

UMBERTO
ECCO

ART ET BEAUTÉ
DANS
L'ESTHÉTIQUE
MÉDIÉVALE



Grasset

[Table des Matières](#)

[Page de Copyright](#)

[DU MÊME AUTEUR](#)

[1 - INTRODUCTION](#)

[2 - LA SENSIBILITÉ ESTHÉTIQUE MÉDIÉVALE](#)

[2.1 LES MOTIVATIONS ESTHÉTIQUES DES HOMMES DU MOYEN AGE](#)

[2.2 LES MYSTIQUES](#)

[2.3 LE COLLECTIONNISME](#)

[2.4 UTILITÉ ET BEAUTÉ](#)

[3 - LE BEAU TRANSCENDANTAL](#)

[3.1 LA VISION ESTHÉTIQUE DE L'UNIVERS](#)

[3.2 LES TRANSCENDANTAUX. PHILIPPE LE CHANCELIER](#)

[3.3 LES COMMENTAIRES DU PSEUDO-DENYS](#)

[3.4 GUILLAUME D'AUVERGNE ET ROBERT GROSSETESTE](#)

[3.5 LA « SUMMA FRATRIS ALEXANDRI » ET SAINT BONAVENTURE](#)

[3.6 ALBERT LE GRAND](#)

[4 - LES ESTHÉTIQUES DE LA PROPORTION](#)

[4.1 LA TRADITION CLASSIQUE](#)

[4.2 L'ESTHÉTIQUE MUSICALE](#)

[4.3 L'ÉCOLE DE CHARTRES](#)

[4.4 L'«HOMO QUADRATUS»](#)

[4.5 LA PROPORTION COMME NORME ARTISTIQUE](#)

[5 - LES ESTHÉTIQUES DE LA LUMIÈRE](#)

[5.1 LE GOÛT POUR LA COULEUR ET LA LUMIÈRE](#)

5.2 OPTIQUE ET PERSPECTIVE

5.3 LA MÉTAPHYSIQUE DE LA LUMIÈRE: GROSSETESTE

5.4 SAINT BONAVENTURE

6 - SYMBOLE ET ALLÉGORIE

6.1 L'UNIVERS SYMBOLIQUE

6.2 L'INDIFFÉRENCIATION ENTRE SYMBOLISME ET ALLÉGORISME

6.3 LA PANSÉMIOSIS MÉTAPHYSIQUE

6.4 L'ALLÉGORISME SCRIPTURAL

6.5 L'ALLÉGORISME ENCYCLOPÉDIQUE

6.6 L'ALLÉGORISME UNIVERSEL

6.7 L'ALLÉGORISME ARTISTIQUE

6.8 SAINT THOMAS ET LA LIQUIDATION DE L'UNIVERS ALLÉGORIQUE

7 - PSYCHOLOGIE ET GNOSEOLOGIE DE LA VISION ESTHÉTIQUE

7.1 SUJET ET OBJET

7.2 L'ÉMOTION ESTHÉTIQUE

7.3. PSYCHOLOGIE DE LA VISION

7.4 LA VISION ESTHÉTIQUE CHEZ SAINT THOMAS

8 - SAINT THOMAS ET L'ESTHÉTIQUE DE L'ORGANISME

8.1 FORME ET SUBSTANCE

8.2 « PROPORATIO » ET « INTEGRITAS »

8.3 « CLARITAS »

9 - DÉVELOPPEMENTS ET CRISE D'UNE ESTHÉTIQUE DE L'ORGANISME

9.1 ULRICH DE STRASBOURG, SAINT BONAVENTURE ET LULLE

9.2 DUNS SCOT, OCKHAM ET L'INDIVIDU

9.3 LES MYSTIQUES ALLEMANDS

10 - THÉORIES DE L'ART

10.1 LA THÉORIE DE L' « ARS »

10.2 ONTOLOGIE DE LA FORME ARTISTIQUE

10.3 ARTS LIBÉRAUX ET ARTS SERVILES

10.4 LES ARTS DU BEAU

10.5 LES POÉTIQUES

11 - L'INVENTION ARTISTIQUE ET LA DIGNITÉ DE L'ARTISTE

11.1 L' « INFIMA DOCTRINA »

11.2 LE POÈTE « THEOLOGUS »

11.3 L'IDÉE EXEMPLAIRE

11.4 INTUITION ET SENTIMENT

11.5 LA NOUVELLE DIGNITÉ DE L'ARTISTE

11.6 DANTE ET LA NOUVELLE IMAGE DU POÈTE

12 - APRÈS LA SCOLASTIQUE

12.1 LE DUALISME PRATIQUE DU MOYEN AGE

12.2 LES STRUCTURES DE LA PENSÉE MÉDIÉVALE

12.3 L'ESTHÉTIQUE DE NICOLAS DE CUSE

12.4 L'HERMÉTISME NÉO-PLATONICIEN

12.5 ASTROLOGIE CONTRE PROVIDENCE

12.6 SYMPATHIE CONTRE « PROPORTION »

12.7 TALISMAN CONTRE PRIÈRE

12.8 L'ESTHÉTIQUE COMME NORME DE VIE

12.9 L'ARTISTE ET LA NOUVELLE INTERPRÉTATION DES TEXTES ET DU MONDE

12.10 CONCLUSIONS

[NOTES](#)

[SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES](#)

© Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno Etas S.p.A., 1987.

© Éditions Grasset & Fasquelle, 1997, pour la traduction française.

978-2-246-78471-5

DU MÊME AUTEUR

L'ŒUVRE OUVERTE, Seuil, 1965.

LA STRUCTURE ABSENTE, Mercure de France, 1972.

LE NOM DE LA ROSE, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Grasset, 1982. Prix Médicis étranger.

LE NOM DE LA ROSE, édition augmentée d'une *Apostille* traduite de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, 1985.

LA GUERRE DU FAUX, traduit de l'italien par Myriam Tanant avec la collaboration de Piero Caracciolo, Grasset, 1985.

LECTOR IN FABULA, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, 1985.

PASTICHES ET POSTICHES, traduit de l'italien par Bernard Guyader, Messidor, 1988. Nouvelle édition 10/18.

SÉMIOTIQUE ET PHILOSOPHIE DU LANGAGE, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, PUF, 1988.

LE SIGNE : HISTOIRE ET ANALYSE D'UN CONCEPT, adapté de l'italien par J.-M. Klinkenberg, Labor, 1988.

LE PENDULE DE FOUCAULT, *roman*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Grasset, 1990.

LES LIMITES DE L'INTERPRÉTATION, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, 1992.

DE SUPERMAN AU SURHOMME, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, 1993.

LA RECHERCHE DE LA LANGUE PARFAITE DANS LA CULTURE EUROPÉENNE, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro. Préface de Jacques Le Goff, Le Seuil, 1994.

L'ÎLE DU JOUR D'AVANT, *roman*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Grasset, 1996.

SIX PROMENADES DANS LES BOIS DU ROMAN ET D'AILLEURS, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, 1996.

traduit de l'italien par

*L'édizione originale de cet ouvrage a été publiée par Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani,
Sonzogno Etas S.p.A., à Milan, en 1987, sous le titre:*

ARTE E BELLEZZA
NELL'ESTETICA MEDIEVALE

INTRODUCTION

Ce livre est un précis d'histoire des théories esthétiques élaborées par la culture du Moyen Age latin, du VI^e au XV^e siècle de notre ère. Il s'agit là, toutefois, d'une définition dont les termes exigent à leur tour d'être définis.

Un précis : On ne propose pas ici une recherche prétendant à l'originalité, mais bien plutôt un résumé et une mise en place de recherches antérieures, au nombre desquelles figure également celle réalisée par l'auteur dans son étude consacrée au problème de l'esthétique chez saint Thomas d'Aquin (1956). En particulier, ce précis n'aurait pu être conçu si, en 1946, deux ouvrages fondamentaux n'avaient été publiés : à savoir les *Etudes d'esthétique médiévale* d'Edgard de Bruyne, et le recueil de textes relatifs à la métaphysique du beau assemblé par D. H. Pouillon. Je suis persuadé que l'on peut, sans crainte de démenti, affirmer que tout ce qui a été rédigé avant ces deux contributions demeure incomplet, et que tout ce qui a été écrit par la suite en est tributaire¹.

Constituant un précis, le présent ouvrage se veut accessible à des lecteurs dont la pensée philosophique du Moyen Age n'est pas la spécialité, non plus que l'histoire de l'esthétique. C'est dans cet esprit, d'ailleurs, que toutes les citations en latin - et elles sont fréquentes - font aussitôt l'objet d'une paraphrase lorsqu'elles sont brèves et, quand elles sont longues, s'accompagnent de leur traduction en français².

Un précis d'histoire : Ce livre est un précis historique, et non théorique. Ainsi qu'on le confirmera du reste en conclusion, l'objectif de cet ouvrage consiste à proposer une image d'une époque, et non pas une contribution de type philosophique à la définition contemporaine de l'esthétique, de ses problèmes et de leurs éventuelles solutions. Pareille mise au point devrait suffire, et elle suffirait sans nul doute s'il s'agissait ici d'une histoire de l'esthétique de l'époque classique ou bien de l'esthétique baroque. Mais, compte tenu du fait que la philosophie médiévale a donné matière, depuis le siècle dernier, à une réactualisation qui a visé à la présenter comme *philosophia perennis*, tout discours à son propos se doit de mettre constamment en lumière ses propres présupposés philosophiques. Je m'explique : cette étude qui traite de l'esthétique médiévale procède des mêmes intentions de compréhension d'une période historique que, disons, l'étude de l'esthétique grecque ou celle de l'esthétique baroque. Cela dit, il est naturel que l'on décide d'étudier une époque parce qu'on la juge intéressante et qu'on estime qu'il vaut la peine de la mieux comprendre.

Histoire des théories esthétiques : Justement parce qu'il s'agit d'un précis historique, le propos

n'est nullement de redéfinir, en des termes acceptables encore aujourd'hui, ce que peut être une théorie esthétique. Nous sommes parti de l'acception la plus large de l'expression, qui prend en compte tous les cas dans lesquels une théorie s'est présentée, ou s'est trouvée reconnue comme théorie esthétique. Nous tiendrons par conséquent pour théorie esthétique tout exposé qui, manifestant quelque intention de systématiser, et faisant intervenir des concepts philosophiques, traite de certains phénomènes qui se rapportent à la beauté, à l'art et aux conditions de réalisation et d'appréciation des productions de l'art, aux relations entre l'art et telle autre activité, et entre l'art et la morale, à la fonction dévolue à l'artiste, aux notions d'agréable, d'ornemental, de style, aux jugements inspirés par le goût et, tout autant, à la critique de tels jugements, et aux théories et aux diverses pratiques d'interprétation des textes, écrits ou non, autrement dit à la question herméneutique - étant admis qu'elle se situe à la croisée des problèmes précédents, même si, comme cela arrivait en particulier durant le Moyen Age, elle ne concerne pas exclusivement les phénomènes dits esthétiques.

Tout compte fait, plutôt que de démarrer muni d'une définition contemporaine de l'esthétique, et puis d'aller vérifier si, dans une époque passée, elle pourrait trouver sa confirmation (démarche qui a donné lieu à de déplorables histoires de l'esthétique), mieux vaut partir d'une définition autant que possible syncrétique et tolérante, et voir ensuite ce qu'on découvrira. Selon les critères indiqués, et à la façon dont ont procédé d'autres chercheurs, nous avons essayé, pour autant que cela était possible, d'intégrer aux exposés théoriques proprement dits tout un ensemble de textes qui, alors même qu'ils étaient rédigés sans objectifs systématiques (ainsi, par exemple, les observations des théoriciens de la rhétorique, les pages des mystiques, des collectionneurs d'objets d'art, des éducateurs, des encyclopédistes, ou des exégètes de l'Écriture sainte), reflètent ou influencent les idées philosophiques de l'époque. De la même façon, on a tenté, dans la mesure du possible, et sans intention d'exhaustivité, de dégager par extrapolation les idées esthétiques sous-jacentes aux manifestations de la vie quotidienne et à l'évolution même des formes et des techniques artistiques.

Le Moyen Age latin : Les exposés théoriques, qu'ils soient de tour philosophique ou théologique, le Moyen Age les a faits en latin, et le Moyen Age scolastique est d'expression latine. Quand la langue vulgaire commence à être le véhicule d'un discours théorique, déjà nous nous trouvons, en dépit des datations, hors du Moyen Age, dans une large mesure du moins. Ce précis s'applique aux conceptions esthétiques communiquées par le Moyen Age latin, et ce n'est qu'incidemment qu'il traite des idées inspiratrices de la poésie des troubadours, des poètes du « Doux Style Nouveau », de Dante - encore que, dans le cas de Dante, on ait fait de substantielles exceptions, en particulier dans le dernier chapitre - sans parler de ceux qui viennent après lui. Ici, je ferais observer qu'en Italie l'habitude est prise de situer au Moyen Age Dante, Pétrarque et Boccace, dans l'attente du jour où Christophe Colomb découvrira l'Amérique, tandis que, dans beaucoup de pays, on parle déjà, pour ces auteurs, d'un début de la Renaissance. D'autre part, dans un souci d'équilibrage, ceux-là mêmes qui parlent de Renaissance au sujet de Pétrarque parlent d'un automne du Moyen Age pour le XV^e siècle bourguignon, flamand et germanique, c'est-à-dire en somme pour les contemporains de Pic de La Mirandole, de Léon Baptiste Alberti et de Alde Manuce.

Autre chose : il y a cette notion de « Moyen Age », justement, qui est fort délicate à définir, et la seule étymologie sans mystère du terme nous indique qu'il n'a été forgé que pour assurer un logement à une dizaine de siècles que personne ne parvenait plus à situer, vu qu'ils se trouvaient à mi-chemin de deux époques « excellentes », l'une dont on était d'ores et déjà extrêmement fier, et

l'autre pour laquelle le sentiment de nostalgie était devenu intense.

Parmi les multiples accusations formulées à l'encontre de cette époque dépourvue d'identité (mis à part le reproche d'être « entre deux âges »), figurait, c'est l'important, celle d'avoir été dénuée de sensibilité esthétique. Pour le moment nous ne débattons pas de ce point, étant donné que l'objet des chapitres qui suivent est précisément de corriger cette impression fautive - et le chapitre de conclusion du livre montrera qu'aux alentours du XV^e siècle, la sensibilité esthétique avait déjà subi une modification radicale, susceptible d'expliquer, sans tout à fait le justifier, ce basculement de rideau sur l'esthétique médiévale. Toutefois, la notion de Moyen Age se révèle embarrassante, pour d'autres raisons.

Comment peut-on regrouper sous une seule et même étiquette une succession de siècles si différents les uns des autres, avec, d'un côté, ceux qui séparent la chute de l'Empire romain de la restructuration carolingienne, un temps où l'Europe traverse la plus affreuse crise politique, religieuse, démographique, agraire, urbaine, linguistique (la liste pourrait être plus longue) de toute son histoire ; et, d'un autre côté, les siècles de la reprise qui suivit l'An Mil, pour lesquels on a fait état de première révolution industrielle, et où prennent naissance les langues et les nations modernes, la démocratie des communes, la banque, la lettre de change et la comptabilité en partie double; où s'opère une révolution dans les systèmes de traction, de transport terrestre et maritime, dans la pratique artisanale ; où sont inventés la boussole, l'arc en ogive et, sur le tard, la poudre et l'imprimerie? Comment réunir des siècles durant lesquels les Arabes se font traducteurs d'Aristote, et se consacrent à la médecine et à l'astronomie, tandis qu'à l'est de l'Espagne, si tant est que les « siècles de barbarie » aient été dépassés, l'Europe, en somme, n'a guère le droit de s'enorgueillir d'une culture qui lui soit propre ?

Et pourtant, si l'on peut s'exprimer ainsi, la responsabilité de ce «groupage» indifférencié d'une dizaine de siècles incombe aussi, pour une part, à la culture médiévale : une culture qui, ayant choisi, ou s'étant trouvée dans l'obligation de choisir le latin comme langue autorisée, le texte biblique comme livre fondamental et la tradition patristique comme seul et unique témoignage de la culture classique, besogne en commentant des commentaires, et en citant des énoncés accrédités, laissant l'impression de ne jamais exprimer quoi que ce soit de neuf. C'est faux, la culture médiévale possède un sens de l'innovation; mais voilà, elle s'évertue à le dissimuler sous les oripeaux de la redite (à la différence de la culture moderne qui fait mine de renouveler quand elle ne fait que répéter).

La tentative difficile visant à capter l'instant où quelque chose de neuf est exprimé - au moment même où l'homme du Moyen Age se donne un mal fou pour nous convaincre qu'il est simplement en train de redire ce qui a été dit auparavant - est aussi le lot de celui qui entend étudier des conceptions esthétiques. Afin qu'une telle expérimentation paraisse moins ardue, pour le lecteur du moins, ce précis est disposé suivant un ordre de problèmes, et non pas en alignant des profils consacrés à tel et tel auteur. A dessiner des profils, on encourt le risque de laisser croire que chaque penseur, dès lors qu'il utilise la même terminologie et les mêmes formules que ses devanciers, continue de redire les mêmes choses (et pour comprendre que c'est l'inverse qui se produit, il faudrait reconstituer un par un chaque système). Tandis qu'il est plus facile de procéder en passant d'une question à l'autre, dans les limites d'un rapide tour d'horizon - guère plus de deux cents pages consacrées à une durée de presque dix siècles - et de suivre le parcours de certaines formulations, pour s'apercevoir que leur signification se transforme, imperceptiblement dans bien des cas, mais quelquefois de façon fort évidente ; si bien qu'on peut se rendre compte, en fin de trajet, qu'une

expression abondamment exploitée, telle que, mettons : *forme*, était au départ utilisée pour indiquer ce qui est visible en surface, et qu'à la fin elle servait à indiquer ce qui est dissimulé au fond.

C'est pourquoi, tout en reconnaissant à l'occasion que certains problèmes et certaines solutions sont demeurés inchangés, on a préféré, en règle générale, faire porter l'accent sur les périodes de développement, de mutation - au risque de succomber à cette coquetterie des historiographes (que nous prendrons la liberté de critiquer dans les pages de conclusion) consistant à imaginer que la pensée esthétique médiévale procède « de mieux en mieux ». Assurément l'esthétique du Moyen Age a connu un processus de maturation, vu qu'elle passe par des citations plutôt acritiques d'idées héritées de manière indirecte du monde classique, pour aboutir à s'organiser à l'intérieur de ces chefs-d'œuvre de rigueur systématisante que constituent les *summae* du XIII^e siècle. Cependant, s'il est vrai qu'un Isidore de Séville nous fait sourire avec ses fantaisies étymologiques, et qu'un Guillaume d'Ockham en revanche nous met au défi d'interpréter une pensée bardée de subtilités formelles, qui donnent encore du fil à retordre aux logiciens de notre temps, cela ne veut pas dire que Boèce avait moins de pénétration que Duns Scot, même s'il a vécu à peu près huit siècles avant lui.

L'histoire que nous nous apprêtons à parcourir se révèle complexe, elle est faite de continuités et de ruptures. C'est, très largement, l'histoire de continuités, par le fait que le Moyen Age a été sans aucun doute une époque d'auteurs qui se copiaient l'un l'autre à la chaîne sans se citer - mais parce que, ne l'oublions pas, en un temps de culture manuscrite (et d'accès difficile aux manuscrits), le fait de copier constituait l'unique moyen de faire circuler les idées. Il ne venait à la pensée de personne qu'il s'agît là d'un crime; d'un copiage à un autre, personne ne savait plus trop à qui pouvait réellement être attribuée la paternité d'une formule, et, en fin de compte, la conviction courante était que, pour peu qu'une idée fût vraie, elle devenait la propriété de tout un chacun.

Cette histoire réserve pourtant quelques coups de théâtre. On n'y entend certes pas de ces bruits de grosse caisse, du type du *cogito* cartésien. Jacques Maritain avait fait remarquer que ce n'est qu'avec Descartes qu'un penseur se présente comme « un débutant dans l'absolu » ; et, après Descartes, chaque penseur s'efforcera à son tour de faire ses premières preuves sur un plateau où personne ne se soit présenté avant lui. Les hommes du Moyen Age n'étaient pas à ce point théâtraux, ils étaient persuadés que l'originalité signifiait péché d'orgueil (et d'autre part, à prétendre remettre en question une tradition officielle, on prenait certains risques, pas seulement de nature académique). Mais, en contrepartie, les hommes du Moyen Age (et ce ne sera une révélation que pour qui ne le savait pas encore) se montraient capables d'envolées de l'esprit et de coups de génie.

LA SENSIBILITÉ ESTHÉTIQUE MÉDIÉVALE

2.1 LES MOTIVATIONS ESTHÉTIQUES DES HOMMES DU MOYEN AGE

C'est à l'Antiquité classique que le Moyen Age a emprunté, pour une bonne part, sa problématique en matière d'esthétique : toutefois, il a donné à ce genre de sujets une portée nouvelle, du fait qu'il les intégrait à un sentiment de l'homme, de l'univers et de la divinité typiques de la conception chrétienne. Il a emprunté telle ou telle autre catégorie à la tradition biblique et patristique, mais en s'appliquant toujours à les insérer dans les cadres philosophiques fournis par une conscience nouvelle de la fonction systématisante. De ce fait, il a porté sa spéculation esthétique à un niveau d'originalité incontestable. Et pourtant : les thèmes, les problèmes et les solutions offertes, pourraient à la limite être considérés comme simple incrustation langagière, acceptée en vertu d'une tradition, et vide de résonances effectives, tant dans l'esprit des auteurs que dans celui des lecteurs. On n'a pas manqué de relever que, dans le fond, quand il s'agissait de traiter de questions d'esthétique et de proposer des normes de production artistique, l'Antiquité classique gardait le regard tourné vers la nature, tandis que les hommes du Moyen Age, abordant des sujets identiques, ne quittaient pas des yeux l'Antiquité classique : et, par un certain côté, la culture médiévale dans son ensemble peut fort bien paraître un commentaire de la tradition culturelle, plutôt qu'une réflexion sur la réalité.

Néanmoins, cet aspect est loin de rendre compte de la disposition critique de l'homme du Moyen Age : en regard du culte voué aux conceptions transmises comme un legs de vérité et de sagesse, et en regard de cette façon de considérer la nature comme le reflet de la transcendance, comme un obstacle et une entrave, il circule dans la sensibilité de ce temps-là un vif courant de curiosité empreinte de fraîcheur pour tous les aspects de la réalité sensible, y compris la part de jouissances qu'elle peut procurer sur le plan esthétique.

Une fois reconnue la présence de cette réactivité spontanée face à la beauté de la nature et à celle des œuvres d'art (suscitée, à l'occasion, par des stimuli doctrinaux, mais qui se projette bien au-delà d'un donné aridement livresque), nous pouvons être assurés que le philosophe médiéval, quand il parle de la beauté, n'a pas seulement en tête une notion abstraite, mais qu'il se réfère à des expériences concrètes.

Il est évident qu'au Moyen Age il existe une certaine conception de la beauté accessible à la seule intelligence, de l'harmonie morale, du rayonnement métaphysique; et que nous ne saurions apprécier une telle façon de sentir sans répondre à une première exigence : celle d'entrer avec beaucoup d'amour dans la mentalité et dans la sensibilité de cette époque-là. A ce propos Curtius (1948, 12.3, trad. franç. p. 273) affirme que

lorsque la Scolastique parle de la beauté, elle entend par là un attribut de

Dieu. La métaphysique de la Beauté, par exemple chez Plotin, et la théorie de l'art n'ont pas le moindre rapport entre elles. L'homme *moderne* surestime démesurément l'art, parce qu'il a perdu le sens de la beauté intelligible, que possédaient le néo-platonisme et le Moyen Age... Il s'agit ici d'une beauté dont l'esthétique n'a aucune idée.

