, la *claritas* de l'objet ne provient pas de Dieu, mais de l'intérieur de l'objet lui-même ; parce que, toute forme accède à la lumière divine au moyen des choses présentes dans l'être. Ce raisonnement de participation fait de *claritas* une propriété de la forme. Ainsi, le comportement thomiste que nous avons déjà observé quant aux deux premières conditions de la Beauté persiste ici encore. D'Aquin ne considère pas ces conditions sous leur aspect purement formel ou purement spirituel ; dans ses idées en cette matière, il s'agit toujours de la coexistence entre ce qui est substantiel et ce qui est accidentel. Pour d'Aquin, même si la lumière propagée du corps ressuscité de Jésus Christ constitue un exemple de l'aspect spirituel de la lumière, elle ne suffit pas toute seule pour en définir la nature. Le fait de considérer *claritas* comme le reflet de la lumière divine impliquerait à réduire les limites de ce concept. Car, elle comprend en même temps la raison de la luminosité et la clarté esthétique d'une œuvre d'art.

D'Aquin applique cette fois pour le Beau lui-même, la méthode qu'il avait déjà appliquée pour définir les conditions de la Beauté. Dans ce système qui privilégie l'intégrité entre la forme et la matière dans l'objet, le Beau qui est la cause formelle constitue l'union avec le Bien qui est en même temps la fin. Selon d'Aquin, la Bonté et la Beauté d'un objet affirment une même réalité, car toutes les deux reposent sur la forme. Le Bien suscite le désir d'appropriation du fait que la forme

fait l'objet d'un désir, tandis que le Beau met la forme en lien avec la connaissance. Ce qui implique à la compréhension d'une connaissance relative à la forme substantielle, au-delà de la forme sensible. Et c'est la raison pour laquelle, d'après d'Aquin, le Beau est défini sous deux aspects dont l'un est : « la chose donnant du plaisir lorsqu'elle est vue » (*quae visa placent*), et l'autre : « la chose donnant du plaisir lorsqu'elle est comprise » (*cuius ipsa apprehensio placent*). Le Beau qui est « la chose de laquelle on prend du plaisir à la vue » est en même temps le Bien. D'Aquin exprime très nettement ses idées en cette matière et il définit le Bien comme la fin de l'être. Selon lui, « le Bien suprême », c'est Dieu, et toute l'orientation de l'être est vers lui. Il est en même temps celui qui est Beau et Vrai (*verum*). Le Vrai et le Bien s'impliquent mutuellement. L'homme qui prend du plaisir de la beauté des choses sensibles, rien que du fait de cette beauté elle-même, établit un lien avec le Bien et le Vrai au moyen de la beauté qu'elle a perçue.

Cet aspect uni entre le Beau qui fait l'objet d'une expérience esthétique, et le Bien qui est une valeur éthique présente un parallélisme avec la pensée générale du Moyen-Âge. Le fait que l'expérience de prendre du plaisir d'un objet entraîne pour ce dernier d'être qualifié de Beau et que le Beau est défini identique au Bien, au-delà d'une détermination formelle, est une manière de raisonnement assez fréquente à l'époque d'Aquin. Toujours à la même époque, on observe que des analogies sont réalisées entre l'action de l'artiste et le Verbe de Dieu.¹⁴¹ Cependant, malgré toute ressemblance, il existe une différence profonde entre l'action de l'artiste et le Verbe de Dieu. Les paroles suivantes d'Aquin soulignent le plus clairement cette différence : « *Tandis que l'artiste créé fait quelque chose d'une matière donnée, Dieu, lui, fait quelque chose de rien* »¹⁴² Et c'est pourquoi, l'artiste ne peut jamais disposer ni changer ou produire substantiellement la matière. Son intervention est limitée par changer et disposer de nouveau ce qui est accidentel. En effet, la matière qu'il utilise a déjà sa propre forme. La mission qui incombe à l'artiste consiste à la mettre au point correctement. Lorsque l'artiste réalise une statue en bronze, il dispose accidentellement cette statue conformément à sa nature substantielle, car le bronze a déjà potentiellement la forme qu'on lui donnera. L'artiste exerce son activité de fabrication en imitant le mode opérationnel (*operatione*) de la nature. Le mot ars