De telles affirmations ne sont pourtant en aucune façon susceptibles de restreindre notre intérêt pour ces spéculations. En effet, et primordialement, l'expérience de la beauté intelligible constituait aussi, pour l'homme du Moyen Age, une réalité morale et psychologique, et l'histoire de la culture de cette période ne bénéficierait pas d'un éclairage approprié, si l'on tenait ce facteur pour négligeable. En second lieu, tandis qu'ils étendaient leur curiosité esthétique au domaine de la beauté non accessible aux sens, les hommes du Moyen Age se trouvaient élaborer, dans le même temps, par le biais de l'analogie, par un jeu de parallélismes explicites ou implicites, toute une série de déclarations relatives à la beauté sensible, à la beauté des choses naturelles ou résultant de l'art. Le champ d'investigation esthétique des gens du Moyen Age était plus largement déployé que le nôtre; et l'attention qu'ils accordaient à la beauté des choses se trouvait souvent aiguillonnée par la conscience de la beauté comme d'un donné métaphysique ; mais en contrepartie s'affirmait aussi bien le goût de l'homme ordinaire, ou de l'artiste et de l'amateur d'objets d'art, avec une propension marquée pour les aspects sensibles des choses. Ce penchant, vérifiable de bien des manières, les systèmes doctrinaux s'efforçaient de le légitimer, et de le canaliser de telle sorte que l'attention accordée aux objets sensibles ne puisse jamais l'emporter sur la tension orientée vers le spirituel. Alcuin admet qu'il est plus aisé de porter de l'amour aux « objets de belle apparence, aux saveurs délectables, aux sonorités douces » et ainsi de suite, que d'aimer Dieu (voir le *De Rhetorica*, in Halm, 1863, p. 550). Mais, pour peu que nous goûtions à ces choses avec la ferme intention de mieux aimer Dieu, il ne nous sera pas défendu de favoriser aussi notre penchant pour l'*amor ornamenti*, pour la somptuosité des églises, pour le chant et pour la belle musique.

Penser au Moyen Age comme à une époque de rejet moralisant de la beauté sensible ne traduit pas seulement une connaissance superficielle des textes; il y a là incompréhension radicale de la mentalité médiévale. S'il faut un exemple pour tirer les choses au clair, nous l'avons sous la main si nous examinons l'attitude adoptée à l'égard de la beauté par les mystiques et les rigoristes. Sous quelque latitude que ce soit, les moralistes et les ascètes ne sont nullement des individus rendus insensibles à l'attrait des plaisirs terrestres : tout au contraire, ils éprouvent avec plus d'intensité que d'autres ce genre de sollicitations, et c'est justement à partir de ce conflit entre une réactivité aux choses terrestres, et une tension orientée vers le surnaturel que se noue le drame de la discipline ascétique. Lorsqu'il advient qu'une telle discipline ait enfin atteint son objectif, alors le mystique et l'ascète découvrent, dans la tranquillité des sens placés sous contrôle, la capacité de considérer d'un œil serein les attraits de ce monde ; et ils se trouvent en état de les apprécier avec une indulgence que la fièvre du combat ascétique leur interdisait. Or nous voyons bien qu'au Moyen Age, rigorisme et mystique fournissent maints exemples de ces deux dispositions psychologiques, avec à l'appui un ensemble de témoignages du plus grand intérêt relatifs à la sensibilité esthétique courante.

2.2 LES MYSTIQUES

Nul n'ignore la polémique dirigée par les cisterciens et par les chartreux, surtout au XII^e siècle, contre le luxe et contre le recours aux moyens figuratifs dans la décoration des églises : la soie, l'or, l'argent, les vitraux colorés, les sculptures, les tableaux, les tapisseries se trouvent rigoureusement bannis dans les statuts cisterciens (Guigo, *Annales*, PL 153, coll. 655 et suiv.). Saint Bernard, Alexandre Neckham, Hugues de Fouilloi partent en guerre contre toutes ces vanités, toutes ces *superfluitates* qui ne font que distraire les fidèles de leurs dévotions et de la concentration dans la prière. Mais, à travers toutes ces condamnations, la beauté et l'agrément de l'ornementation ne sont pas pour autant méconnus : tout au contraire, ils ne sont combattus que parce qu'on en reconnaît l'attraction irrésistible, incompatible avec les exigences du lieu de culte.

Hugues de Fouilloi parle à ce propos de *mira sed perversa delectatio*, d'une délectation merveilleuse, mais perverse. Le terme *perversa* se trouve dicté, comme toujours chez les rigoristes, par des raisons morales et sociales : c'est-à-dire qu'ils soulèvent le problème de savoir si une église doit faire l'objet d'une décoration somptueuse, alors que les créatures de Dieu vivent dans le dénuement. En revanche, ce *mira* marque un assentiment sans réserve pour ce qui a trait aux qualités esthétiques des ornements.

Saint Bernard nous fournit confirmation d'une telle disposition d'esprit, étendue aux beautés de l'univers dans son ensemble, quand il évoque toutes ces choses auxquelles les moines ont dû renoncer en quittant le monde :

Nos vero qui jam de populo exivimus, qui mundi quaeque pretiosa ac speciosa pro Christo reliquimus, qui omnia pulchre lucentia, canore mulcentia, suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corporea arbitrati sumus ut stercora...

Mais nous autres moines, qui sommes désormais séparés du peuple, qui avons abandonné pour le Christ toutes choses précieuses et précieuses de ce monde, qui tenons pour du fumier toute beauté resplendissante au regard, toute sonorité caressante pour l'oreille, toute senteur odoriférante, toute saveur appétissante, toute matière lénifiante au toucher, et en somme toutes les choses qui procurent de l'agrément au corps...

(*Apologia ad Guillelmum abbatem*, P L 182, coll. 914-915)

On ne manquera pas de percevoir, en dépit du tour irrité du rejet et de l'agression finale (*ut stercora*), un sentiment vivace à l'égard des choses refusées, et quelque nuance de regret. Mais on lit dans la même *Apologia ad Guillelmum* une autre page qui constitue un témoignage plus explicite de sensibilité esthétique. Tout en s'attaquant aux édifices religieux trop vastes et trop enrichis de sculptures, saint Bernard nous fournit une représentation de l'église de style Cluny et de la sculpture romane, qui représente un modèle de critique descriptive ; à travers la peinture proposée

de ce qu'il désapprouve, on voit à quel point pouvait tenir du paradoxe l'indignation de cet homme qui parvenait pourtant à analyser avec tant de finesse des choses qu'il ne voulait pas voir. En premier lieu se développe la polémique dirigée contre les dimensions démesurées des édifices :

Omitto oratoriorum immensas altitudines, immoderatas longitudines, supervacuas latitudines, somptuosas depolitiones, curiosas depictiones, quae dum orantium in se retorquent aspectum, impediunt et affectum, et mihi quodammodo repraesentant antiquum ritum ludaeorum.

Je passe sous silence la hauteur immense des oratoires, la longueur exagérée, les surfaces inutilement étendues, les polissages raffinés, les peintures curieuses qui, en détournant sur elles le regard des fidèles en prière, entravent la piété et me font en quelque façon l'effet de l'ancien rite des Juifs.

(P L 182, coll. 915)

Mais toute cette richesse n'a-t-elle donc pas été étalée afin d'en attirer d'autre et de favoriser l'afflux des donations aux églises?

Auro tectis reliquiis signantur oculi, et loculi aperiuntur. Ostenditur pulcherrima forma sancti vel sanctae alicujus, et eo creditur sanctior, quo coloration.

Les yeux sont attirés par la vue des reliques couvertes d'or, et alors les bourses s'ouvrent. On montre quelque très belle image d'un saint ou d'une sainte, et les saints sont estimés d'autant plus saints qu'ils sont mieux coloriés.

(P L 182, coll. 915)

Le fait esthétique n'est pas mis en discussion, la discussion porte bien plutôt sur l'usage qui en est fait à des fins extra-culturelles, dans un but inavoué de profit.

Currunt homines ad osculandum, invitantur ad donandum, et magis mirantur pulchra quam venerantur sacra.

Les gens se précipitent pour embrasser, ils sont invités à faire des offrandes, et ils admirent ce qui est beau bien plus qu'ils ne vénèrent ce qui est sacré.

(Ibidem)

L'ornement distrahit de l'oraison. Et, dans ces conditions, à quoi servent toutes ces sculptures

qu'on remarque sur les chapiteaux ?

Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas ? Quid ibi immundea simiae ? Quid feri leones ? Quid monstruosi centauri ? Quid semi-homines ? Quid maculosae tigrides ? Quid milites pugnantes ? Quid venatores tubicinantes ? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum apparet ubique varietas, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Proh Deo! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum ?

Au demeurant, que viennent faire dans les cloîtres, sous les yeux des religieux lisant l'Office, cette monstruosité risible, ces semblants de belles formes difformes et cette difformité si bien formée ? Est-ce un lieu pour les singes immondes ? Ou pour les féroces lions ? Que viennent faire là les centaures monstrueux ? Ou les créatures à demi humaines ? Ou les tigres au pelage tacheté ? Ou les soldats dans leurs mêlées ? Ou encore les chasseurs sonnante leurs trompes ? Sous une unique tête s'offrent à la vue plusieurs corps et, à l'inverse, plusieurs têtes sur un unique corps. D'un côté l'on distingue un quadrupède à queue de serpent, de l'autre côté un poisson avec une tête de quadrupède. Là un animal se présente sous l'apparence d'un cheval traînant derrière lui une moitié de chèvre, ici un animal pourvu de cornes a un arrière-train de cheval. Bref, on voit surgir de toutes parts une si grande et si étrange quantité de formes extravagantes, qu'il y a certes plus de plaisir à lire sur les marbres que sur les pages des manuscrits, et à passer des jours entiers à admirer une par une toutes ces images qu'à méditer le commandement de Dieu. Ah Seigneur ! Si l'on n'a pas honte de telles inepties, comment n'être pas au moins chagrin de tant de dépenses ?

(P L 182, coll. 915-916)

Dans cette page, comme dans l'autre précédemment citée, l'occasion nous est offerte de retrouver une remarquable démonstration de beau style conforme aux prescriptions de l'époque, avec tout ce *color rhetoricus* naguère recommandé par Sidoine Apollinaire, avec la profusion des *determinationes* et l'habileté des oppositions. Et il s'agit ici encore d'une attitude particulière aux mystiques, pensons par exemple à la façon dont un saint Pierre Damien condamne la poésie et les arts plastiques avec la technique oratoire impeccable d'un rhéteur chevronné. Rien en cela qui doive nous surprendre, vu que presque tous les penseurs du Moyen Age, mystiques ou non, ont connu ne fût-ce que dans leur jeunesse leur saison poétique, d'Abélard à saint Bernard, de l'école de Saint-Victor à saint Thomas et à saint Bonaventure, avec une production qui offre, à côté des très nombreux exercices simplement scolaires, maints exemples de grande poésie dans les limites de l'expression latine médiévale, comme c'est le cas pour l'Office du Saint-Sacrement de saint Thomas d'Aquin³.

Pour en revenir aux rigoristes (qui apportent selon nous l'illustration la plus probante, car elle se situe à la limite), ils semblent donc polémiquer sans arrêt contre quelque chose dont ils perçoivent tout le pouvoir de séduction, positive ou périlleuse selon les cas. Et leur manière de sentir se découvre un précédent, autrement passionnel et authentique, dans le drame de saint Augustin : Augustin nous informe du tourment intérieur de l'homme croyant qui redoute constamment que la beauté de la musique sacrée ne le dévoie du cours de la prière (*Confessions* X, 33). Tandis qu'avec bien plus de sérénité, saint Thomas se fait l'interprète de la même préoccupation quand il déconseille l'usage liturgique de la musique instrumentale. Les instruments doivent être évités précisément parce qu'ils suscitent un plaisir capable, par son intensité, de détourner l'esprit du fidèle de l'intention première d'une musique sacrée, qui trouve son accomplissement dans le chant. Le chant incite l'esprit à la dévotion, tandis que *musica instrumenta magis animum movent ad delectationem quam per ea formetur interius bona dispositio* (les instruments musicaux excitent l'esprit au plaisir au lieu de lui préparer une bonne disposition intérieure)⁴. Le mouvement de rejet a sa source dans la reconnaissance d'une réalité esthétique nocive dans ce contexte, mais possédant une valeur par elle-même.

Bien évidemment le Moyen Age mystique, dans sa défiance à l'égard d'une beauté extériorisée, cherchait refuge dans la méditation de l'Écriture sainte ou dans le contentement né des mouvements intérieurs de l'âme en action de grâce. Et on a pu, à ce propos, parler d'une esthétique socratique des cisterciens, fondée sur la contemplation de la beauté de l'âme :

O vere pulcherrima anima quam, etsi infirmum inhabitantem corpusculum, pulchritudo caelestis admittere non despexit, angelica sublimitas non rejecit, claritas divina non repulit!

O âme en vérité la plus belle, encore que tu ne loges qu'en un pauvre corps sans valeur, la beauté céleste n'a pas dédaigné de t'accueillir, la sublime nature des anges ne t'a pas tenue à l'écart, la splendeur divine ne t'a pas rejetée !

(Saint Bernard, *Sermones super Cantica Canticorum*, P L 183, coll. 901; voir aussi *Opera I*, p. 166)

Le corps des martyrs, horrible à contempler après l'atrocité du supplice, resplendit d'une vive beauté intérieure.

En fait, l'opposition entre beauté extérieure et beauté intérieure représente un thème qui revient fréquemment durant toute cette époque. Cependant, ici aussi, la fugacité de la beauté terrestre est toujours perçue à travers un sentiment de mélancolie dont on rencontrera l'expression peut-être la plus émue chez Boèce ; Boèce qui, dans sa *Consolatio Philosophiae* (III, 8), parvenu au seuil de la mort, s'afflige de la rapidité avec laquelle s'efface l'éclat des formes visibles, les fleurs du printemps sont moins fragiles et moins éphémères : *Formae vero nitor ut rapidus est, ut velox et vernalium florum mobilitate fugacior!* Variation esthétique sur le thème cher aux moralistes de l'*ubi sunt* (que sont devenus les grands hommes d'autrefois, les cités magnifiques, les trésors des orgueilleux, les ouvrages des puissants ?). En retrait du décor de la danse macabre qui célèbre le triomphe de la Mort, le Moyen Age manifeste à diverses reprises un sentiment automnal de la beauté qui passe, et, encore qu'une foi bien affermie confère la force d'observer avec sérénité et confiance la danse de *notre sœur la mort corporelle* (« Cantique de frère soleil » de saint François d'Assise), toujours subsiste cette ombre de mélancolie qui marque de façon exemplaire, par-delà le procédé rhétorique, la *Ballade des dames du temps jadis* de François Villon : « Mais où sont les neiges d'antan ? »⁵.

Face à une beauté périssable, l'unique garantie nous est offerte par la beauté intérieure qui, elle, n'est pas mortelle ; et par sa manière de chercher recours dans cette sorte de beauté, le Moyen Age opère en fin de compte ce qui a tout l'air d'une récupération de valeurs esthétiques, en présence du phénomène de la mort. Si les hommes possédaient les yeux de Lyncée, déclare Boèce, ils sauraient découvrir quelle ignominie se dissimule dans l'âme du merveilleux Alcibiade dont la prestance leur paraît si digne d'admiration. Seulement, à ce témoignage désabusé (Boèce, du reste, par réaction, trouvait ensuite refuge dans la beauté des rapports mathématico-musicaux), fait pendant une série de textes sur la beauté de la *recta anima in recto corpore*, d'une droiture de l'âme qui se propage et se rend perceptible dans toute l'apparence physique du chrétien idéal :

Et revera etiam corporales genas alicujus ita grata videas venustate refertas, ut ipsa exterior facies intuentium animos reficere possit, et de interiori quam innuit cibare gratia.

Et en effet tu peux observer qu'un individu possède des joues si pleines d'une joliesse charmante que cet aspect extérieur a le pouvoir de réjouir l'esprit de ceux qui le contemplant, et de les nourrir de la grâce intérieure que cet aspect révèle.

(Gilbert de Hoyland, *Sermones in Canticum Salomonis* 25, P L 184, coll. 125)

Saint Bernard affirme pour sa part :

Cum autem decoris hujus claritas abundantius intima cor-dis repleverit,

prodeat foras necesse est, tamquam lucerna latens sub modio, immo lux in tenebris lucens, latere nescia. Porro effulgentem et veluti quibusdam suis radiis erumpentem mentis simulacrum corpus excipit, et diffundit per membra et sensus, quatenus omnis inde reluceat actio, sermo, aspectus, incessus, risus, si tamen risus, mixtus gravitate et plenus honesti.

Lorsque ensuite l'éclat de cette magnificence a rempli plus abondamment le tréfonds du cœur, il est nécessaire qu'il se manifeste au-dehors, comme une lampe dissimulée sous le boisseau ; voire comme une lumière qui, quand elle luit, refuse d'être cachée dans les ténèbres. En outre, le corps reçoit l'image de l'esprit qui projette pour ainsi dire toute la violence de ses rayons, et la communique aux membres et aux sens qui le constituent, à tel point que sous cet effet se trouvent illuminés toute action, toute parole, tout regard, et la façon de marcher, et la façon de rire - pourvu que ce soit un rire mêlé de gravité et empreint d'honnêteté.

(Sermones super Cantica Canticorum, PL 183, coll. 1193; voir aussi Opera II, p. 314)

Ainsi donc, au plus fort d'une polémique de type rigoriste, le sentiment de la beauté de l'homme et de la nature garde sa place. Dès lors, dans un courant mystique qui a pu dépasser le stade de l'ascétisme disciplinaire et aboutir à une mystique de l'intelligence et de l'amour rasséréné, dans la mystique de l'école de Saint-Victor, la beauté d'ordre naturel apparaît enfin reconquise dans sa complète positivité. Selon Hugues de Saint-Victor, la contemplation par intuition représente une caractéristique de l'aptitude intellectuelle qui ne s'exerce pas uniquement dans les moments spécifiquement mystiques, mais peut aussi bien se diriger vers le monde sensible ; elle est un *perspicax et liber animi contuitus in res perspicendas* (un regard libre et pénétrant de l'esprit, se portant vers l'objet à appréhender), lequel se traduit par une adhésion agréable et exultante aux choses admirées. En fait, le plaisir esthétique dérive de cet état où l'esprit identifie au sein de la matière l'harmonie inhérente à sa propre structure; et s'il en advient ainsi sur le plan de *l'affectio imaginaria*, dans la condition plus indépendante propre à la contemplation, l'intelligence peut véritablement se tourner vers le merveilleux spectacle du monde et des formes sensibles :

Aspice mundum et omnia quae in eo sunt; multa ibi specie pulchras et illecebrosas invenies... Habet aurum, habent lapides pretiosi fulgorem suum, habet decor carnis speciem, picta et vestes fucatae colorem.

Observe le monde et toutes les réalités qu'il renferme ; tu y découvriras maintes choses belles et séduisantes... L'or et les pierres précieuses brillent

de feux variés, la beauté du corps humain possède son agrément, les étoffes teintes et les habits aux couleurs vives ont leur attrait.

(Soliloquium de arrha animae, PL 176, coll. 951-952⁶)

Ainsi donc, indépendamment du débat spécifique sur la nature du beau, le Moyen Age fait entendre tout un concert d'exclamations admiratives; et ce sont ces exclamations qui garantissent une adhésion de la sensibilité au propos doctrinal. Les écouter à travers les écrits des mystiques, plutôt qu'ailleurs, constitue à notre avis une sorte de preuve par neuf. En effet, un thème comme, par exemple, celui de la beauté féminine, correspond, au Moyen Age, à un répertoire passablement exploité. Qu'un Mathieu de Vendôme, dans son *Ars versificatoria*, entreprenne de nous indiquer les règles à observer pour composer une belle description d'une belle femme, il n'y a pas là de quoi nous impressionner beaucoup : il s'agit pour moitié d'un passe-temps rhétorique et érudit, de dérivation classique, et, pour le reste, il va de soi qu'entre poètes puisse se répandre un sentiment de la nature plus indépendant : comme l'atteste toute la poésie médiévale en latin. En revanche, quand des écrivains ecclésiastiques commentent le *Cantique des Cantiques* et dissèquent la question de la beauté de l'épouse, même si l'exposé a pour but de discerner les significations allégoriques du texte biblique, et les équivalents surnaturels de chacun des traits physiques de la jeune fille *nigra sed formosa*, toutes les fois que l'exégète décrit, à des fins didactiques, son propre idéal de beauté féminine, il laisse paraître un sentiment spontané, immédiat, chaste et pourtant terrestre, d'un tel ordre de valeur. On pense ici à la célébration par Baudoin de Cantorbéry d'une chevelure de femme assemblée en tresses, avec une référence allégorique qui n'exclut ni un penchant de connaisseur de la mode du jour, ni une description fidèle et compétente de la beauté d'une telle coiffure, ni la reconnaissance explicitée de la fonction esthétique, sans plus, de cet arrangement des cheveux (*Tractatus de beatitudinibus evangelicis*, PL, 204, coll. 481). Ou bien encore à une page curieuse de Gilbert de Hoyland, lequel, armé d'une gravité qui n'apparaîtra teintée d'un brin de malice que pour nous autres, lecteurs modernes, détermine quelles doivent être les justes proportions des seins d'une femme, pour qu'ils procurent de l'agrément. L'idéal de beauté physique qui s'en dégage est on ne peut plus voisin de la peinture de ces femmes des miniatures médiévales, portant un étroit corset agencé pour à la fois comprimer et relever le sein :

Pulchra sunt enim ubera, quae paululum supereminet, et tument modice... quasi repressa, sed non depressa; leniter restricta, non fluitantia licenter.

Sont tenus pour beaux, en effet, les seins qui sont modérément redressés, et saillent avec douceur... quelque peu resserrés, mais non pas comprimés ; maintenus sans rudesse, mais non pas débordants avec mollesse.

(Sermones in Canticum 31, PL 184, coll. 163)

2.3 LE COLLECTIONNISME

Si maintenant nous abandonnons le domaine d'intervention des mystiques, pour nous engager sur le terrain des autres manifestations de la culture médiévale, qu'elle soit laïque ou ecclésiastique, alors la réceptivité à la beauté naturelle et artistique devient un fait avéré.

Le Moyen Age - ainsi en a-t-on jugé souvent - n'aurait jamais su opérer la synthèse de la catégorie métaphysique du beau, et de celle, strictement technique, de l'art; de sorte que l'une et l'autre ont constitué deux univers distincts, sans aucune interaction. Dans les pages qui suivent, nous examinerons aussi cette question, pour suggérer une solution moins pessimiste; mais, dès à présent, nous ne pouvons manquer de souligner un aspect de la sensibilité courante et du langage quotidien, dans lequel des termes comme *pulcher* ou *formosus* se trouvaient associés sans grand problème à des réalisations de l'*ars*. Un ensemble de textes, tel que celui réuni par Mortet (1911-29), les comptes rendus de l'édification des cathédrales, les échanges épistolaires portant sur des questions artistiques, les commandes passées aux artistes, mélangent constamment les catégories d'une esthétique métaphysique et l'appréciation des productions de l'art.

On s'est aussi interrogé quant à la capacité qu'avaient les hommes du Moyen Age, prompts à mettre l'art au service d'objectifs pédagogiques et utilitaires d'apprécier la possibilité de contemplation détachée, désintéressée d'une œuvre; ce problème en implique un autre, celui de la nature et des limites du sens critique dans les jugements de goût durant cette époque ; et il entraîne une interrogation portant sur l'éventualité qu'au Moyen Age la notion d'une autonomie du beau artistique ait pu se faire jour.

Un bon nombre de textes seraient disponibles pour répondre à des demandes de ce genre ; cela étant, quelques exemples nous semblent s'imposer parce qu'exceptionnellement significatifs.

Johan Huizinga (1919, chap. XVIII-XIX) note que la conscience d'une satisfaction de nature esthétique et son expression par des mots ne se sont développées que fort tard. L'homme du XV^e siècle avait à sa disposition, pour témoigner de son admiration devant les œuvres d'art, des termes que nous croirions sortis de la bouche d'un bourgeois épaté. La remarque est pour une part exacte, à ceci près qu'il faut être attentif à ne pas confondre un certain flottement catégoriel avec une carence de goût.

Huizinga illustre la manière dont les gens du Moyen Age convertissaient sur-le-champ leur perception du beau en un sentiment de communion avec la divinité, ou alors en une pure et simple allégresse de vivre. Assurément il n'existait pas au Moyen Age une religion de la beauté coupée de la religion de la vie (comme les romantiques sont venus, au contraire, nous l'exposer), ou de la religion tout court (comme nous l'ont révélé les « décadentistes »). Comme nous le verrons au chapitre suivant, si la beauté représentait une valeur, il fallait qu'elle fût en concordance avec la bonté, avec la vérité et avec tous les autres attributs de l'être et de la divinité. Le Moyen Age était incapable de penser, ni volontairement ni sciemment, une beauté « maudite » ou, comme le fera le XVII^e siècle, la beauté de Satan. Dante lui-même n'y parviendra pas, lui qui cependant comprend la beauté d'une passion qui conduit au péché.

Afin d'atteindre à une meilleure compréhension du goût médiéval, il faut que nous nous tournions vers un prototype de l'homme de goût et de l'amateur d'art du XII^e siècle, Suger, abbé de

Saint-Denis, animateur des plus vastes entreprises figuratives et architecturales de l'Ile-de-France, homme politique, et humaniste distingué (cf. Panofsky 1946; Taylor 1954; Assunto 1961). Suger, c'est tout l'opposé, comme personnalité psychologique et morale, d'un rigoriste comme saint Bernard : pour l'abbé de Saint-Denis, la maison de Dieu se doit d'être un réceptacle de beauté. Son modèle, c'est le Salomon qui construit le Temple; le sentiment qui le guide, c'est la *dilectio decoris domus Dei*, l'attachement à la splendeur de la maison du Seigneur.

Le trésor de Saint-Denis regorge d'objets d'art et d'orfèvrerie que Suger décrit avec minutie et délectation « par crainte que l'Oubli, envieux rival de la vérité, ne s'introduise pour effacer ce qui doit servir d'exemple pour une entreprise ultérieure ».

C'est ainsi qu'il nous parle avec passion d' « un grand calice de 140 onces d'or, orné de pierres précieuses, à savoir d'hyacinthes et de topazes, et d'un vase en porphyre admirablement façonné par la main du sculpteur, et qui était resté inutilisé au fond d'un coffre pendant de nombreuses années ; d'amphore qu'il était, ce vase avait pris la forme d'un aigle ». Et, tout en énumérant toutes ces richesses, il ne peut se retenir de mouvements d'admiration enthousiaste et de satisfaction pour avoir orné le lieu saint avec des objets si remarquables :

Haec igitur tam nova quam antiqua ornamentorum discrimina ex ipsa matris ecclesiae affectione crebro considerantes, dum illam ammirabilem sancti Eligii cum minoribus crucem, dum incomparabile ornamentum, quod vulgo « crista » vocatur, aureae arae superponi contueremur, corde tenus suspirando: Omnis, inquam, lapis preciosus operimentum tuum, sardius, topazius, jaspis, crisolitus, onix et berillius, saphirus, carbunculus et smaragdus.

Alors donc, en contemplant souvent toutes ces très diverses sortes d'ornements aussi bien nouveaux qu'antiques, par-delà l'attachement à notre mère l'Eglise ; et tandis que nous gardons les yeux fixés sur cette admirable croix de saint Eloi entourée de croix plus petites, et cette ornementation inégalable, que le vulgaire appelle « parure », disposée au-dessus de l'autel doré, alors, du profond de mon cœur je dis en soupirant : Toute pierre précieuse a été ton vêtement, la sardoine, le topaze, le jaspe, la chrysolite, l'onix et le béryl, le saphir, l'escarboucle et l'émeraude.

(De rebus in administratione sua gestis, P L 186; éd. Panofsky 23, 17 et suiv., p.62)

A la lecture de pages de cette nature, difficile de ne pas partager le sentiment de Huizinga : Suger apprécie plus que tout les matériaux précieux, les gemmes, les ors ; le sentiment prédominant est celui de l'émerveillement, et non pas celui du beau entendu comme qualité organique. Sous ce rapport, Suger s'apparente aux autres collectionneurs du Moyen Age qui remplissaient indifféremment leurs « trésors » de véritables œuvres d'art, et des curiosités les plus aberrantes, ainsi que l'attestent des inventaires comme celui du trésor du duc de Berry qui renferme des bois de licorne, la bague de fiançailles de saint Joseph, des noix de coco, des dents de baleine, des coquillages en provenance des Sept Mers (Guiffrey 1894-96; Riché 1972). Et pour peu qu'on se trouve en présence de collections de trois mille objets, parmi lesquels sept cents tableaux, un éléphant embaumé, une hydre, un basilic, un certain œuf qu'un abbé avait découvert à l'intérieur d'un premier œuf, et un peu de manne tombée du ciel lors d'une famine, on se prend à douter fortement de la finesse de goût du Moyen Age, et de son sens des discriminations entre ce qui est beau et ce qui est bizarre, entre l'art et la tératologie. Néanmoins, même devant ces catalogues ingénus, au fil desquels on voit Suger se délecter quasiment des termes qui lui servent à dresser sa liste de matières précieuses, nous nous

rendons bien compte que la sensibilité médiévale savait associer à son penchant naïf pour ce qui fait plaisir sur-le-champ (et bien entendu il y a là encore une attitude esthétique rudimentaire), la perception critique de la valeur des matériaux dans le cadre de la confection de l'œuvre d'art, et la conscience du fait que la sélection des composantes matérielles représente déjà une opération de composition, initiale et déterminante. En somme, un goût pour la matière modelée, et pas seulement pour le rapport modelant, qui dénote une indéniable sûreté et un bien-fondé des réactions.

Quant au fait que l'homme du Moyen Age, dans sa manière de contempler l'œuvre d'art, a tendance à se laisser complaisamment emporter au gré de son imagination sans arrêter son attention sur l'unité de l'ensemble, et à traduire sa joie esthétique en joie de vivre ou en joie mystique, ce point est une fois de plus illustré par les propos de Suger, lequel parle le langage du plus authentique ravissement pour exprimer l'effet produit par la vue des beautés de son église :

Unde cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab exintrinsicis me curis devocaret, sanctorum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet... videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri.

C'est pourquoi, s'il advient que, par l'affection que j'éprouve pour la splendeur de la maison de Dieu, l'éclat multicolore des pierres précieuses me détourne des préoccupations quotidiennes, et que l'honnête méditation, capable de faire passer la diversité des saintes vertus du niveau des objets matériels à celui des choses immatérielles me persuade de me ménager une pause... il me semble me voir moi-même transporté comme en quelque région ignorée de l'univers, qui ne se trouve ni tout à fait dans la boue terrestre, ni sise complètement dans la pureté du ciel, mais d'où avec l'aide de Dieu il m'est donné d'accéder de la zone inférieure à la zone supérieure de manière anagogique.

(De rebus..., éd. Panofsky 23, 27 et suiv., p.62)

Ce passage apporte de multiples indications : d'une part, nous relevons une authentique opération de contemplation esthétique suscitée par la présence sensible du matériau artistique; d'autre part, cette contemplation possède des caractéristiques propres, qui ne sont ni celles de la pure et simple jouissance des objets sensibles (la « boue terrestre »), ni celles de la contemplation intellectuelle des choses célestes. Toutefois le passage de la joie esthétique à une joie de type mystique s'opère presque immédiatement. La dégustation esthétique ne consiste donc pas, pour l'homme du Moyen Age, dans le fait de se concentrer sur une autonomie du produit artistique ou de telle réalité naturelle, mais bien en celui d'appréhender toutes les connexions surnaturelles existant entre l'objet et le cosmos, et de discerner dans la chose concrète un reflet ontologique de la vertu agissante de Dieu.

2.4 UTILITÉ ET BEAUTÉ

Il n'est guère facile, de nos jours, de comprendre cette distinction entre beauté et utilité, beauté et bonté, *pulchrum* et *aptum*, *decorum* et *honestum*, des termes qui reviennent sans arrêt dans les débats scolastiques et dans les dissertations traitant de technique poétique. Les théoriciens s'efforcent

souvent de différencier ces catégories, et de ceci un premier exemple nous est fourni par une page d'Isidore de Séville (*Sententiarum libri tres* I, 8, PL 83, coll. 55), pour qui ce qui est *pulcher*, c'est ce qui est beau par soi-même, tandis que *l'aptum* est ce qui est beau en fonction de quelque chose (doctrine héritée du reste de l'Antiquité et transmise de Cicéron à saint Augustin et de saint Augustin à toute la Scolastique). Seulement l'attitude adoptée dans la pratique vis-à-vis de l'art dénote davantage un amalgame qu'une différenciation d'aspects. Ces mêmes écrivains ecclésiastiques qui célèbrent la beauté de l'art sacré mettent ensuite l'accent sur sa destination didactique ; l'objectif d'un Suger est celui qu'a désormais entériné le synode d'Arras en 1205 : ce que les gens simples n'étaient pas aptes à saisir par le biais de l'écriture devait leur être enseigné par le biais des figurations; l'objet de la peinture, déclare Honorius d'Autun, en bon encyclopédiste qui reflète la façon de sentir de son époque, est triple : elle sert avant tout à embellir la demeure du Seigneur (*ut domus tali decore ornetur*), ensuite à remettre en mémoire la vie des saints, et enfin à procurer de l'agrément aux ignares, étant donné que la peinture est la littérature des laïcs : *pictura est laicorum litteratura* ⁵. Et pour la littérature, la directive courante est celle, archiconnue, du *juvare delectando*, « procurer un plaisir utile », de la *intelligentiae dignitas et eloquii venustas* (dignité du sujet et beauté de l'expression), thème que développe abondamment l'esthétique des contenus, typique des littérateurs carolingiens.

Ce qu'il importe cependant de rappeler, c'est que de telles conceptions ne représentent jamais un appauvrissement didactique de l'art : la vérité étant que l'homme médiéval éprouve la plus grande difficulté à voir les deux valeurs séparées; et ce, non par carence d'esprit critique, mais parce qu'il ne parvient pas à concevoir une opposition entre des valeurs - si tant est qu'il s'agisse bien de valeurs. Et, tout naturellement, un des plus gros problèmes rencontrés par l'esthétique scolastique a bien été celui de l'intégration au niveau métaphysique du beau aux autres valeurs. La discussion sur la transcendance du beau a constitué la tentative extrême en vue de légitimer la forme de sensibilité dont on vient de parler, tout en élaborant un système de distinctions qui rendît compte des niveaux d'autonomie où la valeur esthétique pouvait trouver sa réalisation.

LE BEAU TRANSCENDANTAL

3.1 LA VISION ESTHÉTIQUE DE L'UNIVERS

Au Moyen Age, on n'arrête pas de parler de la beauté de tout ce qui existe. Alors même que l'histoire de cette époque apparaît lourde d'ombres et de conflits, la représentation de l'univers que l'on décèle à travers les écrits de ses théoriciens est, elle, remplie de clarté et d'optimisme. La Genèse enseigne que Dieu, à la fin du sixième jour, avait vu que tout ce qu'il avait fait était bon (1, 31) ; et, dans le *Livre de la Sagesse*, grâce au commentaire de saint Augustin, le Moyen Age apprenait que le monde avait été créé par Dieu selon *numerus, pondus* et *mensura* : des catégories cosmologiques, qui sont aussi bien, comme nous le verrons d'ailleurs ensuite, des catégories esthétiques, et puis aussi des manifestations du *Bonum* métaphysique.

En renfort de la tradition biblique, enrichie par les Pères de l'Eglise, l'héritage classique contribuait à nourrir cette vision esthétique de l'univers. La beauté du monde, en tant que reflet et projection de la beauté idéale, était une conception de dérivation platonicienne ; et Calcidius (III^e-IV^e siècle de notre ère), dans son Commentaire du *Timée* (ouvrage essentiel pour la formation de l'homme du Moyen Age) avait parlé de ce *mundus speciosissimus generatorum... incomparabili pulchritudine* (univers splendide des créatures engendrées... d'une beauté sans égale), faisant ainsi écho, en substance, à la péroraison du dialogue de Platon (que, par ailleurs, son commentaire, demeuré incomplet, n'avait pas porté à la connaissance du Moyen Age) :

Nous pouvons dire ici que notre discours sur l'univers est enfin arrivé à son terme ; car il a reçu en lui des êtres vivants mortels et immortels, et il en a été rempli, et c'est ainsi qu'étant lui-même un animal visible qui embrasse tous les animaux visibles, dieu sensible fait à l'image de l'intelligible, il est devenu très grand, très bon, très beau et très parfait, ce ciel engendré seul de son espèce⁷.

Et Cicéron dans son *De natura deorum* confirmait à son tour : *Nihil omnium rerum melius est mundo, nihil pulchrius est*, entre toutes les choses, aucune n'est meilleure ni plus belle que le monde.

Tout cet ensemble de déclarations fait toutefois l'objet, dans le climat intellectuel du Moyen Age, d'une traduction en des termes nettement plus emphatiques, que ce soit en vertu d'une évidente composante chrétienne d'amoureuse adhésion à l'ouvrage divin, ou bien d'une composante néo-platonicienne. De l'une et de l'autre, la synthèse la plus suggestive est celle qui s'opère dans le *De divinis nominibus* du Pseudo-Denys l'Aréopagite. Dans ce texte, l'univers apparaît comme une inépuisable irradiation de beautés, comme une manifestation grandiose de la capacité diffusante de la beauté originelle, un déversement éblouissant de splendeurs :

Supersubstantiale vero pulchrum pulchritudo quidem dicitur propter traditam ab ipso omnibus existentibus juxta proprietatem uniuscujusque

pulchritudinem; et sicut universonum consonantiae et claritatis causa, ad similitudinem luminis cum fulgore immittens universis pulcherrimae fontani radii ipsius traditione et sicut omnia ad seipsum vocans unde et cællos dicitur, et sicut tota in totis congregans.

Or on appelle véritablement Beauté le Beau suprasensible, à cause de la beauté que, de par sa nature, il dispense à tous les êtres existants, selon l'aptitude de chacun de ces êtres ; et pour la raison qu'il est la source de l'harmonie et de l'éclat resplendissant de toutes choses, et qu'il lance sur toutes choses, à la ressemblance de la lumière qui accompagne le tonnerre, la clarté naissante de son rayon; et parce qu'il ramène à soi tout ce qui existe, ce pourquoi il est appelé beauté, et qu'il assemble dans son tout la totalité des choses.

(De divinis nominibus IV, 7, 135)

Plus d'un commentateur de cet auteur se montre incapable de se soustraire au charme de cette représentation, laquelle conférait une dignité théologique à un sentiment spontané, naturel à l'esprit médiéval.

Scot Erigène élaborera une conception du cosmos comme révélation de Dieu et de sa beauté ineffable à travers les beautés idéelles et corporelles, parlant d'abondance de la vénusté de toute la création, des choses semblables et dissemblables, de l'harmonie des genres et des formes, des différents ordres de causes substantielles et accidentelles réunis en une admirable unité (*De divisione naturae* 3, P L 122, coll. 637-638). On ne rencontre pas un auteur médiéval qui ne veuille revenir sur ce thème d'une ordonnance polyphonique de l'univers, qui provoque plus d'une fois, en regard de l'observation philosophique exprimée dans un langage un peu guindé, le cri d'admiration extasiée :

Cum inspexeris decorem et magnificentiam universi... invenies... ipsumque universum esse velut canticum pulcherrimum... caeteras vero creaturas pro varietate... mira concordia consonantes, concentus mirae jucunditatis efficere.

Une fois que tu auras porté tes regards sur les ornements et sur l'aspect magnifique de l'univers, tu découvriras que cet univers-là peut faire penser à quelque ravissant cantique... et tu verras que les autres créatures, par la vertu de leur diversité... s'accordant en une extraordinaire harmonie, forment un concert au charme extraordinaire.

(Guillaume d'Auvergne, *De Anima* V, 18, in : *Opera*, t. II, 2, suppl.,

Orléans 1674, p. 143 a, in Pouillon 1946, p.272)

Dans le but de définir, suivant une terminologie plus philosophique, semblable vision esthétique du cosmos, de nombreuses catégories avaient été forgées qui, toutes, provenaient de la triade sapientiale ; du *numerus*, du *pondus* et de la *mensura*, avaient été extraits par dérivation le *modus*, la *forma* et l'*ordo*, la *substantia*, la *species* et la *virtus*, et puis le *quod constat*, et le *quod congruit* et le *quod discernit*, et ainsi de suite. Il ne s'agissait toutefois jamais que de formulations fort peu connectées entre elles, et continuellement utilisées afin de trouver définition soit à la bonté, soit à la beauté des choses, comme le laisse à penser l'affirmation suivante, sous la plume de Guillaume d'Auxerre :

Idem est in ea (substantia) ejus bonitatis et ejus pulchritudo... Penes haec tria (species, numerus, ordo), est rei pulchritudo, penes quae dicit Augustinus consistere bonitatem rei.

Ensemble se trouvent réunies (dans la substance) sa bonté et sa beauté... La beauté d'un objet est placée sous la gouverne de ces trois choses (l'espèce, le nombre et l'ordre), et des paroles d'Augustin expliquant en quoi consiste la qualité d'une chose.

(*Summa aurea*, Paris, 1500, f. 57 d et 67 a; cf. Pouillon 1946, p. 266)

Parvenue à un certain stade de maturation, la Scolastique ressent la nécessité de mettre de l'ordre dans ces catégories, et de définir une bonne fois, au moyen de la rigueur philosophique, une vision esthétique tellement répandue et tellement floue, avec sa richesse en métaphores poétiques.

3.2 LES TRANSCENDANTAUX. PHILIPPE LE CHANCELIER

La Scolastique du XIII^e siècle se mobilise pour réfuter le dualisme qui, à partir de la religion iranienne des manichéens et des différents courants gnostiques des premiers siècles du christianisme, s'était répandu par des filons variés chez les cathares, particulièrement en Provence. Pour l'hérésie dualiste, non seulement l'esprit humain, mais aussi le cosmos tout entier étaient agités par un combat entre les deux principes de la lumière et des ténèbres, du bien et du mal, l'un et l'autre incréés et éternels. Autrement dit, pour les hérésies dualistes, le mal ne représentait pas un accident survenu après la création divine (des anges ou du monde), mais une sorte de tare originelle dont souffre la divinité elle-même.

Face à la crainte de voir s'instaurer dans le monde une dialectique à l'issue incertaine entre le bien et le mal, la Scolastique s'efforce de garantir la positivité de la création tout entière, jusque dans ses apparentes zones d'ombre. L'instrument que la Scolastique élabore avec le plus grand soin, dans l'intention d'opérer cette revalorisation de l'univers, c'est la notion de propriétés transcendantales comme *conditiones concomitantes* de l'être⁸.

Si l'on parvient à établir que l'unité, la vérité, la bonté ne constituent pas des valeurs qui seraient l'objet d'une actualisation sporadique et accidentelle, mais qu'elles sont inhérentes à l'être en tant qu'attributs coextensibles, il s'ensuivra, sur un plan métaphysique, que toute chose existante est vraie, une et bonne.

C'est dans un tel climat de préoccupations qu'au début du siècle, avec la *Summa de bono* de Philippe le Chancelier, nous assistons à la première tentative visant à déterminer une exacte notion du transcendantal, et à mettre au point un commencement de classification, sur la base de

L'ontologie aristotélicienne, en se servant des mentions que le Stagirite fait de *l'un* et du *vrai* dans le premier livre de sa *Métaphysique* (III, 8; IV, 2; X, 2), ainsi que des conclusions auxquelles étaient déjà parvenus les Arabes (qui enrichissaient la série aristotélique des attributs de l'être en ajoutant la *res* et l'*aliquid*). En insistant particulièrement sur le *bonum* (et on note ici, justement, une innovation due à la polémique anti-manichéenne du XIII^e siècle), Philippe élabore, en empruntant aux Arabes, la notion d'une identité et d'une convertibilité des transcendants, et de leur différenciation *secundum rationem*. Le bien et l'être sont susceptibles de transmutation réciproque, toutefois le bien ajoute quelque chose à l'être, suivant la manière dont il est entendu : *bonum et ens convertuntur... bonum tamen abundat ratione supra ens*. Le bien signifie l'être considéré en son achèvement, dans sa capacité de correspondre efficacement à l'objectif vers lequel il tend, de même que *l'unum* signifie l'existant considéré par rapport à l'indivisibilité (Pouillon 1939).

Philippe le Chancelier ne parle à aucun moment du beau ; toutefois ses contemporains, spécialement dans leurs commentaires du Pseudo-Denys (influencés par ces références incessantes à la *pulchritudo*) sont contraints de se demander si le beau peut, lui aussi, constituer un transcendantal. En premier lieu, afin de définir, par le biais de catégories rigoureuses, une vision esthétique du cosmos; ensuite, pour rendre compte, au niveau des transcendants, de la diversité et de la complexité de la terminologie triadique ; et, enfin, pour tirer au clair, dans le cadre d'une exacte détermination métaphysique, les rapports entre le bien et le beau, conformément aux exigences de distinguos typiques de la méthodologie scolastique. La sensibilité de l'époque revit en somme, dans une atmosphère de spiritualisme chrétien, la *kalokagathìa* des Grecs, le fameux hendiadys *kalos kai agathos* (beau et bon) qui marquait l'harmonieuse conjonction de la beauté physique et de la vertu. Mais le philosophe scolastique est, pour sa part, soucieux de distinguer avec clarté en quoi pourrait consister cette identité de valeurs, et quelle serait leur éventuelle sphère d'autonomie.

Si le beau représente une propriété constante de tout l'existant, la beauté du cosmos s'avérera fondée sur la certitude métaphysique, et non point sur un simple sentiment poétique d'admiration. Seulement, l'exigence d'une distinction, qui soit *secundum rationem*, des transcendants, conduira à déterminer selon quelles conditions spécifiques l'être serait susceptible de la qualification de beau : par là se trouveront établies, sur un terrain d'unité des valeurs, les dispositions régissant l'autonomie de la valeur esthétique.