¹⁴¹ *Ibid.*, III, Q.3, 8, p.2433

¹⁴² *Ibid.*, I, Q.41, 3, p.385

utilisé par d'Aquin pour désigner l'art exprime une théorie professionnelle basée sur la pratique. Ce terme intéressant davantage les domaines tels que l'artisanat ou la technique, pour lesquels les lois formelles de la fabrication sont définies, ne concerne pas, pour d'Aquin, uniquement une création pure. L'artiste conserve dans son esprit l'image exemplaire du produit qu'il fabriquera et il fabrique quelque chose en imitant cette forme. Si cette idée unique correspond à quelque chose dans la nature, il en imite la forme pour la fabriquer de nouveau ; par contre, si elle n'y correspond pas, il fait alors recours à sa puissance d'imagination (*phantasia*). A cette étape, l'artiste met en œuvre l'objet prévu au moyen de l'ars, c'est-à-dire ses connaissances techniques et artisanales dans ce domaine. Ce qui est le plus important à prendre en compte par l'artiste, c'est que l'œuvre d'art produite réponde correctement aux conditions d'integritas, proportio et claritas. Parce que, selon d'Aquin, un ouvrage mal fabriqué ne peut être considéré une œuvre d'art. En outre, dans un tel cas, ledit ouvrage qui n'est pas Beau ne peut arriver à sa fin, c'est-à-dire qu'il ne peut être Bien. Et il n'est pas possible qu'un ouvrage qui n'est ni Beau ni Bien puisse orienter l'âme à sa fin.

D'Aquin dit que l'action artistique se distingue de l'action morale, car l'art concerne la fabrication, tandis que la morale concerne l'action. L'art est nécessaire non pas pour que l'artiste mène une bonne vie morale, mais pour qu'il fabrique une œuvre d'art bien. Or, une bonne vie morale est indispensable pour l'homme pour vivre bon et devenir bon. Quand bien même que d'Aquin dit qu'il n'attribue aucune valeur morale à la réalisation de l'œuvre d'art, nous observons entre les lignes des textes qu'il a rédigés qu'il exige certaines valeurs morales pour l'œuvre d'art elle-même. Il dit qu'un artiste mérite l'éloge non pas pour son intention de réaliser son œuvre, mais pour la qualité seule de l'œuvre qu'il a réalisée. Cependant, il ne s'interdit pas de dire qu'en cas où un artiste aurait réalisé un ouvrage menaçant l'équilibre moral de la vie humaine, cet ouvrage devrait être exclu.

En conclusion, selon d'Aquin, toute ouvrage réalisé doit être Bien et remplir en premier lieu, pour y arriver, les conditions du Beau. L'intégrité fonctionnelle et esthétique quant à la fabrication d'un couteau rend celui-ci Bien et adapté à sa fin. Le moyen pour une statue d'être adaptée à sa fin, c'est qu'elle présente l'intégrité

esthétique et éthique. Nous pouvons dire que pour d'Aquin, un ouvrage réalisé dans n'importe quel domaine des arts plastiques ne peut être réputé œuvre d'art qu'à condition de ce qu'il réponde aux exigences de certaines normes esthétiques et qu'il soit adapté à sa fin. La raison de ce fait réside en ce que ce n'est qu'une œuvre d'art seule qui est Beau et Bien puisse établir le dialogue avec son spectateur et lui montrer la voie conduisant à la Vérité. Compte tenu de cette pensée, on voit que la mission divine mise à la charge de la production artistique et de l'œuvre d'art correspond en réalité à l'ensemble des actions et agissements attendus d'un individu pendant toute la durée de sa vie. D'après d'Aquin, le but de l'art est d'atteindre la bonté divine qui est la fin universelle à laquelle sont orientés tous les êtres. C'est la raison pour laquelle, ce qu'on attend d'une œuvre d'art, c'est qu'elle présente toujours l'intégrité entre le Beau et le Bien.

BIBLIOGRAPHIE

A. Œuvres de Thomas D'Aquin

D'AQUIN, Thomas, **Commentaire Du Traité de L'Âme D'Aristote**, Librairie Philosophique J.Vrin, Traduit Par Jean-Marie Vernier, Paris, 1999

D'AQUIN, Thomas, **Commentaire Sur Les 54 Premiers Psaumes**, Traduit par Jean-Éric Stroobant de Saint-Éloy, Éditions du Cerf, Paris, 1996, <http://docteurangelique.free.fr>

D'AQUIN, Thomas, **De Principii Naturae**, Editions Louis Vivès, 1857, <http://docteurangelique.free.fr>

D'AQUIN, Thomas, **L'Être et L'Essence**, Traduit par Alain de Libera, Cyrill Michon, Editions du Seuil, Paris, 1996

D'AQUIN, Thomas, **Sur La Vérité**, Traduit par les moines de l'Abbaye Sainte Madeleine du Barroux, 2008, <http://docteurangelique.free.fr>

D'AQUIN, Thomas, **Somme Théologique**, <http://docteurangelique.free.fr>

D'AQUIN, Thomas, **Scriptum super Sententiis**, Traduit et notes par Jacques Ménard, 2008, <http://docteurangelique.free.fr>