3.3 LES COMMENTAIRES DU PSEUDO-DENYS

Le présent débat a une importance considérable, car il nous montre qu'à un certain stade la philosophie a senti la nécessité de traiter de manière critique le problème esthétique. Au commencement, disons que le Moyen Age, alors même qu'il discourait volontiers à propos des choses belles et de la beauté du tout, s'était montré extrêmement réticent quand il était question de forger sur ce sujet des catégories particulières. Une illustration intéressante nous est offerte par la façon qu'avaient les traducteurs de l'original grec du Pseudo-Denys de réagir en présence de vocables tels que *kalòn* et *kàllos*. En 827, Hilduin, le premier à traduire ce texte, quand il aborde les paragraphes 133-134 du chapitre IV de l'ouvrage sur les *Noms divins*, interprétant le terme *kalòn* au sens de bonté ontologique, donne la version que voici :

Bonus autem et bonitas non divisibiliter dicitur ad unum omnia consummante causa... bonum quidem esse dicimus quod bonitati participat...

Or on dénomme bon et bonté, de manière indissociable, ce qui tend à l'unité, par l'effet d'une cause capable de porter à l'accomplissement toutes choses... nous disons par conséquent qu'est bon ce qui participe de la bonté...

Trois siècles plus tard, Jean Sarrazin rendra les mêmes phrases de la manière suivante :

Pulchrum autem et pulchritudo non sunt dividenda in causa quae in uno tota comprehendit... Pulchrum quidem esse dicimus quod participat pulchritudine... etc.

Le beau et la beauté ne doivent pas être dissociés sous le rapport de la cause qui ramène toutes choses à l'unité... Nous disons par conséquent qu'est beau ce qui participe de la beauté... etc.

Ainsi que l'affirme de Bruyne, un monde sépare la version d'Hilduin et celle de Jean Sarrazin. Et il ne s'agit pas uniquement d'un univers doctrinal, d'un monde où l'on approfondit la connaissance du texte du Pseudo-Denys. Ce qui creuse un abîme entre Hilduin et Jean Sarrazin, c'est un ensemble de facteurs : la fin des siècles barbares, la renaissance carolingienne, l'humanisme d'un Alcuin et d'un Raban Maur, le dépassement des frayeurs de l'An Mil, un sentiment neuf des côtés positifs de l'existence, le passage de la féodalité à la civilisation des communes, les premières Croisades, le déblocage des échanges commerciaux, l'art roman avec les grandes routes de pèlerinage vers Saint-Jacques-de-Compostelle, la première éclosion de l'art gothique. La réceptivité aux valeurs esthétiques subit une évolution qui va de pair avec un élargissement des horizons terrestres, et aussi avec la tentative de disposer la nouvelle vision du monde selon le cadrage d'une doctrine théologique.

Entre l'époque d'Hilduin et celle de Jean Sarrazin, l'intégration implicite du beau aux transcendants se réalise déjà de diverses manières, comme il advient par exemple avec Otloh de

Saint-Emmeran lequel, au début du XI^e siècle, attribue la caractéristique fondamentale de la beauté, la *consonantia*, à toutes les créatures : *consonantia ergo habetur in omni creatura*, l'harmonie est présente dans toutes les créatures (*Dialogus de tribus quaestionibus*, P L 146, coll. 120).

C'est suivant cette ligne directrice que s'organiseront les diverses théories de l'Ordre cosmique et de la structure musicale de l'univers (ainsi qu'on le verra par la suite). Et en fin de parcours, grâce aux instruments terminologiques procurés par des recherches comme celle de Philippe le Chancelier, le XIII^e siècle travaillera avec une diligence jamais en défaut sur des catégories précises et sur leurs corrélations.

3.4 GUILLAUME D'AUVERGNE ET ROBERT GROSSETESTE

En 1228, dans son *Tractatus de bono et malo*, Guillaume d'Auvergne parle longuement de la beauté de l'action honnête et déclare que, de même que la beauté sensible est *ce qui plaît à celui qui la regarde* (affirmation intéressante, sur laquelle il conviendra de revenir), de même la beauté intérieure est ce qui procure du plaisir à l'esprit de celui qui la discerne, et incite à l'aimer. La beauté que nous rencontrons dans l'âme humaine, nous lui attribuons les noms de « beauté » et d' « élégance » par analogie avec la beauté extérieure et visible (*pulchritudinem seu decorem ex comparatione exterioris et visibilis pulchritudinis*). Il établit une équivalence entre beauté morale et *honestum*, équivalence qu'il emprunte de toute évidence à la tradition stoïcienne, à Cicéron et à saint Augustin (et probablement aussi à la rhétorique d'Aristote : « Le beau est ce qui, préférable par soi, est louable ; ou ce qui, étant bon, est agréable, parce qu'il est bon. » [*Rhétorique*, livre I, 9, 1366 a 33 ; trad. M. Dufour, Paris, « Les Belles Lettres »].) Toutefois Guillaume d'Auvergne se borne à cette assimilation, sans approfondir la question (pour les textes, cf. Pouillon 1946, pp. 315-316).

En 1242, Tommaso Gallo de Vercelli achève une *Explanatio* du *Corpus Dionysianum*, et revient sur cette identification du beau et du bien. Avant 1243, Robert Grosseteste, dans son commentaire de Denys, en attribuant à Dieu la dénomination de *Pulchritudo*, souligne :

Si igitur omnia communiter bonum pulchrum « appetunt », idem est bonum et pulchrum.

Si donc toutes les choses possèdent en commun une « appétence » pour le bien et pour le beau, alors le bien et le beau sont une seule et même chose.

Cependant il ajoute que, si les deux noms se trouvent unis dans l'objectivité de la chose (comme dans l'unité de Dieu, dont les noms mettent au grand jour les bénéfiques processus créateurs qui, à partir de Lui, se communiquent aux créatures), le bien et le beau *diversa sunt ratione*:

Bonum enim dicitur Deus secundum quod omnia adducit in esse et bene esse et promovet et consummat et conservat, pulchrum autem dicitur in quantum omnia sibi ipsis et ad invicem in sui identitate facit concordia.

Dieu en effet est dit bon dans la mesure où il conduit chaque chose à l'être, et au bien qui en dérive, et où il la développe, la perfectionne et la conserve ; et, par ailleurs, il est dit beau par le fait qu'il rend toutes choses concordantes l'une par rapport à l'autre, et chacune à l'intérieur de sa propre identité.

(Pouillon 1946, p.321)

Le bien désigne Dieu dans la mesure où Dieu confère l'existence aux choses et les conserve dans leur être, le beau le désigne en tant qu'il se fait *cause organisante* de la création. On pourra remarquer ici que la méthode utilisée par Philippe le Chancelier pour différencier *unum* et *verum* se trouve adaptée par Robert Grosseteste au cas du *pulchrum* et du *bonum*.

3.5 LA « SUMMA FRATRIS ALEXANDRI » ET SAINT BONAVENTURE

Mais il existe un autre texte fondamental, apparu dans son intégralité en 1245 seulement, que Grosseteste aurait fort bien pu cependant connaître plus tôt. Ce texte, c'est la *Summa* dite d'Alexandre de Hales ; elle est l'ouvrage de trois auteurs franciscains, Jean de La Rochelle, un certain Frater Considerans, sur qui on ne possède pas d'autre indication, et Alexandre de Hales susmentionné. Ici, le problème de la transcendance du beau, et celui de sa différenciation trouve sa solution, de façon définitive.

Jean de La Rochelle se demande si *secundum intentionem idem sunt pulchrum et bonum*, autrement dit si beauté et bonté sont, eu égard à l'« intention », chose identique. Le terme *intentio*, dans sa pensée, correspond à la disposition de celui qui contemple l'objet; or la nouveauté de la position prise tient à la nouveauté du questionnement. En effet, il énonce comme chose confirmée que *pulchrum* et *bonum* sont des notions identiques quant à la visée, et en ceci il se prévaut de l'affirmation de saint Augustin selon laquelle *l'honestum* est assimilable à la beauté intelligible. Toutefois le bien, dans la mesure où il coïncide avec *l'honestum*, et le beau ne sont pas une seule et même chose :

Nam pulchrum dicit dispositionem boni secundum quod est placitum apprehensioni, bonum vero respicit dispositionem secundum quam delectat affectionem.

Car le beau exprime une orientation du bien suivant laquelle il procure du plaisir à la faculté sensitive, le bien, en revanche, prend en considération l'orientation en ce qu'elle plaît à la faculté affective.

(*Summa theologica*, éd. Quaracchi I, 103)

Tandis que le bien renvoie à la cause finale, le beau, pour sa part, *se rapporte à la cause formelle*. De fait, est-ce que l'épithète *speciosus* ne dérive pas de *species*, *forma* (une idée que nous rencontrons déjà chez Plotin - *Ennéades* 1, 6, 2; 8, 3; 11, 4, 1 - et chez Augustin : *De vera religione*, 40, 20) ? A présent, dans la *Summa fratris Alexandri*, quand on parle de forme, on veut indiquer la substance comme principe moteur, la forme aristotélicienne. C'est ainsi, sur cette base nouvelle, qu'on en vient à fonder la beauté de l'univers. Le vrai, le bien, le beau sont convertibles et différent logiquement (*ratione*) : c'est Frater Considerans, cette fois, qui vient apporter cet éclaircissement utile. La vérité consiste dans la disposition de la forme par rapport à l'intériorité de l'objet, la beauté c'est la disposition de la forme en relation avec l'extériorité.

Cet écrit renferme, en même temps que quantité d'énoncés d'un autre type, des vues fort intéressantes, qui font qu'il se démarque de la rédaction, apparemment analogue, de Grosseteste. Pour ce dernier, le bien et le beau se différencient *ratione*, selon le « point de vue » de la divinité et du processus créateur; dans la *Summa fratris Alexandri*, au contraire, leur différenciation s'opère, plutôt que par *ratione*, selon une activité du sujet connaissant (*intentione*). Ce qui confère sa

spécificité à la beauté de l'objet, c'est ce qui la rattache au sujet. En outre, alors que, pour Robert Grosseteste, le beau et le bien n'étaient toujours, en somme, que des noms divins et, quant à leur essence, trouvaient une identité au sein de l'Unité dispensatrice de vie, dans la *Summa* il en va tout autrement : les deux valeurs se trouvent fondées prioritairement sur la forme concrète de l'objet.

A ce stade, il n'apparaît même plus indispensable de faire figurer en toutes lettres le beau dans la série des transcendants. La *Summa* des trois franciscains, de fait, s'en abstient, en vertu de cette prudence bien particulière aux scolastiques qui ne se souciaient pas d'homologuer trop vite, *apertis verbis*, une innovation philosophique de quelque type qu'elle fût. Et les philosophes qui leur succéderont adopteront tous, peu ou prou, la même conduite précautionneuse.

Dans ces conditions, on jugera bien audacieuse la solution proposée, en 1250, par saint Bonaventure, dans un opuscule qui n'éveilla qu'un faible écho⁹. Il y énumère en termes explicites les quatre fondements de l'être, à savoir : *unum*, *verum*, *bonum* et *pulchrum*, et il expose les raisons de leur convertibilité et de leur distinction. L'*un* se rapporte à la cause efficiente, le *vrai* à la cause formelle, le *bien* à la cause finale ; mais le *beau circuit omnem causam et est commune ad ista... respicit communiter omnem causam*. Le beau embrasse l'ensemble des causes et leur est commun... Le beau concerne généralement toute cause. Singulière sans nul doute, cette définition du beau comme *splendeur des transcendants assemblés* - pour reprendre une formule que certains interprètes modernes de la Scolastique ont élaborée, sans par ailleurs faire état de ce texte (cf. Maritain, 1920, p. 183 ; Marc, 1951).

Malgré tout, pour intéressante que puisse paraître la formulation de saint Bonaventure, la *Summa* d'Alexandre de Hales contient des nouveautés plus radicales, encore que moins flagrantes. Les deux points que cet ouvrage détermine de façon définitive (le beau a son fondement dans la forme d'un objet; ce qui distingue le beau, c'est le rapport de fruition spécifique par quoi il se situe vis-à-vis du sujet connaissant) ne manqueront pas d'être repris et de trouver un bon accueil.

3.6 ALBERT LE GRAND

Or voici que le premier point vient nourrir l'examen conduit par Albert le Grand dans son commentaire du chapitre IV du *De divinis nominibus* (commentaire qui : pendant longtemps, avec le titre de *De pulchro et bono*, figura au nombre des *Opuscula* de Thomas d'Aquin¹⁰).

Albert le Grand part de la distinction introduite par la *Summa fratris Alexandri*:

Illud [bonum] accidit pulchro, secundum quod est in eodem subiecto in quo est bonum... differunt autem ratione... bonum separatur a pulchro secundum intentionem.

Lequel [bien] est inhérent au beau par le fait que le beau prend racine à l'endroit où le bien trouve la sienne... ils diffèrent pourtant l'un de l'autre, selon la raison... le bien se différencie du beau en fonction de l'intention. (*Super Dionysium de divinis nominibus*, IV, 72; in *Opera omnia*, XXXVII/1, p.182)

A partir de là, il formule une définition demeurée célèbre et exemplaire :

Ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas vel super diversas vires vel actiones.

La nature du beau réside universellement dans la vive lumière que la forme répand sur les composantes bien proportionnées de la matière, ou sur les diverses potentialités, ou sur les diverses opérations matérielles.

(*Super Dionysium de divinis nominibus*, IV, 72; in *Opera omnia*, XXXVII/1, p. 182)

Grâce à une assertion de ce genre, le beau se trouve véritablement assuré, avec une caution métaphysique, quant à son appartenance à toute chose existante; et la beauté de l'univers peut se voir garantie bien au-delà de quelque enthousiasme lyrique. En tout existant, il devient possible de déceler la beauté en tant que resplendissement de la forme qui lui a donné vie ; de la forme qui a disposé la matière suivant les normes de la proportion, et resplendit en elle à la façon d'un éclairage diffusé à partir d'un substratum bien ordonné qui traduit son opération ordonnatrice.

Pulchritudo consistit in componentibus sicut in materialibus, sed in resplendentia formae, sicut in formali; [et par voie de conséquence] sicut ad pulchritudinem corporis requiritur, quod sit proportio debita membrorum et quod color supersplendeat eis... ita ad rationem universalis

pulchritudinis exigitur proportio aliquantium ad invicem vel partium vel principiorum vel quorumcumque quibus supersplendeat claritas formae. La beauté réside dans les éléments qui composent [l'objet beau], sous le rapport de la matière, mais dans la splendeur de la forme en ce qui se rapporte à la forme ; [et, par voie de conséquence], de même que la beauté d'un corps exige qu'il existe une proportion adéquate entre ses membres, et que la couleur brille sur eux... de la même façon l'essence de la beauté en général requiert une relation de proportionnalité entre ce qui équivaut [aux membres composant un corps], qu'il s'agisse de parties ou de principes ou de toute autre chose sur quoi resplendisse la luminosité de la forme.

(Super Dionysium de divinis nominibus IV, 72 et 76, in Opera omnia XXXVII/1, pp. 182-183 et 185)

Les conceptions empiriques de la beauté héritées des différentes traditions s'ordonnent ici, en un tableau inspiré par l'hylémorphisme aristotélicien. Position capitale pour interpréter aussi l'esthétique de saint Thomas d'Aquin. La forme (*morphê*) s'associe avec la matière (*hulé*), pour donner vie à la substance concrète et individuelle. Pour Albert le Grand, c'est dans ce contexte hylémorphique que trouvent solution et aboutissement incontestables toutes les triades d'origine sapientiale : en effet *modus, species, ordo; numerus, pondus et mensura* deviennent les prédicats de la réalité formelle. La perfection, le beau, le bien ont leur fondement dans la forme, et pour que quelque chose puisse être déclaré bon et parfait, il conviendra que ce quelque chose possède toutes les caractéristiques qui président à la réalisation de la forme et qui en dérivent. La forme présuppose une détermination en fonction du *modus* (et par conséquent selon la *mensura* et la proportion), elle situe l'existant dans les frontières d'une *species* (suivant un dosage d'éléments constitutifs, et donc selon le *numerus*), et en tant qu'acte elle l'oriente, par le biais d'une inclination particulière ou pondus, vers sa finalité propre, l'*ordo* imposé¹¹.

Notons cependant que la conception albertienne, pour articulée et perfectionnée qu'elle puisse paraître, laisse de côté toute référence à l'opération cognitive du sujet humain, par laquelle le beau est constitué suivant sa ratio spécifique ; genre de considération qui était, au contraire, présente dans la *Summa fratris Alexandri*. L'esthétique d'un Albert le Grand se révèle ainsi comme une esthétique marquée au sceau d'un rigoureux objectivisme, où le beau ne se trouve aucunement défini *secundum notitia sui ab aliis*, c'est-à-dire en fonction de la perception que quelqu'un en a. Il y a plus: lorsqu'il est en présence de cette formulation retrouvée dans le traité cicéronien *De officiis*, Albert le Grand rétorque que la vertu, par exemple, possède par elle-même une certaine *claritas* qui fait qu'elle apparaît belle dans son éclat, quand bien même personne ne la percevrait, etiamsi *a nullo cognoscat*. La *notitia ab aliis*, croit devoir insister Albert le Grand, ne produit pas une détermination objective de la forme, comme c'est au contraire le cas pour la *claritas*, le *splendor*

qui lui sont inhérents (*Super Dionysium* IV, 76, p. 185). La beauté *peut* se faire reconnaître à travers ce rayonnement qui lui appartient, mais c'est là pour elle une possibilité accessoire, et nullement constitutive.

La distinction est assurément d'importance. Face à cet objectivisme métaphysique selon lequel la beauté est une propriété des objets et brille d'une clarté objective, sans que l'homme ait pouvoir de provoquer ou d'empêcher cela, existe un autre type d'objectivisme pour lequel le beau, sans cesser d'apparaître comme une propriété transcendante de l'être, se révèle toutefois à travers une relation dans laquelle l'homme focalise l'objet *sub ratione pulchri*. Ce second type d'objectivisme sera celui de Thomas d'Aquin.

Non que saint Thomas entende mettre en place, délibérément et avec une pleine conscience critique, une théorie du beau manifestant des intentions d'originalité. Seulement, les données traditionnelles qu'il enregistre et insère dans son système, revêtent, du fait de l'éclairage d'ensemble, cet aspect original. Au fond, on pourrait penser aux systèmes scolastiques (et le système thomiste en propose sans conteste le modèle le plus complet et le mieux pensé) comme à de grands cerveaux électroniques *ante litteram* : une fois mises en place toutes les connexions, toute interrogation qui s'y trouve introduite doit recevoir une réponse achevée. Bien entendu, la réponse ne sera achevée et satisfaisante que dans le cadre d'une logique déterminée et d'une même façon d'interpréter les connexions de la réalité : à cet égard, une *summa*, c'est un cerveau électronique qui pense *comme un cerveau du Moyen Age*. Cela dit, il pense et il répond, même dans des cas où son concepteur n'avait pas eu immédiatement présents tous les tenants et aboutissants d'une notion donnée. Or la tradition esthétique médiévale développe une succession de thèmes, tels que la conception mathématique du beau, une esthétique métaphysique de la lumière, une certaine étude psychologique du phénomène visuel, et une idée de la forme comme splendeur et comme source de jouissance. Ce sera donc en suivant chacun de ces thèmes dans sa progression, au long de siècles entiers de révisions et de débats, que nous pourrons le mieux apprécier à quel degré de maturation ils ont pu parvenir au XIII^e siècle, et comment ils se sont intégrés à un système (le système thomiste) qui en condense les problèmes et les solutions.

LES ESTHÉTIQUES DE LA PROPORTION

4.1 LA TRADITION CLASSIQUE

Parmi toutes les définitions de la beauté, il en est une qui connut au Moyen Age une faveur particulière; elle provenait de saint Augustin (*Epistula* 3, C SEL 34 / 1, p. 8) : *Quid est corporis pulchritudo ? congruentia partium cum quadam coloris suavitate* (En quoi consiste la beauté du corps? dans la convenance des parties entre elles, accompagnée d'une certaine douceur de coloris). Cette formulation en reproduisait une autre à peu près analogue, de Cicéron : *Corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo, Tusculanes* IV, 31, 31, laquelle à son tour résumait toute la tradition stoïcienne, et classique de manière générale, exprimée par la dyade *chrôma kai symmetria*.

Toutefois, dans tous ces énoncés, l'aspect le plus ancien et le plus fondamental c'était toujours la notion de *congruentia* : la proportion, le nombre, dont l'origine remontait jusqu'aux présocratiques¹². A travers Pythagore, Platon, Aristote, cette conception essentiellement quantitative de la beauté était apparue périodiquement dans la pensée grecque¹³, avant de s'inscrire de façon exemplaire - et en fonction des exigences de la réalisation pratique - dans le Canon de Polyclète, et dans la présentation que Galien en avait faite par la suite (cf. Panofsky 1955 et Schlosser 1924). Apparu d'abord sous l'aspect d'un texte technique et pratique, puis associé à tout un courant de spéculations pythagoriques, le Canon devint progressivement un document d'esthétique dogmatique. Déjà, l'unique fragment qui nous en soit parvenu renferme une assertion théorique (« le beau procède, peu à peu, d'une quantité de nombres »), et Galien, pour sa part, résumant les énoncés du Canon, déclare que « la beauté ne consiste pas dans les éléments mais dans l'harmonieuse proportion des parties; d'un doigt à l'autre doigt, de tous les doigts par rapport au reste de la main... de chaque partie à l'autre, ainsi qu'il est écrit dans le canon de Polyclète ». (*Placita Hippocratis et Platonis* V, 3). De cet ensemble de textes, donc, se fit jour le désir d'une formule élémentaire et polyvalente, d'une définition de la beauté apte à exprimer numériquement la perfection formelle - une définition qui, tout en admettant une série de variables, pût néanmoins être reconduite au principe fondamental de *l'unité dans la diversité*.

L'autre auteur par l'intermédiaire de qui la théorie des proportions est transmise au Moyen Age, c'est Vitruve; c'est à lui que se réfèrent, à partir du IX^e siècle, aussi bien les théoriciens que les rédacteurs de manuels pratiques, auxquels ses écrits fournissent, non seulement les termes *proportio* et *symmetria*, mais encore des définitions comme:

ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio, ou ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibus separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus.

harmonie, en quelque ouvrage que ce soit, des composantes d'une partie déterminée et du tout - ou bien: correspondance appropriée des composantes de l'ouvrage, et accord établi entre les parties isolées d'une partie déterminée de l'ouvrage, et l'aspect de l'ouvrage dans son ensemble. (*De architectura* III, 1; I, 2)

Au XIII^e siècle, Vincent de Beauvais, dans son *Speculum majus* (1,28,2), condensera la théorie vitruvienne des proportions humaines où se manifeste cette norme de convenance typique de la conception hellénique de l'harmonie proportionnée: les mesures d'une chose belle sont à établir l'une par rapport à l'autre (le visage, par exemple, représentera une dixième partie du corps, etc.), et non pas à faire dépendre, chacune de son côté, d'une unité numérique neutre: une proportionnalité, donc, prenant appui sur des harmonies concrètes et organiques, pas sur des nombres abstraits.

4.2 L'ESTHÉTIQUE MUSICALE

C'est à travers toutes ces sources que la théorie des proportions est accueillie par le Moyen Age. Au point de passage de l'Antiquité aux temps nouveaux, nous rencontrons saint Augustin qui, à diverses reprises, fait sienne cette conception (cf. Svoboda 1927); et Boèce, un auteur dont l'influence sur la pensée scolastique est incalculable. Ce dernier lègue au Moyen Age la philosophie des proportions sous son aspect originel, pythagorique donc, tout en exposant les éléments d'une doctrine des relations proportionnelles dans le contexte d'une théorie de la musique. L'influence exercée par Boèce va faire de Pythagore le premier inventeur de la musique : *Primum omnium Pythagoras inventor musicae* (Engelberti Abb. Admontensis *De musica*, c. X).

Avec Boèce on est conduit à relever un fait très symptomatique et très représentatif de la mentalité médiévale. Lorsqu'il parle de musique, Boèce entend par là une science mathématique des lois musicales; le musicien, c'est le théoricien, l'homme qui a connaissance des règles mathématiques qui régissent l'univers des sons, tandis que l'exécutant, dans la plupart des cas, n'est qu'un esclave dépourvu de compétence; le compositeur, pour sa part, faisant figure d'être instinctif qui ne connaît rien des beautés ineffables que seule la théorie est capable de révéler. Seul celui qui examine rythmes et mélodies à la lumière de la raison mérite le nom de musicien. Pour un peu Boèce semblerait féliciter Pythagore de s'être engagé dans une étude de la musique *relicto aurium judicio*, en laissant de côté le jugement de l'oreille (*De musica* I, 10).

On se trouve ici en présence de cette manie théorisante qui caractérisera la démarche de tous les auteurs de traités sur la musique, au début du Moyen Age. Cependant cette notion théorique de proportion les amènera à déterminer les rapports effectifs à l'intérieur de l'expérience sensible, tandis que par ailleurs la familiarité avec l'opération créative dotera petit à petit la notion théorique de proportion de significations plus concrètes. Il faut dire aussi que cette notion de proportion parvenait à Boèce comme une notion désormais accréditée par les Anciens et que, dans ces conditions, ses théories n'étaient pas de pures affabulations abstraites. L'attitude qu'il adopte nous fait bien plutôt découvrir un intellectuel doté de sensibilité, vivant dans une période de crise historique profonde, qui voit autour de lui s'effondrer des valeurs qui lui paraissent irremplaçables: l'Antiquité classique, il l'a vue se désagréger sous ses regards d'humaniste attardé; dans l'époque barbare où il vit, la culture littéraire est pratiquement réduite à zéro, la crise européenne en est arrivée à un de ses moments le plus tragiques. Boèce cherche un refuge dans la conscience de telle et telle valeur qui ne sauraient être abolies, quel que soit le tour pris par un état de choses présent: par exemple, ces lois du nombre qui gouvernent la nature et l'art. Même quand la beauté du monde le porte à l'optimisme, son attitude n'en demeure pas moins celle du sage qui

cache la défiance que lui inspire le monde du phénomène, en admirant la splendeur des noumènes mathématiques. L'esthétique de la proportion est par conséquent incorporée au Moyen Age avec toute la puissance d'un dogme qui se refuse à tout contrôle, mais qui, en revanche, incitera aux contrôles les plus diligents et les plus productifs¹⁴.

Les vues théoriques de Boèce sur la musique sont suffisamment connues. Pythagore s'aperçoit un jour que les marteaux d'un forgeron, en battant l'enclume, produisent des sons différents; et il se rend compte que les rapports de la gamme ainsi obtenue sont proportionnels au poids des marteaux. Le nombre gouverne en conséquence l'univers sonore dans sa cause physique, et le régente pour ce qui concerne son organisation artistique :

Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest... Etenim consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia... Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens.

La consonance, laquelle régit toute modulation musicale, ne peut se réaliser que par le son... Le fait est que la consonance consiste en l'accord de voix différentes réduites à l'unité... La consonance est un mélange de son aigu et de son grave qui frappe doucement et uniformément l'oreille.

(*De musica* I, 3 et 8, PL 63, coll. 1172, 1173 et 1176)

La réaction esthétique en présence du produit musical est elle aussi fondée sur un principe de proportionnalité : c'est le propre de la nature humaine de se roidir sous le choc de modes musicaux contrastants, et de s'abandonner au contraire à des modes agréables. Il s'agit ici d'un aspect largement documenté par la doctrine psychagogique traitant de la musique: des modes différents ont une influence différente sur la psychologie des individus; et il existe des rythmes heurtés et des rythmes doux, des rythmes propres à éduquer vigoureusement les enfants, et des rythmes traînants et lascifs; les Spartiates, comme Boèce nous le rappelle, pensaient pouvoir dominer les esprits par le moyen de la musique, et Pythagore avait su rendre son calme et sa maîtrise de soi à un adolescent en état d'ébriété, en lui faisant écouter une mélodie de mode hypophrygien sur un rythme spondaïque (vu que le mode phrygien provoquait une surexcitation). Les disciples de Pythagore, recherchant dans le sommeil l'apaisement des tracasseries journalières, se faisaient endormir au moyen de cantilènes déterminées; à l'heure du lever, ils se libéraient de la torpeur du sommeil grâce à d'autres mélodies.

Boèce élucide la raison de tous ces phénomènes en termes de proportions : l'âme et le corps humains sont soumis à des lois semblables à celles qui régissent les phénomènes musicaux, et ces mêmes proportions se retrouvent dans l'harmonie du cosmos, de telle sorte que micro et macrocosmes apparaissent unis par un même lien, par un module à la fois mathématique et esthétique. L'homme est constitué suivant la mesure du monde, et toute manifestation d'une telle similitude est de nature à lui procurer du plaisir : *amica est similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria*, la dissemblance lui est intolérable et le contraire.

Certes, cette conception de la *proportio* psychologique connaîtra d'intéressants prolongements dans la théorie médiévale de la connaissance; mais c'est à une fortune extraordinaire qu'est promise la doctrine boécienne de la proportion cosmique. Ce que l'on voit ici resurgir, c'est avant tout la théorie pythagoricienne de l'harmonie des sphères, à travers le concept de *musique cosmique*: il s'agit de la gamme musicale produite par les sept planètes, dont a parlé Pythagore; dans leur

rotation autour de la terre immobile, chacune d'entre elles émet un son d'autant plus aigu qu'elle se trouve à plus grande distance de la terre, et que, donc, son mouvement possède une plus grande rapidité (*De musica* I, 2). De tout l'ensemble, il résulte une musique infiniment douce, que nous ne captons pas à cause de l'infirmité de nos sens, tout comme nous ne percevons pas des odeurs qui parviennent aux narines des chiens – ainsi que l'expliquera plus tard, au prix d'une comparaison pas des plus flatteuses, Jérôme de Morave (cf. Coussemaker 1864, I, p. 13).

A travers ces argumentations, se font jour, une fois encore, les limites du doctrinarisme médiéval : en réalité, a-t-on fait observer, si chaque planète produit un son de la gamme, toutes les planètes réunies ne manqueront pas de produire une cacophonie insupportable. Mais le théoricien du Moyen Age tient ce contresens pour négligeable, en regard de la perfection des correspondances numériques. Et le Moyen Age affrontera les expériences à venir, muni de ce bagage de certitudes platoniciennes; mais les voies de la science sont décidément insondables, puisque certains astronomes de la Renaissance en arriveront à soupçonner un mouvement de la terre, à partir du fait, justement, que, selon les exigences de la gamme, elle aurait dû émettre un huitième son. D'autre part, la théorie de la musique cosmique peut déboucher aussi sur une vision plus concrète de la beauté des cycles cosmiques, du jeu proportionné du temps et des saisons, de la composition des éléments et des mouvements de la nature, des processus biologiques et de la circulation des humeurs.

Le Moyen Age développera une infinité de variations sur ce thème de la beauté musicale de l'univers. Honorius d'Autun, dans son *Liber duodecim quaestionum* consacre un chapitre à expliquer *quod universitas in modo cytharae sit disposita, in qua diversa rerum genera in modo chordarum sit consonantia*, c'est-à-dire comment le cosmos se trouve composé à la manière d'une cithare dans laquelle les divers types de cordes produisent un ensemble de sonorités harmonieux (P L 172, coll. 1179). Scot Erigène nous entretiendra de la beauté de la création, consistant dans l'émission de sons semblables et dissemblables fondus en une harmonie dont les voix, écoutées isolément, ne font pas d'effet, mais qui, unies en un même concert, produisent une douceur naturelle (*De divisione naturae* II, PL 122).

4.3 L'ÉCOLE DE CHARTRES

Au XII^e siècle, indépendamment de la recherche spéculative strictement musicale, mais toujours néanmoins sur des bases platoniciennes, on voit se développer en outre la cosmologie «timéique» de l'école de Chartres, fondée sur une vision esthétique-mathématique. « Leur cosmos représente le prolongement, à travers les écrits arithmétiques de Boèce, du principe augustinien selon lequel Dieu a organisé toute chose *ordine et mensura*, et il se relie de façon étroite au concept classique de *kosmos*, comme *consentiens conspirans continuata cognatio* soutenue par un principe divin qui est *âme, providence, destin*¹⁵. » A l'origine d'une telle conception se trouve, comme on l'a déjà vu, le *Timée*; ce dialogue rappelait au Moyen Age que «c'est au plus beau des objets de l'intelligence, celui qui est en tous points parfait, que le Dieu a voulu précisément rendre le monde semblable, c'est un vivant unique, visible, qu'il a constitué, et qui contient à l'intérieur de soi-même tout ce qu'il y a dans la Nature de vivants de même sorte que lui... Or, des liens, le plus beau est celui qui à soi-même et aux termes qu'il relie impose la plus complète unité, et c'est ce que par nature la proportion accomplit de façon parfaite » (30d et 31c, trad. L. Robin).

Pour l'école de Chartres, le *kosmos* sera de fait l'ouvrage de Dieu, et l'ordre du tout qui se

substitue au chaos originel sera l'ordre divin. Dans une telle opération, le rôle de médiatrice sera dévolu à la Nature, une force inhérente aux choses, qui produit, à partir de choses semblables, d'autres choses semblables (*vis quaedam rebus insita, similia de similibus operans*), ainsi qu'il est dit dans le *Dragmaticon* ¹² de Guillaume de Conches. La Nature, selon l'optique de la métaphysique des Chartrains, ne se réduira pas à une personnification allégorique, elle apparaîtra bien plutôt comme une *vis*, une force de laquelle dépendent la naissance et la croissance des choses (cf. Gregory 1955, pp. 178 et 212).

Et *l'exornatio mundi* correspond à ce point de parachèvement auquel la Nature, à la faveur d'un assemblage organique de causalités, a porté le monde, après qu'il eut été créé:

Est ornatus mundi quidquid in singulis videtur elementis, ut stellae in coelo, aves in aere, pisces in aqua, homines in terra.

L'ornement du monde, c'est tout ce qui se donne à voir en chacun de ses éléments : ainsi, les étoiles au ciel, les oiseaux dans les airs, les poissons dans l'eau, les hommes sur la terre.

(Guillaume de Conches, *Glosae super Platonem*, éd. Jeauneau, p. 144)

L'ornatus en tant qu'ordre, et *collectio creaturarum*. La beauté fait sa première apparition dans le monde à partir du moment où la matière créée se différencie par son poids et par son nombre, se délimite par ses contours, prend forme et couleur ; et voici que, même selon ces conceptions de nature cosmologique, *l'ornatus* s'apprête à devenir cette structure individualisante qui se trouvera par la suite accréditée – et ce sera l'apport du XIII^e siècle – par l'idée que la *forma* est à la base du *pulchrum*. Par ailleurs (mais peut-être davantage à nos yeux qu'aux yeux des gens du Moyen Age), cette représentation de l'harmonie cosmique donne l'impression d'être une métaphore amplifiée de la perfection organique d'une forme particulière, d'un produit organisé de la nature ou de l'art.

Dans cette conception, on note que déjà la rigidité des déductions mathématiques se trouve tempérée par un sentiment organique de la nature. Ni Guillaume de Conches, ni Thierry de Chartres, ni Bernard Sylvestre ou Alain de Lille ne nous parlent d'un ordre mathématique inerte ; ils nous parlent en revanche d'un processus organique dont nous pouvons toujours réinterpréter la croissance en remontant à l'Auteur : en voyant dans la seconde Personne de la Trinité la cause formelle, le principe organisateur d'une harmonie esthétique dont le Père constitue la cause efficiente et dont l'Esprit saint est la cause finale, *amor et connexio, anima mundi*. Ce n'est pas le nombre, c'est la Nature qui est régente de ce monde ; la Nature dont Alain de Lille dira poétiquement :

O Dei proles, genitrixque rerum, vinculum mundi, stabilisque nexus, gemma terrenis, speculum caducis, lucifer orbis.

Pax, amor, virtus, regimen, potestas, ordo, lex, finis, via, dux, origo, vita, lux, splendor, species, figura, Regula mundi.

O géniture de Dieu et génitrice des choses, lien de l'univers, et ferme enchaînement, joyau pour les hommes, miroir de la caducité, flambeau du monde.

Paix, amour, vertu, gouvernail et puissance, ordre, loi, fin, voie, guide, origine, vie, lumière, splendeur, forme et figure : Règle du monde.

(*De planctu naturae*, éd. Häring, p.831)

Dans le contexte de telles visions, et de bien d'autres, d'une harmonie cosmique, même des questions difficiles imposées par les côtés négatifs de la réalité trouvaient leur solution. Même les choses laides parviennent à trouver leur place sans perturber l'harmonie de l'univers, par le jeu de la proportion et du contraste. La beauté (et ce sera dorénavant une certitude partagée par toute la Scolastique) surgit tout aussi bien par l'effet de ces oppositions ; les monstres eux-mêmes détiennent une raison d'exister et une propriété dans le vaste ensemble de la création; et à la limite le mal, soumis à l'ordre, devient bel et bon dans la mesure où de lui procède le bien et que, par rapprochement, le bien resplendit avec davantage d'éclat (cf. la *Summa* d'Alexandre de Hales, II, pp. 116 et 175).

4.4 L'«HOMO QUADRATUS»

En appoint à cette cosmologie naturaliste, le même XII^e siècle conférait cependant son maximum de développement à un autre aspect dérivé des cosmologies pythagoriciennes, en récupérant et en unifiant les données traditionnelles de la théorie de *l'homo quadratus*. L'origine s'en trouvait dans les doctrines de Calcidius et de Macrobe, de ce dernier surtout (*I_n Somnium Scipionis* II, 12) qui rappelait que : *Physici mundum magnum hominem et hominem brevem mundum esse dixerunt*. Le cosmos comme un homme de grande taille, l'homme faisant figure de cosmos en réduction. A partir de là trace sa voie une bonne part de l'allégorisme médiéval, avec sa tentative d'interpréter la relation entre microcosme et macrocosme en se servant d'archétypes mathématiques. Dans la théorie de *l'homo quadratus*, le nombre, fondement de l'univers, en vient à revêtir des significations symboliques fondées sur des séries de correspondances numériques, qui représentent tout aussi bien des correspondances esthétiques.

Ici encore, les premières élaborations de la théorie sont de nature musicale: les tons musicaux sont au nombre de huit – observe un moine chartreux anonyme – du fait que les Anciens en découvrirent quatre, et que les modernes en ajoutèrent quatre (et il se réfère aux quatre modes authentiques et aux quatre modes plagaux) :

Syllogizabant namque hoc modo : sicut est in natura, sic debet esse in arte : sed natura in multis quadripartito modo se dividit... Quatuor sunt plagae mundi, quatuor sunt elementa, quatuor sunt qualitates primae, quatuor sunt venti principales, quatuor sunt complexiones, quatuor sunt animae virtutes et sic de aliis. Propter quod concludebant... etc.

[Les Anciens] donc raisonnaient de la manière suivante : il doit en être dans l'art comme il en est dans la nature : mais la nature en bien des cas se divise de façon quadripartite... Quatre sont en effet les régions du monde, quatre les éléments, il existe quatre qualités premières, quatre vents principaux, quatre sortes de complexions, quatre facultés de l'âme, et ainsi de suite. A partir de là, ils concluaient que... etc.

(Chartreux anonyme, *Tractatus de musica plana*, éd. Cousse-maker, II, p.434)

Le nombre quatre devient dès lors, chez d'autres auteurs ou dans la croyance commune, un nombre à valeur axiale et déterminante. On dénombre quatre points cardinaux, quatre vents

principaux, quatre phases de la lune, quatre saisons ; le quatre est le nombre constitutif du tétraèdre du feu dont parle le Timée, le nom ADAM est formé de quatre lettres. Et le chiffre quatre constituera, comme l'enseignait Vitruve, le nombre de l'homme, étant donné que la largeur du corps humain, bras déployés, correspondra à sa hauteur, procurant ainsi la base et la hauteur d'un carré idéal. Le quatre sera le chiffre de la perfection morale, de sorte que l'homme doté d'une carrure morale remarquable sera dit pareil *au tétragone*^a. Toutefois, l'homme tétragonal sera aussi en même temps l'homme pentagonal, parce que le cinq est également un nombre chargé de mystérieuses correspondances, et que la *pentas* est une entité qui symbolise la perfection mystique et la perfection esthétique. Le cinq est le chiffre circulaire qui, multiplié, revient continuellement sur lui-même ($5 \times 5 = 25 \times 5 = 125 \times 5 = 625$, etc.). Les qualités essentielles des choses, les zones de la sphère terrestre, les espèces vivantes (oiseaux, poissons, végétaux, animaux, êtres humains) sont au nombre de cinq; la pentade constitue la matrice disposée à l'organisation divine, et la *pentas* est repérable aussi dans les *Ecritures* (le Pentateuque, les cinq plaies d'Egypte); à plus forte raison, on la pourra redécouvrir dans l'homme, car elle est apte à s'inscrire en une circonférence qui a pour centre l'ombilic, tandis que le périmètre formé par les lignes droites qui unissent les diverses extrémités dessine le tracé d'un pentagone. Qu'il suffise ici d'évoquer, à défaut de l'image due à Villard de Honnecourt, celle, on ne peut plus célèbre, mais qui appartient d'ores et déjà à la Renaissance, fournie par un Léonard. La mystique de sainte Hildegarde (avec sa conception de *l'anima symphonizans*) se fonde sur une symbologie des proportions, et sur le mystérieux attrait de la pentade. Pour l'expliquer, on a pu parler de sens symphonique de la nature, et d'une expérience de l'absolu se poursuivant en fonction d'un thème musical. Hugues de Saint-Victor assure que corps et âme réfléchissent la perfection de la beauté divine, le premier prenant appui sur le chiffre pair, imparfait et instable, la seconde se fondant sur le chiffre impair, déterminé et parfait; et la vie spirituelle se nourrit, à la source, d'une dialectique mathématique cautionnée par la perfection de la décade¹⁶.

Grâce à cette esthétique du nombre, il est permis à tout le moins de présenter sous le plus juste éclairage un aspect du Moyen Age qui prête toujours à des malentendus d'interprétation : l'expression « tel un tétragone », employée dans le but de souligner la fermeté morale, doit nous remettre en mémoire le fait que l'harmonie inhérente à *l'honestas* signifie, allégoriquement, harmonie des nombres et, en termes plus critiques, correspondance calculée entre l'action droite et sa visée. Et que, dans ce Moyen Age auquel on n'a cessé de faire grief de ramener la beauté à des critères d'utilité et de moralité, c'est ni plus ni moins à la perfection éthique que, par le biais des confrontations micro-macrocosmiques, se trouve appliquée une procédure de réduction à l'harmonie de nature esthétique. On serait en droit d'avancer que le Moyen Age, loin de réduire l'esthétique à l'éthique, choisit plutôt d'étayer la valeur morale par des supports esthétiques. Mais une telle présentation altérerait une fois de plus les données : vu que le nombre, l'ordre, la proportion représentent des fondements ontologiques, tout autant que des principes éthiques et esthétiques.

4.5 LA PROPORTION COMME NORME ARTISTIQUE

L'esthétique de la proportion, ayant trouvé son point de départ dans les théorisations musicales de l'Antiquité tardive et du début du Moyen Age, a revêtu par la suite des formes de plus en plus compliquées ; mais, en contrepartie, la théorie a dû peu à peu se soumettre à l'épreuve de la réalité artistique de tous les jours. Tout en demeurant dans le cadre d'une théorie de la musique, la proportion est en passe de devenir graduellement une notion technique, ou à tout le moins un critère formatif. Déjà, nous découvrons chez Scot Erigène un premier témoignage philosophique appliqué au contrepoint (cf. Coussemaker 1864, II, p. 351), mais les innovations techniques de l'histoire de la musique mettent en demeure, toujours davantage, de s'attacher à des proportions *déterminées*, plutôt qu'à la proportion en soi.

Aux alentours de l'an 850, avec l'invention du trope comme procédé de vocalisation de la jubilation des alléluias (avec adaptation de chaque syllabe du texte à chaque mouvement de la mélodie), une considération du processus de composition en termes de proportionnalité s'impose. La découverte, vers le x^e siècle, du procédé diastématique comme correspondance entre le mouvement des notes écrites et celui ascendant ou descendant des notes émises, conduit à aborder les problèmes d'une *proportio* qui n'est plus métaphysique. Et il en va de même lorsque, au IX^e siècle, les deux parties diaphoniques abandonnent l'unisson, et commencent à suivre, chacune de son côté, une ligne mélodique propre, sans toutefois sacrifier la consonance de l'ensemble. Le problème s'élargit quand on passe de la diaphonie au déchant, et du déchant aux grandes innovations polyphoniques du XII^e siècle. Devant un *organum* de Pérotin, alors que s'élève, sur le fond sonore donné par une seule note dominante, le mouvement complexe d'un contrepoint, d'une hardiesse véritablement gothique, et que trois ou quatre voix se maintiennent, durant soixante mesures, en consonance sur une même note de pédale, dans une variété de montées sonores comparables aux pinacles d'une cathédrale - alors le musicien médiéval qui se prévaut des textes fournis par la tradition, confère une signification très concrète à des catégories qui, pour Boèce, représentaient autant d'abstractions platoniciennes.

L'harmonie, comme association appropriée de voix différentes, *diversarum vocum apta coadunatio* (Ucbald de Saint-Amand, *Musica Enchiridis* 9, PL 132), devient une acquisition technique dûment expérimentée et vérifiée. Le principe métaphysique est, dorénavant, principe artistique. Ceux qui prétendent qu'entre la théorie métaphysique du beau, et celle de l'art, il n'y a pas eu d'échanges, énoncent une affirmation vraiment risquée.

La littérature, pour sa part, n'est pas en reste : les normes, concrètes et appliquées, de *proportio*, y abondent. Geoffroy de Vinsauf, dans sa *Poetria nova* (de 1210, environ), rappelle que, pour *l'ornatus*, s'impose un principe de convenance – qui n'est plus désormais de nature étroitement numérique, mais qualitative, fondée sur des concordances psychologiques et phoniques. Ainsi, il conviendra de qualifier l'or de *fulvum*, le lait de *nitidum*, la rose de *praerubicunda*, le miel de *dulcifluum*. Que chaque style soit *approprié* à ce dont on parle, *sic rerum cuique geratur mos suus*. C'est sur la convenance que prennent appui les théories de la *comparatio* et de la *collatio*; mais, du point de vue de notre enquête, une importance particulière est à attribuer à la recommandation, qui

revient souvent, d'observer, en écrivant, soit un *ordo naturalis*, soit les huit formes *d'ordo artificialis* : une prescription qui offre un exemple remarquable de technique d'exposition. A travers ces directives, ce qui, pour la rhétorique romaine, correspondait à l'*ordo tractandi* devient ici un *ordo narrandi*; et, traitant de ces poétiques que l'on trouve exposées chez différents auteurs¹⁷, Edmond Faral fait observer qu'«ils savaient, par exemple, quels effets tirer de la symétrie des scènes composant un diptyque ou un triptyque, d'un récit habilement laissé en suspens, de l'entrecroisement de narrations simultanément conduites » (Faral, 1924, p. 60).