D'AQUIN, Thomas, **Somme Contre Les Gentils**, Livre I-IV, GF Flammarion, Traduit par Cyrille Michon, Vincent Aubin et Denis Moreau, Paris, 1999

D'AQUIN, Thomas, **Sur La Vérité**, <http://docteurangelique.free.fr>

D'AQUIN, Thomas, **Traité Des Noms Divins**, Traduction Maurice de Gandillac Aubier, Paris, 1941, <http://docteurangelique.free.fr>

Les Textes Originaux Latins <http://www.corpusthomicum.org>

B. Ouvrages Généraux

Aristote, **La Métaphysique**, Agora, Traduit de Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, 2004

Aristote, **La Poétique**, Éditions du Seuil, Traduit par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, 1980

Aristote, **Éthique à Nicomaque**, Librairie Philosophique J.Vrin, Traduit par J.Tricot, Paris, 1994

Aristote, **Le Traité De L'Âme**, Vox Philosophiae,
<http://promodevos.unblog.fr/tag/files/2010/11/aristote20de20l27ame20fr.pdf>

Boèce, **Die Musikalische Unterweisung**, Traduit par Hans Zimmermann, 2009,
<http://12koerbe.de/arche/boe-mu1.htm#VIII>.

DIONYSIUS, The Areopagite, **On The Divine Names and The Mystical Theology**, Traduction par C.E. Rolt, Society for Promoting Christian Knowledge, London, 1920

DOUGLAS, Harper, **Online Etymology Dictionary**,
<http://www.etymonline.com/index.php?search=cosmos&searchmode=none>

ECO, Umberto, **Art et Beauté Dans L'Esthétique Médiévale**, Édition Grasset&Fasquelle, Traduction par Maurice Javion, Paris, 1997

GAFFIOT F., **Dictionnaire Latin-Français**, Hachette, Paris, 1934

HUNTLEY, H.E., **The Divine Proportion: A study in Mathematical Beauty**, Dover Pub., N.Y., 1970

MCINERNEY, Ralph and O'CALLAGHAN, John, "Saint Thomas Aquinas", **The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2010 Edition)**, Edward N. Zalta (ed.), <http://plato.stanford.edu/archives/win2010/entries/aquinas>

O'MEARA, Thomas F., **Thomas Aquinas Theologian**, University of Notre Dame Press, 1997

PANOFSKY, Erwin, **Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe**, Kabalcı Yay., Traduit par Engin Akyürek, İstanbul, 1995

Philolaos, **Fragments**, <http://www.completepythagoras.net/mainframeset.html>

Platon, **Le Banquet**, Gallimard, Traduit par Paul Vicare, Paris, 1989

Platon, **Œuvre Complètes "La République"**, Bibliothèque de la Pléiade, Traduit par Léon Robin, Paris, 1940

Platon, **Œuvre Complètes “Le Grand Hippias”**, Bibliothèque de la Pléiade, Traduit par Léon Robin, Paris, 1940

Platon, **Œuvre Complètes, “Parménide”**, Traduit par Émile Chambry, Librairie Garnier Frères, Paris

Platon, **Phèdre**, Gallimard, Traduit par Paul Vicare, Paris, 1989

Platon, **Philèbe**, Traduit par Émile Chambry, <http://ugo.bratelli.free.fr/Platon/Platon-Philebe.htm>

Platon, **Timée**, Traduction Émile Chambry,
<http://ugo.bratelli.free.fr/Platon/Platon-Timee.htm>

Plotin, **Ennéades**, Les Belles Lettres, Traduit par Émile Bréhier, Paris, 1997

RICHÉ, Pierre, **Écoles et Enseignement Dans Le Haut Moyen Âge**, Picard, 2000

ROTH, Leland M., **Mimarlığın Öyküsü**, Traduit par Ergün Akça, Kabalcı Yay., İstanbul, 2002

SCHUTZ, Ludwig, **Thomas-Lexikon**, Auflage von Enrique Alarcón vorbereitet Pamplona, Universität von Navarra, 2006, <http://www.corpusthomicum.org>

Xénophon, **Œuvres de Xénophon, Mémorables**, Traduit par Eugène Talbot, <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/xenophon/memorable2.htm#VIII>

Vitruve, **Les Dix Livres D’Architecture**, Carillan-Goeury Libraire et A.Mathias Libraire, Paris, 1837

CURRICULUM VITAE

Né le: 24 Novembre 1978

à Munich

Formation:

2009-2012: Maîtrise recherche (Université Galatasaray, Istanbul)

2008-2009: Cours préparatoire de français (Université Galatasaray, Istanbul)

2004-2008: Diplôme de l'Histoire de l'Art (Université Des Beaux-Arts Mimar Sinan, Istanbul)