Nombre de romans médiévaux confèrent une réalité à ces prescriptions techniques; le principe esthétique s'affirme d'abord comme méthode de poétique, pour aboutir ensuite à la réalisation technique ; et, dans le même temps, on voit se produire un processus inverse, celui d'un affinement des positions doctrinales à travers la confrontation que l'expérience impose. Le principe littéraire de la *brevitas*, fréquemment rappelé au Moyen Age, démontrait sans équivoque que, par exemple, le *ne quid nimis* prescrit par Alcuin dans le *De Rhetorica* signifiait refuser tout ce que le développement d'un sujet n'impliquait pas de façon indispensable: ainsi que l'avait expliqué Pline le Jeune, quand il avait montré que la description homérique du bouclier d'Achille ne pouvait être tenue pour trop longue, vu qu'elle se justifiait par le déroulement des événements ultérieurs (Epistola 5; cf. Curtius 1948, *excursus* 13).

Si on en vient à présent au domaine des arts plastiques, on s'aperçoit que la notion et la norme de symétrie bénéficient d'une diffusion très ample, en particulier sous l'influence du *De Architectura* de Vitruve. A sa suite, Vincent de Beauvais rappelle que l'architecture consiste dans l'ordre, la disposition, l'eurythmie, la symétrie, la beauté (*Speculum majus* II, 11, 12, 14). Mais le dogme de la proportion fait également sa réapparition, dans la pratique architecturale, sous l'aspect d'une manifestation héraldique et symbolique d'une conscience esthétique d'un savoir-faire.

C'est peut-être ainsi qu'il faut interpréter le penchant pour les structures pentagonales repérable dans l'art gothique, en particulier dans le dessin des rosaces d'une cathédrale. En plus de la multitude de significations symboliques que le Moyen Age lui attribuera, du *Roman de la Rose* aux luttes entre York et Lancaster, la rose à cinq pétales est, aussi bien, une image floréale de la pentade. Sans prétendre déceler en chaque apparition de la pentade un indice de religion ésotérique¹⁸, il ne fait pas de doute que le recours à cette structure équivaut constamment au rappel d'un principe esthétique idéal; en le plaçant à la base des rapports rituels, les associations de maçons manifestent une fois encore la perception de certaines connexions entre le travail artisanal et la valeur esthétique.

Doit être considérée selon cette optique la possibilité de ramener à un schéma géométrique chaque symbole ou marque d'artisan : les recherches effectuées sur la *Bauhütte* (la fédération à rituel secret de tous les maîtres maçons, tailleurs de pierre et charpentiers du Saint Empire romain) attestent que tous les *signes lapidaires*, c'est-à-dire les marques personnelles que chaque artisan traçait sur les pierres les plus importantes de l'édifice auquel il travaillait, comme les clefs de voûte, constituent des tracés géométriques ayant un codage commun, cautionnés par des diagrammes déterminés, ou par des « grilles » directrices. En redécouvrant un centre de symétrie, c'est la route, la direction, la rationalité qu'on redécouvre. Sur ce terrain, la tradition esthétique et l'institution théologique se prêtaient main-forte. L'esthétique de la *proportio* représentait vraiment pour le Moyen Age l'esthétique par excellence.

Le principe de symétrie, jusque dans ses expressions le plus rudimentaires, représentait un critère instinctif tellement enraciné dans l'esprit des hommes du Moyen Age, qu'il pouvait

déterminer l'évolution même du répertoire iconographique. Un tel répertoire provenait de la Bible, de la liturgie, des *exempla praedicandi*; mais, plus d'une fois, des exigences de symétrie conduisaient à apporter des retouches à une scène, que la tradition avait transmise en lui donnant des traits bien définis, voire à faire violence aux habitudes et aux vérités historiques le plus répandues. Ainsi à Soissons, un des trois Rois Mages se trouve sacrifié, parce qu'il ne fait pas *pendant*. Dans la cathédrale de Parme, saint Martin partage son manteau, non pas avec un seul, mais avec deux mendiants. A San Cugat del Vallés, en Catalogne, le Bon Pasteur, au faîte d'un chapiteau, se dédouble. C'est à des motifs identiques que l'on doit les aigles à deux têtes et les sirènes à double queue (Réau 1951). La nécessité de symétrie recrée le répertoire symbolique.

Une autre norme de disposition à laquelle l'art médiéval se soumet abondamment, c'est celle du « tableau » : la figuration doit s'adapter à l'espace délimité par la lunette d'un tympan, par une colonne de portail, par le tronc de cône d'un chapiteau. Quelquefois, du fait des contraintes du cadrage, la figure inscrite acquiert une grâce nouvelle, comme il advient, sur la façade de Saint-Denis, pour la suite de rondes-bosses des mois de l'année, où les paysans donnent l'impression de faucher le blé en exécutant des pas de danse, ployés en un mouvement giratoire. D'autres fois, l'adaptation détermine une énergie expressive, et tel est le cas pour les sculptures des arcs concentriques du portail de la basilique Saint-Marc à Venise. Ailleurs, l'encadrement impose des figurations grotesques, vigoureusement ramassées, dotées d'une puissance pleinement caractéristique du style roman : on pensera ici aux figures du candélabre de Saint-Paul-hors-les-murs. Ainsi donc, à l'intérieur d'un circuit, où les déterminations causales deviennent insaisissables, les directives théoriques touchant à la *congregatio* et à la *coaptatio*, à l'assemblage et à l'ajustement, et la pratique artistique, les tendances de la composition à cette époque, se trouvent en situation d'interdépendance. Et il est fort intéressant de noter que tant d'aspects de cet art médiéval, qu'il s'agisse des stylisations héraldiques, ou des distorsions de caractère hallucinatoire, sont inspirés à l'origine par un souci de composition, et non par des critères de vigueur expressive. Que cet objectif ait été, chez les artistes, un facteur prédominant, les théories médiévales sur l'activité artistique sont là pour nous le suggérer : en effet, elles visent constamment à préconiser la composition formelle, plutôt que l'expression de sentiments.

Tous les traités médiévaux sur les arts figuratifs, depuis les traités byzantins des moines du mont Athos jusqu'au *Traité ou Livre de l'art* de Cennini, trahissent la grande ambition des arts plastiques de s'élever au même niveau mathématique que la musique. Véhiculées par des écrits de ce genre, les conceptions mathématiques se sont traduites dans des normes pratiques. Il s'agit désormais de règles concernant la plastique, isolées de la matrice cosmologique et philosophique, mais tout de même associées par une circulation souterraine de penchants, de prédilections. Et à cet égard, il nous apparaît opportun de considérer un document, à savoir *l'Album ou Livre de portraiture* de Villard de Honnecourt (cf. Hahnloser 1935; voir aussi Panofsky 1955, et de Bruyne 1946, III, 8, 3). Ici, chaque figuration se trouve déterminée en fonction de coordonnées géométriques, lesquelles n'ont pas pour résultat une stylisation abstraite, mais s'efforcent bien plutôt de situer la figure dans la dynamique d'un mouvement potentiel. Cela étant, dans ces modèles des conceptions gothiques en matière figurative, réapparaissent les modules proportionnels, avec l'écho des doctrines vitruviennes relatives au corps humain. Et enfin, la schématisation à laquelle Villard plie et ramène les choses représentées - ces schémas qui, en tant que lignes directrices, formulent les normes devant aboutir à une figuration vivante et réaliste - peut bien être le reflet d'une théorie de la beauté comme *proportio* produite et révélée par le moyen de la *resplendentia formae*, cette forme qui est

précisément *quidditas*, schéma essentiel de vie.

Lorsque le Moyen Age aura vraiment achevé d'élaborer sa théorie métaphysique du beau, alors la proportion, considérée comme son attribut, participera de sa transcendantalité. N'étant pas exprimable en une seule et unique formulation, la proportion, de même que l'être, se réalise à des niveaux variés et multiples. *Il existe une infinité de manières d'être ou de faire selon la proportion.* Voilà une façon assez remarquable de dédogmatiser la notion; pourtant, dans le fond, la culture médiévale avait, depuis déjà pas mal de temps, admis implicitement cet état de choses, en conséquence d'expériences directes. Dans le cas de la théorie musicale, par exemple, on savait que, une fois choisi le mode comme ordre de succession d'éléments divers, il suffisait d'abaisser ou d'élever certaines notes (de les bémoliser et de les diéser) pour obtenir un autre mode. Quant aux intervalles musicaux, au IX^e siècle Ucbald de Saint-Amand considère la quinte comme consonance imparfaite ; au XII^e siècle, les règles codifiées du déchant la tiennent désormais comme consonance parfaite; au XIII^e siècle, même la tierce figurera parmi les consonances admises. La proportion apparaissait donc au Moyen Age comme une conquête progressive d'accords procurant le plaisir, et de types de correspondance très différents les uns des autres. Dans le domaine littéraire, au VIII^e siècle Bède, dans son *De arte metrica*, élabore une distinction entre mètre et rythme, entre une métrique quantitative et une métrique syllabique, tout en observant que chacun des deux modes poétiques peut posséder un type de proportion qui lui est propre (cf. Saintsbury 1902, I, p. 404). Une constatation que nous rencontrons aussi, au cours des siècles qui suivent, chez divers auteurs, par exemple, au IX^e siècle, chez Aurélien de Réomé et Rémi d'Auxerre (cf. Gerbert 1784, I, pp. 23, 68). Quand on en sera arrivé à l'homologation théologique et métaphysique de ce genre d'expériences, alors la *proportio* sera devenue une catégorie susceptible de déterminations complexes, ainsi que nous le verrons en examinant le contexte de la doctrine thomiste de la forme.

Cependant, l'esthétique de la *proportio* n'en demeurerait pas moins une esthétique quantitative. En cela, elle se montrait incapable de rendre pleinement compte de ce penchant qualitatif pour l'agrément immédiat, que le Moyen Age manifestait en présence de la couleur et de la lumière.

[a](#) En italien : *tetràgono* (adj.). Le latin proposait *tetragonum* (subst.) et *tetragonus* (adj.). Un exemple célèbre de l'emploi adjectival est offert par la *Divine Comédie, Paradis*, cht XVII, v. 24 : *ben tetragono a i colpi di ventura*. Dans les versions françaises, l'image de la tour carrée est la solution qui, le plus souvent, permet de tourner l'obstacle : « tour bien carrée » (A. Pézard) ; « fort comme tour carrée » (L. Portier) ; A. Masseron risquait, non sans quelque raison : « solide comme une pyramide ». (*N.d.T.*)

LES ESTHÉTIQUES DE LA LUMIÈRE

5.1 LE GOÛT POUR LA COULEUR ET LA LUMIÈRE

Dans son traité *De quantitate animae*, saint Augustin avait élaboré une théorie rigoureuse du beau conçu comme régularité géométrique. Il y proclamait que le triangle équilatéral est plus beau que le triangle scalène, pour la raison que, dans le premier, on trouve une égalité plus grande ; que le carré, figure où des angles égaux correspondent à des côtés égaux, lui est préférable; mais que le cercle, dans lequel aucun angle ne vient rompre l'égalité continue de la circonférence, est supérieurement beau. Enfin, excellent sans partage, le point : non divisible, étant à soi-même centre, commencement et terminaison, pivot générateur de la plus belle entre les figures, le cercle (*De quantitate animae*, *Œuvres*, III, 2; cf. Svoboda 1927, p. 59). Cette théorie se donnait pour but de ramener le goût pour la proportion à la conscience métaphysique de l'unicité absolue de Dieu (même si, dans le passage évoqué, les exemples géométriques se trouvaient utilisés tout au long d'un exposé portant sur la centralité de l'âme), et, dans cette reconduction de la multiplicité proportionnée à la perfection indivisible de l'Un, se manifeste en puissance une contradiction, que le Moyen Age trouve sur sa route, et devra résoudre, entre une esthétique de la quantité, et une esthétique de la qualité.

L'aspect le plus immédiatement saisissable de la seconde orientation était représenté par un goût pour la couleur et pour la lumière. Les témoignages que le Moyen Age met à notre disposition, quant à cette sensibilisation instinctive aux phénomènes chromatiques, sont des plus singuliers, et constituent un apport contradictoire, eu égard à la tradition esthétique précédemment examinée. Nous avons vu, en effet, que toutes les théories du beau nous entretenaient, de préférence et pour l'essentiel, d'une beauté intelligible, des harmonies mathématiques, même quand leur objet d'étude était l'architecture et le corps humain.

Or, s'agissant de la perception de la couleur (celle des pierres précieuses, des étoffes, des fleurs, d'un éclairage, etc.), le Moyen Age laisse au contraire paraître une vive prédilection pour les aspects sensibles de la réalité. Le culte des proportions se présente assurément d'abord comme partie intégrante d'une doctrine, et ce n'est que petit à petit qu'il est transposé sur le terrain de l'expérimentation pratique et de la norme productive ; le goût pour la couleur et la lumière, en revanche, est une donnée qui relève d'une capacité de réaction spontanée, spécifiquement médiévale qui plus tard, mais plus tard seulement, se définit comme visée scientifique et trouve son aménagement dans les spéculations métaphysiques (encore que, dès le début, la lumière figure déjà, chez les mystiques et les néo-platoniciens dans leur ensemble, comme métaphore des réalités spirituelles). En outre, et on y a fait allusion précédemment, la beauté de la couleur est uniformément perçue comme une beauté simple, appréhendée de manière directe, d'une qualité indivisible, indépendante d'un rapport ou d'une corrélation, comme c'était le cas pour la beauté

inhérente aux proportions.

Immédiateté et simplicité, telles sont donc les caractéristiques du goût chromatique médiéval. A telle enseigne que l'art figuratif de cette époque ignore le colorisme des siècles suivants, et joue sur une gamme élémentaire de couleurs, sur la juxtaposition de teintes éclatantes, sur des espaces chromatiques nettement tracés et excluant la nuance, qui produisent l'effet lumineux grâce à un accord d'ensemble, au lieu qu'il soit provoqué par une lumière qui les envelopperait dans des clairs-obscur, ou qui ferait déborder la couleur au-delà des limites de la figuration.

Du côté de la poésie, il en va de même : les indications de couleur ne connaissent ni l'ambiguïté ni le flottement – l'herbe est verte, le sang est rouge, blanc le lait. Des superlatifs sont disponibles pour chaque couleur (comme le *praerubicunda* propre à la rose), et une même couleur peut posséder de multiples gradations; mais aucune couleur ne s'estompe dans des zones d'ombre. La miniature médiévale illustre on ne peut mieux cette allégresse causée par la couleur sans mélange, ce goût joyeux pour le rapprochement de teintes vives. Et ce, pas seulement dans la période la plus avancée de la miniature flamande ou bourguignonne (qu'on songe aux *Très riches heures du Duc de Berry*), mais aussi bien dans des ouvrages antérieurs, comme par exemple dans les miniatures de Reichenau (du XI^e siècle), où, « par une juxtaposition de tons étrangement froids et clairs, comme le lilas, le vert glauque, le jaune sable ou un blanc bleuté, à l'éclat resplendissant de l'or, on obtient des effets de couleur grâce auxquels la lumière semble irradier des choses elles-mêmes » (Nordenfalk, 1957, p. 205).

Et, parmi les attestations littéraires, cette page tirée de Erec et *Enide* de Chrétien de Troyes pourrait suffire à nous faire mesurer l'affinité qui s'instaure entre une imagination, allégrement visualisante, de l'écrivain, et l'imaginaire des peintres:

Celle qui en a reçu l'ordre lui apporte le manteau et le surcot qui était formé jusqu'aux manches de fine hermine blanche; aux poignets et à l'encolure il y avait, pour ne pas faire de mystère, plus d'un demi-marc d'or battu et de pierres précieuses aux propriétés remarquables, violettes et vertes, bleues et bises et ces pierres étaient enchâssées dans l'or.

(...)

Quant à la pourpre, elle était habilement rehaussée de motifs en croix d'une infinie variété, violets, vermeils et pers, blancs, noirs, bleus et jaunes...

(Ed. critique et traduction Jean-Marie Fritz, Paris, Livre de Poche, 1992)

Nous tenons là, très précisément, cette *suavitas coloris* dont parlent les textes qu'on a déjà examinés. Et, à vouloir ajouter un exemple à un autre, en explorant la littérature médiévale, en latin ou en langue vulgaire, on donnerait l'impression de moissonner à n'en plus finir. Nous pourrions évoquer la « suave couleur du saphir oriental » de Dante, ou bien le « visage neigeux coloré d'écarlate » de Guido Guinizelli, ainsi que la « clère et blanche » Durandal de la *Chanson de Roland*

qui brille et flamboie au soleil qui la frappe ; mais, à vrai dire, les exemples foisonnent (cf. de Bruyne, 1946, III, 1, 2). Par ailleurs c'est au Moyen Age que revient, sans conteste, la technique figurative consistant à obtenir le résultat maximal de l'association entre la couleur élémentaire, avec sa vivacité, et la vivacité de la lumière qui la traverse et l'inonde : le résultat étant le vitrail de la cathédrale gothique.

Mais un tel engouement pour la couleur se traduit aussi, en dehors du domaine artistique, dans l'existence et dans les usages journaliers, dans l'habillement, dans la décoration, dans l'armement. Huizinga, dans une analyse très séduisante de la sensibilité à la couleur du Moyen Age déclinant, nous rappelle, et nous fait partager, l'enthousiasme d'un Froissart pour « ces nefes avec leurs bannières et leurs oriflammes claquant au vent, et les blasons multicolores resplendissant sous le soleil. Ou bien les rayons du soleil qui jouent sur les heaumes, sur les armures, sur la pointe des lances, sur les pennons et sur les fanions des chevaliers en marche ». A quoi s'ajouteront les choix chromatiques mentionnés dans le Blason des couleurs, un livre qui recommande les combinaisons de jaune pâle et de bleu ciel, d'orange soutenu et de blanc, d'orangé et de rose, de rose et de blanc, de noir et blanc ; et la représentation détaillée par La Marche dans laquelle on voit une jouvencelle vêtue de soie violette, sur une haquenée couverte d'un caparaçon de soie bleue tirée par trois hommes habillés de soie rouge vermillon avec des chapes en soie verte (cf. Huizinga, 1919, en particulier le chap. XIX : « Le sentiment esthétique »).

De tels renvois à un goût largement répandu sont indispensables à qui désire apprécier dans toute leur portée les références que, de leur côté, les théoriciens font à la couleur en tant que coefficient de beauté. Faute de donner sa juste importance à une inclination tellement enracinée et fondamentale, on pourrait juger superficielles des observations comme celles de saint Thomas d'Aquin (*Summa Theologiae* I, 39, 8), selon qui nous appelons belles les choses qui ont des couleurs franches. Alors qu'il s'agit là, justement, de ces occasions où une façon de sentir commune influence les idées des théoriciens.

C'est ainsi que Hugues de Saint-Victor célèbre la couleur verte comme la plus belle de toutes : n'est-elle pas symbole du printemps, annonce imagée du renouveau de vie (et ici, la référence mystique n'abolit aucunement une complaisance d'ordre sensitif) [*De tribus diebus*] ? La même préférence marquée est exprimée par Guillaume d'Auvergne, qui d'ailleurs la justifie par le biais d'arguments liés à des facteurs psycho-physiologiques : en effet, la couleur verte se situerait à mi-chemin entre le blanc, qui provoque une dilatation de l'œil, et le noir, qui provoque une contraction (cf. de Bruyne 1946, III, p. 86).

Cependant, bien plus que pour une couleur particulière, mystiques et penseurs philosophiques nous semblent s'enthousiasmer pour la luminosité en général, et pour la clarté solaire. Et, ici encore, la production littéraire de l'époque fait entendre de continuelles exclamations de contentement sitôt que brille l'éclat du jour ou la flamme du feu. Et, au fond, une église gothique est construite en fonction d'une irruption de la lumière qui se déverse à travers les jours ménagés dans les structures de l'édifice; et c'est cette transparence admirable et ininterrompue qui plonge Suger dans le ravissement lorsqu'il parle de son église, en des versiculi restés célèbres :

Aula micat medio clarificata suo.

Claret enim claris quod clare concopulatur, et quod perfundit lux nova, claret opus nobile.

La salle brille de toutes ces clartés projetées en son centre.

Or ce qui éclaire, c'est ce qui s'unit par la clarté aux sources [de lumière, et ce qu'une clarté nouvelle inonde resplendit ainsi que le plus noble ouvrage.

Quant à la poésie, on peut se contenter, si l'on recherche une parfaite traduction du plaisir de la lumière, dû pour une part aux penchants spontanés des hommes du Moyen Age (accoutumés à se représenter la divinité en termes de clarté, et à faire de la lumière « la base métaphorique primordiale d'une quête de la réalité spirituelle »), et, pour une autre part, à un ensemble de suggestions patristiques et scolastiques (cf. Giovanni Getto 1947), de rappeler le *Paradis* de Dante. La prose des mystiques emprunte des voies identiques, au point que tels vers de Dante : « chaque étincelle filait avec son incendie », ou bien : « Et voici tout autour, de splendeur unie, *naître en plus des autres une lumière*, à guise d'horizon qui s'éclaire ^a » trouvent leur équivalence en ces visions de flamme rutilante qu'offre la mystique de sainte Hildegarde. Dans la description qu'elle donne de la beauté du premier entre les anges, Hildegarde parle d'un Lucifer (avant la chute) paré de pierres précieuses éblouissantes à l'égal du ciel étoilé, en sorte que l'innombrable tourbillonnement des étincelles illumine, avec l'éclat aveuglant de toute sa parure, l'univers entier (*Liber divinorum operum*, P L, 197, I, 4, 12-13, coll. 812-813).

L'idée de Dieu comme source de lumière procédait de traditions fort anciennes. A commencer par le Beau sémitique, le Rê des Egyptiens, Ahura Mazda chez les Iraniens, pour en arriver, bien entendu, au Bien platonicien, au soleil générateur des Idées. Cheminant selon la filière néo-platonicienne (grâce à Proclus, en particulier), une telle image s'introduisait dans la tradition chrétienne, d'abord grâce aux écrits d'Augustin, puis par l'entremise du Pseudo-Denys l'Aréopagite, qui à plusieurs reprises avait célébré Dieu comme *Lumen*, lumineux, feu, fontaine de clarté (voir, par ex. le *De coelesti hierarchia* XV, 2; le *De divinis nominibus*, IV). Et toute la Scolastique postérieure devait en outre se trouver infléchie par le panthéisme émanant de la pensée arabe, qui avait véhiculé tant de visions de matières rutilantes de lumière, d'extases traversées de beautés fulgurantes, depuis Ibn Bâdjja - plus connu au Moyen Age sous le nom d'Avempace -, jusqu'à Hay ben Jodkam et Ibn Tufayl (cf. Menendez y Pelayo 1883, I, 3).

5.2 OPTIQUE ET PERSPECTIVE

Quoi qu'il en soit, qu'il s'agît de métaphores à portée métaphysique ou bien de manifestations empiriques d'un goût pour la couleur, le Moyen Age était conduit à mesurer combien la conception qualitative de la beauté se conciliait mal avec sa définition en termes de proportion. La divergence existait déjà, on l'a vu, chez saint Augustin, dans les écrits de Plotin lui-même, qui témoignaient d'une propension pour une esthétique de la couleur et de la qualité (*Ennéades* I, 6, 1). Tant que l'on en restait à apprécier les couleurs agréables sans préoccupations critiques, et tant que l'on recourait à des métaphores, dans le cadre d'un discours mystique ou de cosmologies imprécises, de tels contrastes pouvaient même, au fond, passer inaperçus.

Mais la Scolastique du XIII^e siècle voudra affronter également ce problème : elle recueillera à partir des différentes sources la doctrine de la lumière, fortement imprégnée de néo-platonisme, et elle la prolongera suivant deux lignes directrices essentielles : celle d'une cosmologie physico-esthétique, et celle d'une ontologie de la forme. Pour la première voie, on peut penser à Robert Grosseteste et à saint Bonaventure. Pour la seconde, à Albert le Grand et à saint Thomas.

Le développement de ces nouvelles perspectives n'avait rien de fortuit. Les raisons les plus apparentes pouvaient être trouvées dans les exigences de la polémique anti-manichéenne ; mais l'outillage théorique qui rendait possibles les discussions était fourni par l'apparition de toute une série de marques d'intérêt et de curiosité à l'égard de l'optique et de la physique de la lumière. Nous sommes désormais en un siècle où Roger Bacon va célébrer l'optique comme la science nouvelle destinée à résoudre tous les problèmes. Dans le *Roman de la Rose*, une œuvre qui représente la somme allégorique de la Scolastique la plus avancée, Jean de Meung disserte longuement, par la bouche de Nature, au sujet des merveilles de l'arc-en-ciel et des prodiges des miroirs bombés dans lesquels nains et géants voient leurs dimensions respectives inversées, et leurs silhouettes déformées ou sens dessus dessous. C'est précisément dans ces pages que se trouve cité l'Arabe Alhazen comme l'auteur le plus compétent en la matière : et c'est un fait que la spéculation scientifique sur la lumière parvient justement au Moyen Age à travers ce *De aspectibus* ou *Perspectiva*, ce *Traité des regards* rédigé par Ibn al-Haytham entre le X^e et le XI^e siècle, repris au XIII^e siècle par Witelo (ou Vitellion) dans son *De perspectiva*, et aussi dans ce *Liber de intelligentiis* pendant longtemps attribué à Witelo, et aujourd'hui porté plutôt au crédit d'un certain Adam Pulchrae Mulieris (ou de Belledonne). Ces textes nous apparaîtront dans toute leur importance, lorsque nous parlerons d'une psychologie de la vision esthétique; en revanche, celui qui fera passer la théorie de la lumière sur le terrain esthétique-métaphysique, ce sera Robert Grosseteste.

5.3 LA MÉTAPHYSIQUE DE LA LUMIÈRE: GROSSETESTE

Dans ses premiers ouvrages, l'évêque de Lincoln avait exposé une esthétique des proportions ; et c'est même à lui que nous sommes redevables d'une des définitions les plus efficaces de la perfection organique de l'objet beau :

Est autem pulchritudo concordia et convenientia sui ad se et omnium suarum partium singularium ad seipsas et ad se invicem et ad totum harmonia, et ipsius totius ad omnes.

Or la beauté consiste dans l'accord et la convenance d'un objet à lui-même, et dans l'harmonie de toutes ses parties considérées en elles-mêmes, et de chacune par rapport aux autres et par rapport au tout, ainsi que de ce dernier par rapport à elles.

(*De divinis nominibus*, in Pouillon 1946, p. 320¹⁹)

Mais dans les ouvrages qui suivirent, il fait sienne sans réserve la thématique de la lumière, et dans son commentaire de *l'Hexaëmeron* il essaie de donner une solution au conflit entre le principe qualitatif et le principe quantitatif. Dans ce texte, il penche pour une définition de la lumière comme la proportion principale, la *convenance à soi-même* :

Haec [*lux*] per se *pulchra* est « *quia ejus natura simplex est, sibi que omnia simul* ». Quapropter maxime *unita et ad se per aequalitatem concordissime proportionata*, *proportionum autem concordia pulchritudo* est.

Cette [lumière] est belle par elle-même « par la raison que sa nature est simple, et assemble en elle toutes les choses ». C'est pourquoi elle est au plus haut degré unie et proportionnée à soi-même de la façon la mieux accordée grâce à l'égalité: or la beauté, c'est bien l'harmonie des proportions.

(*In Hexaëmeron*, in Pouillon 1946, p. 322)

En ce sens, l'identité s'affirme comme la proportion par excellence, et justifie la beauté indivisible du Créateur comme source de lumière, puisque Dieu, lequel est suprêmement simple, représente le degré extrême de l'harmonie et de la convenance de soi à soi-même.

Muni d'un pareil argument, Grosseteste s'engage sur une voie où le rejoignent à leur tour, avec quelques nuances de pensée, les scolastiques de son époque, de saint Bonaventure à saint Thomas d'Aquin. Mais la synthèse élaborée par l'auteur anglais est encore plus complexe et personnelle. L'orientation néo-platonicienne de sa réflexion l'amène à insister très fort sur la question de la lumière : ainsi nous donne-t-il de l'univers une image où il apparaît formé d'un unique flux d'énergie lumineuse qui est source, à la fois, de beauté et d'être. Une telle perspective est pratiquement de type émanatiste : de la clarté unique dérivent, par l'effet de raréfactions et de condensations progressives, les sphères astrales et les zones naturelles des éléments, et, par voie de conséquence, les degrés infinis de la couleur, et les volumes mécano-géométriques des objets. La mesure proportionnée de l'univers n'est donc rien d'autre que l'ordre mathématique au sein duquel la lumière, par sa propagation génératrice, se matérialise suivant les diversifications que lui imposent les mouvements de résistance de la matière :

Corporeitas ergo aut est ipsa lux aut est dictum opus faciens et in

materiam dimensiones inducens, in quantum participat ipsam lucem et agit per virtutem ipsius lucis.

Ainsi donc, ou bien la corporéité est la lumière elle-même, ou bien c'est une force qui agit de la manière qu'on a dite, et qui introduit dans la matière des dimensions, par le fait qu'elle participe de la nature de la lumière et opère grâce à la vertu de ladite lumière.

(De luce, éd. Baur, p.51)

A l'origine, donc, d'un ordre « timéique » quant à son fondement, il y aurait en somme ce flux d'énergie créatrice, de marque – *mutatis mutandis* – bergsonienne :

Lux per se in omnem partem se ipsam diffundit, ita ut a puncto lucis sphaera lucis quamvis magna generetur, nisi obsistat umbrosum...

La lumière, de par sa nature, se propage en toutes directions, de telle sorte qu'à partir d'un seul point lumineux se constitue une sphère de lumière aussi vaste qu'on voudra, à moins qu'un corps opaque ne vienne faire obstacle...

(Ibidem)

Prise dans son ensemble, cette vision de la création se résume en une vision de beauté, tant à cause des proportions que l'analyse fait discerner au sein de l'univers, que par l'effet immédiat produit par la lumière, si agréable à regarder, *maxime pulchrificativa et pulchritudinis manifestativa*, capable au plus haut point d'engendrer et de manifester la beauté.

5.4 SAINT BONAVENTURE

Saint Bonaventure entreprend à son tour, sur des bases pratiquement analogues, l'élaboration d'une métaphysique de la lumière, avec cette différence qu'il veut en expliquer la nature, et indiquer le processus créatif qui est à son origine, en des termes plus proches de l'hylémorphisme aristotélicien. La lumière est en effet tenue par lui pour une forme substantielle des objets en tant que tels: c'est la première détermination qui s'impose à la matière quand elle accède à l'existence:

Lux est natura communis reperta in omnibus corporibus tam coelestibus quam terrestribus... Lux est forma substantialis corporum secundum cujus majorem et minorem participationem corpora habent verius et dignius esse in genere entium.

La lumière est l'élément naturel commun qu'on trouve en chaque corps, corps céleste ou corps terrestre... La lumière est la forme substantielle des corps, en vertu de laquelle les corps possèdent l'être d'autant plus véritablement et dignement qu'ils participent d'elle à un plus haut degré.

(Commentarius in II Librum Sententiarum, 12, 2, 1, 4; 13, 2, 2)

En ce sens, la lumière devient source de toute beauté, non seulement parce qu'elle est infiniment plaisante, maxime delectabilis, entre tous les types de réalité qu'il est donné d'appréhender, mais aussi parce qu'elle est le moyen qui détermine la diversification des couleurs et des degrés de luminosité, sur la terre et dans le ciel. La lumière, en effet, peut être considérée de trois points de vue. En tant que *lux*, elle est appréciée en elle-même, comme libre capacité propagatrice et origine de tout mouvement ; sous cet aspect, elle pénètre jusqu'aux entrailles de la terre, pour y former les substances minérales et les germes de vie, procurant aux pierres et aux minéraux cette *virtus stellarum* qui est justement le produit de son influence occulte. En tant que *lumen*, elle possède l'esse *luminosum*, et elle est transportée par les corpuscules transparents à travers les espaces. En tant que color ou splendor, elle apparaît réfléchi par le corps opaque auquel elle s'est heurtée; dans une acception stricte des termes, on parlera de splendeur à propos des corps lumineux qu'elle rend visibles, et de couleur à propos des objets terrestres.

La couleur visible naît, somme toute, du croisement de deux clartés : celle qui se trouve incorporée à l'objet opaque, et l'autre, qui est propagée à travers l'espace diaphane, la seconde opérant l'actualisation de la première. La lumière à l'état pur est forme substantielle (et, donc, une énergie créative de type néo-platonicien) ; la lumière, en tant que couleur ou splendeur du corps opaque, est forme accidentelle (ainsi que l'aristotélisme inclinait à penser).

C'était là le degré maximum de précision en direction hylémorphique auquel pût parvenir le philosophe franciscain, dans le contexte de sa réflexion ; pour saint Thomas, la lumière se ramènera à une propriété agissante qui résulte de la forme substantielle du soleil, et qui rencontre dans le corps diaphane une aptitude à la recevoir et à la diffuser, cependant que le corps en question acquiert par là un « état », ou une « disposition » nouvelle qui est finalement la condition lumineuse. *Ipsa participatio vel affectus lucis in diaphano vocatur lumen*²⁰: la communication même de la lumière ou sa production dans l'élément diaphane est appelée *lumen*²⁰. Alors que pour saint Bonaventure, au contraire, la lumière représente, sans conteste et fondamentalement, une réalité métaphysique, avant d'être une réalité physique.

Et, en vertu justement de toutes les implications mystiques et néo-platoniciennes de sa philosophie, il est conduit à mettre en avant les aspects cosmiques et extatiques liés à une esthétique de la lumière. Et les pages les plus admirables qu'il ait pu écrire au sujet de la beauté, ce sont celles que lui dicte, justement, la description de la vision béatifique et de la gloire céleste :

O quanto refulgentia erit, quando claritas solis aeterni illuminabit animas glorificatas... Excellens gaudium occultari non potest nisi erumpat in gaudium vel jubilum et canticum quibus erit in regnum coelorum.

Oh ! quelle splendeur régnera, à l'heure où la lumière du soleil éternel viendra éclairer les âmes glorifiées!... L'extraordinaire allégresse, comment pourra-t-elle être tenue cachée et ne pas exulter dans la joie et la jubilation et le cantique de ceux à qui appartiendra le royaume des cieux ?
(*Sermones VI*)

Dans le corps de la créature individuelle rendue à la vie par la résurrection de la chair, la lumière resplendira par l'effet de ses quatre propriétés fondamentales : la *claritas* d'où émane la clarté, *l'intégrité* qui fait que rien ne saurait l'altérer; *l'agilité*, et la *pénétration* grâce à laquelle elle passe à travers les corps diaphanes sans les corrompre. Ainsi transfiguré, transporté dans l'éclat de la gloire céleste, l'idéal de *l'homo quadratus*, une fois ramenées à de purs éclats, à des réfulgences, les proportions qui étaient à son origine, fait sa réapparition en tant qu'idéal esthétique, jusque dans une mystique de la lumière. (Sur saint Bonaventure, cf. Gilson 1943 b ; Bettoni 1973 ; Corvino 1980.)

[a](#) Dante, *Divine Comédie, Paradis*, cht XXVIII, vers 91; *Paradis*, cht XIV, vers 67-69 (trad. de L. Portier, Paris, Ed. du Cerf, 1987).

SYMBOLE ET ALLÉGORIE

6.1 L'UNIVERS SYMBOLIQUE

Le XIII^e siècle en arrive à fonder une conception du beau sur des données hylémorphiques, et afin d'assurer cette manière de voir, il aménage une convergence des théories de la beauté physique et métaphysique élaborées par les esthétiques de la proportion et de la lumière. Pourtant, pour qui cherche à apprécier le point évolutif représenté par ce genre d'aboutissement, il importe de garder présent à l'esprit un autre aspect de la sensibilité esthétique médiévale – le plus typique, probablement, et celui qui, mieux que tout autre, sert à caractériser cette époque, car il nous fournit l'image de tous ces processus intellectuels que nous tenons pour « médiévaux » par antonomase, ou par excellence : il s'agit de la façon symbolico-allégorique de considérer l'univers.

A propos du symbolisme médiéval, Huizinga²¹ nous a offert une analyse magistrale, nous donnant à comprendre que la prédisposition à une vision symbolisante de l'univers peut se manifester tout aussi bien chez un homme de notre temps :

Nulle vérité n'était plus présente à l'esprit médiéval que la parole de saint Paul aux Corinthiens : *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem* [Nous ne voyons présentement que dans un miroir obscurci et par énigme, mais alors nous verrons d'un regard direct]. Le Moyen Age n'a jamais oublié que toute chose serait absurde si sa signification se bornait à sa fonction immédiate et à sa phénoménalité, et qu'au contraire par son essence, toute chose tendait vers l'au-delà. Cette idée nous est familière, en dehors même de toute pensée expressément religieuse. Qui ne connaît des moments où les choses ordinaires semblent avoir une signification autre et plus profonde que la signification commune ? Cette sensation tantôt prend la forme d'une appréhension morbide qui fait paraître toute chose pleine de menaces ou d'énigmes qu'il faut à tout prix résoudre. Tantôt, et plus souvent, elle nous remplit de tranquillité et d'assurance en nous convainquant que nous avons part à ce sens secret du monde.

(Huizinga 1919, trad. de J. Bastin, éd. Payot 1958)

L'homme du Moyen Age vivait effectivement dans un univers peuplé, surchargé de significations, de rappels, de références, de sens surajoutés, de manifestations de la Divinité au sein des choses, dans une nature qui s'exprimait sans cesse au moyen d'un langage héraldique, dans lequel un lion n'était pas simplement un lion, une noix n'était pas rien d'autre qu'une noix, où un

hippogriffe possédait autant de réalité qu'un lion puisque, autant que celui-ci, il était le signe, existentiellement négligeable, d'une vérité supérieure.

Mumford (1944, 3 et 4) a avancé la formule de situation névrotique comme condition caractérisante de toute une période : et au fond cette expression est recevable à titre métaphorique, pour désigner une vision déformée et égarée de la réalité. Mais on pourra parler sans doute plus sûrement de mentalité primitive : une défaillance dans la perception d'une ligne de démarcation entre les objets, une façon d'agglomérer dans la notion d'une chose déterminée tout ce qui peut entretenir avec elle un quelconque rapport de similitude ou d'appartenance. Néanmoins, plutôt que d'un primitivisme au sens étroit du mot, il s'agira d'une aptitude à prolonger l'activité mythico-poétique de l'homme de l'époque classique, en produisant de nouvelles représentations et des rapprochements inédits, en accord avec *l'ethos* chrétien ; d'une façon de redonner vie, à travers une sensibilité renouvelée, au surnaturel, à cette approche du merveilleux à laquelle la culture classique tardive avait depuis longtemps renoncé, en substituant aux divinités d'Homère les dieux de Lucien.

Pour faire mieux comprendre cette orientation mythique, peut-être pouvons-nous penser au symbolisme médiéval comme à une opération parallèle, à un niveau populaire et féerique, à cette fuite du réel dont Boèce, avec son théoricisme exacerbé, nous procure une illustration. Les années du haut Moyen Age, sont les années de décadence pour l'organisation citadine et de dépérissement des campagnes, des pénuries, des invasions, des épidémies de peste, de la mortalité précoce. Des phénomènes de caractère névrotique tels que les frayeurs de l'An Mil ne se sont pas manifestés dans les conditions dramatiques et affolantes que la légende nous a rapportées (cf. Focillon 1952 ; DUBY 1967 ; Le Goff, 1964). Pourtant, si la légende a pu prendre forme, c'est qu'elle trouvait aliment dans une situation d'angoisse endémique et dans un état d'insécurité radicale. L'institution monastique a constitué un type de solution sociale qui procurait les garanties de la compacité communautaire, d'un ordre et d'une tranquillité : mais l'élaboration d'un répertoire symbolique peut aussi bien avoir représenté une réaction de l'imagination à la prise de conscience de la crise. A la faveur de la vision symbolique, la nature, jusque dans ses aspects le plus effrayants, devient l'abécédaire par lequel le Créateur nous explique l'ordre du monde, nous parle des biens surnaturels, de la marche à suivre pour nous diriger en ce monde de manière judicieuse en vue d'obtenir les récompenses célestes. Oui, les choses peuvent nous pousser au découragement à cause de leur désordre, de leur précarité, et de cette façon qu'elles ont de nous manifester une hostilité foncière : mais voilà, la chose n'est pas ce qu'elle paraît être, elle est le signe de quelque chose d'autre. L'espérance peut donc renaître dans le monde terrestre, parce que ce monde traduit le discours que Dieu adresse à l'homme.

Il est vrai que, parallèlement, se constituait peu à peu un mode de pensée chrétienne qui cherchait à rendre compte de la positivité du cycle terrestre, à tout le moins comme itinéraire menant au Ciel. Mais, d'une part, la fabulation symbolisante servait justement à récupérer cette réalité que la doctrine ne parvenait pas toujours à admettre; et d'autre part, elle fixait à travers un jeu de signes compréhensibles ces vérités doctrinales qui, dans leur élaboration savante, risquaient fort de paraître rebutantes.

Le christianisme primitif avait assuré une préparation à la traduction en symboles des principes de la foi; il l'avait fait dans un souci de protection, dissimulant par exemple l'image du Sauveur sous l'apparence du poisson, afin d'échapper à la persécution éventuelle grâce au camouflage cryptographique : mais ce faisant, il n'en avait pas moins ouvert la perspective d'une possibilité imaginative et didactique qui devait ensuite se révéler fort appropriée à la mentalité de l'homme du

Moyen Age. Et si, pour une part, les gens simples n'éprouvaient pas de difficulté à convertir en images les vérités qu'il leur arrivait de saisir, quant au reste, ce seront peu à peu les responsables eux-mêmes de la mise au point doctrinale, les théologiens, les maîtres, qui s'appliqueront à traduire par des images les notions que l'homme ordinaire n'aurait pas été capable d'assimiler s'il avait dû les aborder dans toute la rigueur d'une formulation théologique. D'où le lancement d'une vaste campagne (qui comptera Suger au nombre de ses plus ardents promoteurs) visant à l'éducation des personnes sans instruction, par le biais de la figuration et de l'allégorie, par le biais de la peinture quae est *laicorum litteratura*, comme dira Honorius d'Autun, conformément aux dispositions arrêtées dès 1025 par le synode d'Arras. Ainsi la théorie didactique vient se greffer sur le tronc de la sensibilité symbolique, en tant que traduction d'un système pédagogique et d'une politique culturelle qui mettent à profit les processus mentaux caractéristiques de l'époque.

La mentalité symbolisante s'insérait avec quelque étrangeté dans les modes de pensée de l'homme du Moyen Age, accoutumé à faire son chemin en suivant une interprétation génétique des processus réels, selon un enchaînement de causes et d'effets. A ce propos on a pu parler d'une espèce de *court-circuit de la pensée* (cf. Huizinga 1919, chap. XV: « Le déclin du symbolisme »), de l'esprit qui, au lieu de chercher le rapport de deux choses en suivant les détours sinueux de leurs relations causales, le découvre au prix d'un bond soudain, comme une connexion de signification et de finalité. Par l'effet de ce court-circuit, il devient avéré, par exemple, que le blanc, le rouge, le vert sont des couleurs bénéfiques, tandis que le jaune et le noir signifient douleur et pénitence ; ou alors le blanc est indiqué comme symbole de la lumière et de l'éternité, de la pureté et de la virginité. L'autruche devient le symbole de la justice parce que ses plumes, d'une régularité parfaite, éveillent l'idée d'unité. Une fois admise l'information traditionnelle qui veut que le pélican nourrisse ses petits en arrachant avec son bec des morceaux de chair de sa poitrine, celui-ci devient le symbole du Christ qui offre son propre sang pour le salut de l'humanité, et sa propre chair comme nourriture eucharistique. La licorne, qui ne se laisse capturer que si elle est attirée par une vierge dans le giron de laquelle elle va appuyer sa tête, devient un symbole doublement christologique : image du Fils *unigenitus* de Dieu, né dans le ventre de Marie; et, une fois porté au rang du symbole, il acquiert une réalité supérieure à celle de l'autruche et du pélican (cf. Réau 1955, De Champeaux-Sterckx 1972).

Il existe donc, à la base, une certaine concordance, une analogie schématique, un rapport essentiel qui servent de stimulants à l'attribution symbolique.

Huizinga, pour expliquer l'attribution symbolique, fait remarquer qu'en fait l'opération consiste à abstraire, en deux entités que l'on mettra en opposition, des propriétés communes. Les vierges et les martyrs resplendissent de gloire au milieu de leurs persécuteurs, à la façon dont des roses blanches et des roses rouges resplendissent entre les épines où elles sont épanouies; et les deux catégories d'entités partagent un attribut commun, la couleur (pétales-sang), et un même rapport à une situation marquée par la dureté. Nous voudrions toutefois noter que, pour pouvoir abstraire deux éléments homologues d'un modèle de ce genre, il faut que le court-circuit ait déjà été provoqué. En tout état de cause, ledit court-circuit, ou l'identification fondée sur une essence commune sont liés à un rapport de convenance (qui deviendra, à un niveau moins métaphysique, le simple rapport d'analogie: la rose est par rapport aux épines comme le martyr vis-à-vis de ses persécuteurs).

Incontestablement, la rose diffère du martyr: néanmoins le plaisir que procure la découverte d'une belle métaphore (or l'allégorie n'est rien d'autre qu'une chaîne de métaphores codifiées et

déduites l'une de l'autre) est à attribuer justement à ce que, déjà, le Pseudo-Denys (*De coelesti hierarchia* II) indiquait comme l'incongruité du symbole par rapport à la chose symbolisée.

S'il n'y avait pas incongruité, mais seulement identité, il n'existerait pas de rapport proportionnel (x ne se trouverait pas, par rapport à y, comme y par rapport à z). Et en outre, nous rappelle Denys, n'est-ce pas l'incongruité, en somme, qui suscite l'agrément du travail d'interprétation? Il est bon que les choses relatives à la divinité soient désignées par le moyen de symboles très inadéquats, du genre: lion, ourse, panthère, car c'est précisément l'étrangeté du symbole qui le rend palpable et stimulant pour l'exégète (*De coelesti hierarchia* II).

Et nous voici dès lors ramenés à une autre composante de l'allégorisme généralisé : saisir le sens d'une allégorie, c'est saisir un rapport de convenance et jouir esthétiquement de ce rapport, avec l'appoint de l'effort interprétatif. Et il y a effort d'interprétation, parce que le texte dit toujours quelque chose de différent de ce qu'il a l'air de dire : *Aliud dicitur, aliud demonstratur*.

L'homme du Moyen Age est fasciné par ce principe. Comme l'explique Bède le Vénérable, les allégories aiguissent l'esprit, ravivent l'expression et rendent le style orné. Nous avons certes le droit de ne plus partager ce goût, pourtant il sera utile de ne jamais perdre de vue que c'est là le goût de l'homme du Moyen Age, et une des manières fondamentales dont se concrétise son exigence quant au fait esthétique. Et c'est effectivement une exigence inconsciente de *proportio* qui entraîne à associer des objets naturels à des objets surnaturels, en un jeu de corrélations incessantes. Dans un univers symbolique, chaque chose est à sa juste place parce que tout se correspond, les comptes sont toujours exacts, une relation d'harmonie crée une homogénéité entre le serpent et la vertu de prudence, et la correspondance polyphonique des renvois et des signaux atteint à une complexité telle que le serpent pourra s'imposer, selon un point de vue autre, comme figuration de Satan. Ou alors une même réalité surnaturelle, comme le Christ et sa Divinité, pourra trouver une multiplicité et une multiformité de créatures susceptibles de signifier sa présence dans les lieux les plus divers, dans les cieux, sur les montagnes, dans les champs, dans la forêt, dans la mer : par exemple, l'agneau, la colombe, le paon, le bélier, le griffon, le coq, le lynx, le palmier, la grappe de raisin. Polyphonie de la pensée : comme dira Huizinga, chaque mouvement de la pensée « dans la masse désordonnée de particules s'assemble en une belle figure symétrique, comme un kaléidoscope ».

6.2 L'INDIFFÉRENCIATION ENTRE SYMBOLISME ET ALLÉGORISME

On parlait d'interprétation allégorique avant même que ne se constitue la tradition scripturale patristique : les Grecs interrogeaient Homère en termes allégoriques ; c'est dans le contexte stoïcien que se forme une tradition d'allégorisme qui vise à percevoir dans l'épopée classique le travestissement mythique de vérités d'ordre naturel; il existe une exégèse allégorique de la Torah des Hébreux, et Philon d'Alexandrie au I^{er} siècle de notre ère tente une lecture allégorique de l'Ancien Testament. Autrement dit, le fait qu'un texte poétique ou religieux s'appuie sur le principe en vertu duquel *aliud dicitur, aliud demonstratur* correspond à une idée fort ancienne, et cette idée se trouve communément étiquetée tantôt à la rubrique de l'allégorisme, tantôt à celle du symbolisme.

La tradition occidentale moderne a pris désormais l'habitude de distinguer entre allégorisme et symbolisme, mais cette distinction demeure très tardive : jusqu'au XVIII^e siècle, les deux termes

maintiennent largement leur synonymie, comme ç'avait été le cas dans la tradition médiévale. La différenciation commence à s'introduire avec le romantisme, et en tous cas avec les célèbres aphorismes de Goethe (*Maximen und Reflectionen, Werke*, Leipzig, 1926) :

L'allégorie transforme le phénomène en idée générale, et l'idée générale en une image, mais de telle sorte que l'idée générale à l'intérieur de l'image doive être considérée toujours comme idée inscrite et accomplie au sein de l'image, et doive être proposée, et doive s'exprimer à travers celle-ci.

(1.112) Le symbolisme transforme le phénomène en idée particulière, l'idée particulière en une image, de telle manière que l'idée, au sein de l'image, demeure toujours continuellement agissante, et inaccessible, et que, fût-elle énoncée dans toutes les langues, elle n'en reste pas moins inexprimable. (1.113) Chercher l'idée particulière avec pour perspective l'idée générale, ou bien voir l'idée générale dans l'idée particulière, sont pour le poète deux choses très dissemblables. La première aboutit à l'allégorie, l'objet particulier n'y représente qu'un emblème, qu'un exemple de l'idée générale. Mais la seconde, à dire vrai, est l'essence de la poésie : elle exprime une idée particulière sans songer à l'idée générale, ou sans y faire aucune allusion ; toutefois, celui qui saisit vivante cette idée particulière accueille en même temps l'idée générale; il ne le remarque pas ou il ne le remarque qu'avec retard. (279) Le symbolisme véritable est celui par lequel un aspect particulier représente un aspect plus général, et non point à la façon d'un songe ou bien d'une ombre, mais comme la révélation vivante et instantanée de ce qui est insondable. (314)

On n'a pas grand mal à comprendre qu'après de pareilles affirmations s'impose une tendance à assimiler ce qui est poétique à ce qui est symbolique (donc ouvert, relevant de l'intuition, non traduisible en concepts), et à reléguer l'allégorique au niveau du pur et simple exercice didactique. Parmi les principaux responsables de cette présentation de la notion de symbole comme événement rapide, immédiat, fulgurant, par lequel on capte par intuition la présence du sacré, nous rappellerons Creuzer (1919-23). Mais si Creuzer prétendait, à tort ou à raison, que cette notion de symbole plongeait ses racines au plus profond du sentiment mythologique des Grecs, alors qu'à nos yeux la distinction entre symbole et allégorie semble patente, elle ne l'était aucunement pour les hommes du Moyen Age : à telle enseigne qu'ils employaient sans se poser de questions des termes comme symboliser ou allégoriser, les considérant comme synonymes.

Il y a plus : Jean Pépin (1958), ou Erich Auerbach (1944) nous montrent, avec quantité d'exemples à l'appui, que le monde classique interprétait lui aussi symbole et allégorie comme des

termes synonymes, ni plus ni moins que ne le firent la patrologie et les théoriciens du Moyen Age. La série d'exemples va de Philon d'Alexandrie à des grammairiens tels que Démétrius, de Clément d'Alexandrie à Hyppolite de Rome, de Porphyre au Pseudo-Denys l'Aréopagite, de Plotin à Jamblique, chez qui on trouve une utilisation du mot symbole même dans le cas de ces représentations dictées par des intentions didactiques et par un conceptualisme, qui sont à tel autre endroit appelées des allégories. Et le Moyen Age se conforme à ce genre d'usage. Il se pourrait tout au plus, suggère Pépin, que l'Antiquité et le Moyen Age aient eu une perception assez nette, mais restée plus ou moins implicite, de l'écart existant entre une allégorie *productrice* ou poétique, et une allégorie à visée *interprétative* (dont la mise au point pouvait se faire tant à partir des textes profanes que des textes sacrés).

Certains auteurs - c'est le cas pour Auerbach, par exemple - s'appliquent à dégager une opération distincte de la production allégorique, dans telle occasion où le poète (Dante, dans sa *Divine Comédie*), au lieu de se livrer à une allégorisation « à découvert », comme il le fait au commencement du poème ou dans la procession du *Purgatoire*, met en scène des personnages : Béatrice ou bien saint Bernard, qui, sans cesser pour autant de s'imposer comme des représentations vivantes et individualisées (et comme des personnalités historiques réelles), deviennent des « types », des modèles de vérités supérieures, à cause de certaines caractérisations concrètes qui leur sont propres. D'aucuns vont, à partir de tels exemples, jusqu'à parler de symbole. Et pourtant, même dans des cas de ce genre, nous rencontrons la rhétorique, une figure du discours relativement aisée à décodifier, et à traduire en concepts, qui est à mi-chemin entre la métonymie et l'antonomase (les personnages incarnent par antonomase certaines de leurs qualités dominantes) ; et tout au plus nous sommes mis en présence de quelque chose qui se rapproche de la notion moderne de personnage « typique ». Mais que trouvons-nous de cette rapidité intuitive, de cette fulguration inexprimable que l'esthétique romantique voudra conférer au symbole ? Rien. Par ailleurs, cette « typologie » se trouvait abondamment proposée par l'exégèse médiévale, quand elle prélevait dans l'Ancien Testament des personnages pour en faire des « emblèmes » de personnages et d'événements du Nouveau Testament. Les hommes du Moyen Age estimaient cette façon de procéder allégorique. D'autre part, le même Auerbach, qui insiste si fortement sur la distinction entre la manière « figurale » et la manière allégorique, voit dans cette dernière formulation l'allégorisme philonien, dont la séduction se fit même sentir dans un premier temps de la Patristique ; mais il admet explicitement (dans la note 51 de son essai : *Figure*) que ce qu'il entend, lui, comme procédure figurative était appelé allégorie par les hommes du Moyen Age et à l'époque de Dante. Ce qu'en revanche il ne faudra pas écarter (nous en reparlerons), c'est la possibilité que Dante étende aux personnages de l'histoire profane une manière de procéder qu'on appliquait aux personnages de l'histoire sainte (voir, à titre d'exemple, la relecture en termes de providentialisme de l'histoire romaine, dans le *Convivio* IV, 5).

6.3 LA PANSÉMIOSIS MÉTAPHYSIQUE

Ce n'est que dans le climat de la Renaissance, avec la diffusion en Occident des textes hermétiques (auxquels nous ferons allusion au paragraphe 12. 4) que s'imposera une idée du symbole comme apparition ou expression qui nous renvoie à une réalité obscure, inexprimable par le moyen de mots (et moins encore de concepts), intrinsèquement contradictoire, insaisissable, et donc à une sorte de révélation d'une puissance sacrée, à un message jamais épuisé et jamais

complètement épuisable.

Cependant, nous rencontrons sans nul doute une première idée de l'Un conçu comme insondable et contradictoire, dans une phase initiale du néo-platonisme chrétien, c'est-à-dire chez Denys l'Aréopagite, où l'on voit que la divinité est désignée comme « brouillard très lumineux du silence qui enseigne secrètement... ténèbre pleine de lumière », qui « n'est ni un corps, ni une figure, ni une forme, qui ne possède ni quantité ni qualité ni poids, qui n'a pas de sensibilité et ne tombe pas sous le sens... qui n'est ni une âme ni une intelligence, qui ne possède ni imagination ni opinion, qui n'est ni nombre ni ordre ni grandeur... ni substance, ni éternité ni temps... qui n'est pas ténèbre et n'est pas lumière, qui n'est pas l'erreur et non plus la vérité », et ainsi de suite pendant des pages et des pages marquées d'une foudroyante aphasie mystique (*Theologie mystique*, passim).

Mais Denys, et davantage encore ses commentateurs orthodoxes (parmi lesquels saint Thomas), auront tendance à traduire l'idée panthéiste d'émanation en celle, non plus panthéiste, de participation, avec des répercussions d'une importance notable sur une métaphysique du symbolisme et sur une théorie de l'interprétation symbolique, tant des textes comme univers de symboles, que de l'univers entier comme texte symbolique...

En effet, selon la perspective de la participation, l'Un - dans la mesure où il est absolument transcendant - est vis-à-vis de nous dans un éloignement total (nous sommes faits dans un «matériau» totalement différent du sien, car nous ne sommes pas les déjections de son énergie émanative). L'Un ne sera en aucune façon le lieu d'origine des contradictions qui marquent les discours confus que nous tenons à son propos, car c'est au contraire de l'inadéquation de ce discours même que naissent les contradictions. A l'opposé, dans l'Un les contradictions se résolvent en un *logos* dépourvu d'ambiguïté. Contradictaires seront les façons par lesquelles nous tenterons, par analogie avec les expériences terrestres, de le désigner : nous ne pourrons certes pas nous dérober à l'obligation et au droit de forger des noms divins, mais nous ne le ferons, justement, que d'une manière inadéquate. Et ce, non pour la raison que Dieu ne serait pas conceptualisable, puisqu'on peut parler de Dieu en termes d'Un, de Vrai, de Bien, de Beau, et encore le nommer comme Lumière, Foudre, Jalousie; mais parce que ces concepts ne seront énoncés à son sujet que de manière *hypersubstantielle* : autrement dit, il sera toutes ces choses, mais dans une mesure illimitée et inconcevablement plus élevée. Bien plus, nous explique Denys (et ceci sera souligné par ses commentateurs), afin qu'il soit bien clair que les noms que nous lui attribuons sont inadéquats, il conviendra de faire en sorte qu'ils soient autant que possible déformants, d'une incroyable incongruité, quasiment provocants par leur caractère offensant, extraordinairement énigmatiques, comme si nous voulions que la propriété commune recherchée, qui associe symbolisation et symbolisé, demeure bien sûr repérable, mais seulement au prix d'inférences acrobatiques, et de proportions des plus disproportionnées. Et, afin que, quand on désigne Dieu comme lumière, les fidèles ne risquent pas de s'imaginer faussement qu'il existe des substances célestes lumineuses et de la nature de l'or, il vaudra beaucoup mieux indiquer Dieu sous les espèces de créatures monstrueuses, d'ours, de panthère, ou alors en usant de dissemblances obscures (*De coelesti hierarchia*, II).

On mesure ainsi comment et pourquoi cette manière de parler, que Denys lui-même qualifie de « symbolique » (*De coelesti hier.*, II et XIV) n'a rien de commun avec cette illumination, cette extase, cette vision rapide et fulgurante que toute théorisation moderne du symbolisme présente comme étant propres au symbole. Le symbole médiéval est une voie d'accès au divin, mais il n'est pas une épiphanie du sacré, et il ne prétend pas nous révéler une vérité qui ne pourrait être exprimée qu'en

termes de mythe, et non en termes de discours rationnel. Il est au contraire une propédeutique au discours rationnel, et son objet (du discours symbolique, s'entend) est justement de rendre manifeste, au moment où il apparaît dans toute son utilité propédeutique et didactique, son inadéquation, et le destin (je dirais presque hégélien) qui veut qu'il soit avéré par un discours rationnel ultérieur. Au point que ce ne sera pas de manière fortuite que, avec la Scolastique portée à son plein développement par Thomas d'Aquin, l'approche symbolique des attributs de la divinité se transformera en raisonnement par analogie : lequel n'a plus rien de symbolique, et procède au contraire selon une sémiosis de retour des effets à leurs causes, en vertu d'un agencement de jugements de proportion et non d'une éclatante similitude morphologique. Ce mécanisme de l'analogie comme procédure de découverte trouvera plus tard une superbe théorisation chez Kant, dans le bref et lumineux chapitre qu'il consacre aux intuitions symboliques, dans sa troisième *Critique*²².

Les racines du symbolisme métaphysique sont à rechercher jusque dans l'Antiquité, et les penseurs médiévaux ne perdaient pas de vue les opinions d'un Macrobe qui parlait des choses comme d'autant de miroirs capables de réfléchir, en vertu de leur beauté, le visage unique de la divinité (*In Somnium Scipionis* 1, 14). Une doctrine de ce genre ne pouvait qu'obtenir le meilleur accueil dans le cadre de la pensée néo-platonicienne. Et celui par qui le Moyen Age se voit proposer le symbolisme métaphysique sous sa forme la plus persuasive, c'est - suivant la ligne du Pseudo-Denys - Jean Scot Erigène (cf. Dal Pra 1941; de Bruyne 1946; Assunto 1961, pp. 73-82 ; Gregory 1963). Aux yeux de Scot Erigène, l'univers apparaît comme une grandiose manifestation de Dieu à travers les causes premières et éternelles, et de ces causes à travers les beautés sensibles.

Nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet.

Il ne se rencontre, selon moi, aucune chose visible et corporelle qui ne signifie quelque chose d'incorporel et d'intelligible.

(*De divisione naturae* V, 3, P L 122, coll. 865-866)

Dieu crée, d'une manière admirable et ineffable, en chaque créature, se manifestant ainsi soi-même, et d'occulte et incompréhensible qu'il est, se rendant visible et susceptible de cognition. Les prototypes éternels, les causes immuables de tout ce qui existe, œuvre du Verbe, animés par le souffle de l'Amour, propagent leur capacité créative dans l'obscurité du chaos originel.

Il n'est besoin, alors, que de diriger le regard vers les beautés visibles de l'univers pour percevoir l'immense concordance, la théophanie qui nous renvoie aux causes premières et aux Personnes divines. Pareille capacité de l'Éternel de se révéler dans les choses nous permettra de conférer à chacune d'entre elles valeur de métaphore, en opérant le passage du symbolisme métaphysique à l'allégorisme cosmique ; et une telle possibilité de franchissement, Scot Erigène l'envisage. Cependant le centre inspirateur de ses vues esthétiques tient dans une aptitude à déchiffrer la nature selon une voie philosophique, et non au gré de l'imagination, sans manquer jamais de considérer, en toute valeur ontologique, la clarté d'une participation divine; il consiste également, disons-le, dans le fait de déprécier implicitement toute concrétisation de caractère ontologique, pour ne repérer en elle qu'une seule véritable réalité qui est celle de l'idée.

Chez Hugues de Saint-Victor, c'est une autre interprétation du symbolisme métaphysique que nous rencontrons. Pour ce mystique du XII^e siècle, le monde se présente *quasi quidam liber scriptus digito Dei*, un peu comme un livre rédigé par le doigt de Dieu (*De tribus diebus*, P L 176, coll. 814), et la sensibilisation à une beauté propre à la créature humaine est dirigée principalement vers une découverte du beau intelligible. Les impressions joyeuses nées de la vue, de l'ouïe, de l'odorat, du toucher ne nous ouvrent à la beauté de l'univers que pour nous permettre de découvrir en elle le reflet divin. Dans les pages de son commentaire à la Hiérarchie céleste du Pseudo-Denys, Hugues de Saint-Victor ressasse la thématique de Scot Erigène, tout en accentuant néanmoins les implications esthétiques :

Omnia visibilia quaecumque nobis visibiliter erudiendo symbolice, id est figurative tradita, sunt proposita ad invisibilium significationem et declarationem... Quia enim in formis rerum visibilium pulchritudo earum consistit... visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est.

Tous les objets visibles nous sont offerts de façon visible, pour éveiller notre sens symbolique, c'est-à-dire qu'ils nous sont proposés, à travers leur transmission figurée, en vue d'une signification et d'une déclaration des objets invisibles... Dès lors qu'en effet la beauté des objets visibles réside dans leurs aspects formels (...) La beauté perceptible est l'image de la beauté non perceptible.

(In Hierarchiam coelestem expositio, P L 175, coll. 978 et 954)

La doctrine de Hugues de Saint-Victor, plus élaborée que celle de Scot Erigène, donne une assise plus critique au principe symbolique grâce à une *collatio* de type esthétique, et va jusqu'à se teinter, ainsi qu'on l'a opportunément relevé, d'un sentiment presque romantique face à l'inadéquation de la beauté terrestre, qui suscite dans l'esprit de celui qui la contemple une impression d'insatisfaction qui est aspiration à *l'Autre* (de Bruyne 1946, II, pp. 215-216). Equivalent suggestif de telle forme moderne de mélancolie devant l'intensité de la beauté. Toutefois la mélancolie chez Hugues de Saint-Victor se rapproche davantage de l'insatisfaction radicale qu'inspire au mystique le contact des choses terrestres.

Sur ce plan, l'esthétique de l'école de Saint-Victor en arrive même à revaloriser symboliquement la laideur (et là aussi on a parlé d'une analogie avec un sens romantique de l'ironie), par le biais d'une conception dynamique de la contemplation : confronté à la laideur, l'esprit mesure son incapacité à trouver le repos dans la vision (et il n'est pas dominé par l'inclination illusoire que pourrait causer en lui la présence de la chose belle) ; dès lors il est naturellement porté à désirer la beauté authentique et immuable (*In Hier. coel.*, coll. 971-978).

6.4 L'ALLÉGORISME SCRIPTURAL

Le passage du symbolisme métaphysique à l'allégorisme universel ne peut être représenté en termes de dérivation logique ou chronologique. Le durcissement du symbole en allégorie correspond à un processus qui se manifeste indéniablement à l'intérieur de certaines traditions littéraires, mais pour ce qui est du Moyen Age - comme on l'a dit - les deux types de vision demeurent contemporains.

Le problème est plutôt à présent d'établir pour quelles raisons le Moyen Age en arrive à

théoriser de façon aussi poussée un mode expressif et cognitif que, dorénavant, afin d'atténuer l'opposition, nous qualifierons non plus de symbolique ou d'allégorique, mais plus simplement de « figuratif ».

Le déroulement de l'opération est complexe, et on ne le résumera ici que dans ses très grandes lignes (à consulter : de Lubac 1959-64 et Compagnon 1979). Dans sa tentative de contrecarrer la surévaluation gnostique du Nouveau Testament au détriment de l'Ancien, Clément d'Alexandrie établit une distinction et une complémentarité des deux Testaments, une démarche qu'Origène perfectionnera en proclamant la nécessité d'une lecture en parallèle des deux Ecritures. L'Ancien Testament est la figure du Nouveau, en lui se trouve la lettre dont l'autre renferme l'esprit; ou, pour parler en termes de sémiotique, il est l'expression rhétorique de ce qui, dans le Nouveau, est le contenu. A son tour et pour sa part, le Nouveau Testament contient une signification figurative, du fait qu'il est la promesse d'événements à venir. C'est avec Origène que naît le « discours théologal », un discours qui n'est plus - ou n'est plus seulement - un discours sur Dieu, mais sur son Ecriture.

Et déjà, avec Origène, on commence à entendre parler de sens littéral, de sens moral (psychique), et de sens mystique (pneumatique). A partir de là, la triade se constitue, qui associe le littéral, le tropologique et l'allégorique, et qui très progressivement aboutira à la théorie des quatre niveaux de signification de l'écriture : le littéral, l'allégorique, le moral et l'anagogique (un point sur lequel nous serons amené à revenir).

Il serait tout à fait passionnant - mais ce ne peut être ici notre propos - de suivre cette interprétation dans sa progression dialectique, et dans le lent et long travail de légitimation qu'elle nécessite : d'une part, en effet, c'est la « juste » lecture des deux Testaments qui confère à l'Eglise sa légitimité en tant que gardienne de la tradition interprétative, mais, d'autre part, c'est la tradition interprétative qui légitime la lecture « juste » : voilà un cercle herméneutique au plus haut point, herméneutique dès le début, mais un cercle qui se referme de manière à tenir à l'écart toutes les lectures, fussent-elles seulement potentielles, qui, en privant l'Eglise de sa légitimité, ne la légitimeraient pas en tant qu'autorité capable de légitimer les lectures.

Dès le début, une herméneutique comme celle d'Origène, et celle des Pères de l'Eglise en général, a tendance à privilégier, tout en recourant à des noms différents, un mode de lecture qui, dans un autre contexte, a été qualifié de *typologique* : les personnages et les événements de l'Ancien Testament sont vus, à cause des actions des uns et des caractéristiques des autres, comme des signes iconiques, des anticipations, des préfigurations des personnages du Nouveau Testament. De quelque matière que soit formée cette typologie, elle énonce au départ que ce qui est figuré (type, ou symbole, ou allégorie), sera une allégorie qui ne se rapporte pas à la façon dont le langage représente les faits, mais est relative aux faits eux-mêmes. Et ici on rencontre la distinction entre *allegoria in verbis* et *allegoria in factis*. Ce n'est pas la parole de Moïse ou celle du Psalmiste, en tant que parole, qui doit être lue comme parole possédant un sens supérieur, même si c'est ainsi qu'on devra procéder si l'on a reconnu en elle une parole métaphorique : ce sont les événements mêmes contenus dans l'Ancien Testament qui ont été prédisposés par Dieu, comme si l'histoire constituait un livre écrit de sa main, en vue d'agir comme des figures de la nouvelle loi²³.

C'est par saint Augustin que ce problème se trouve résolument abordé ; et s'il lui est donné de le faire, c'est parce qu'il apparaît (et ceci a été illustré par d'autres recherches : cf. Todorov 1977, 1978; Eco, 1984, 1) comme le premier auteur qui, sur la base d'une culture stoïcienne bien

assimilée, bâtit une théorie du signe (très voisine, à plus d'un égard, de celle d'un de Saussure, fût-ce avec une très notable avance). En d'autres termes, saint Augustin est le premier qui puisse se mouvoir avec beaucoup d'aisance dans un monde de signes qui sont des mots, et de choses qui sont susceptibles d'agir en fonction de signes, parce qu'il sait et affirme avec énergie que *signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire*, le signe, c'est toute chose capable de nous faire venir à l'esprit quelque chose d'autre, au-delà de l'impression que la chose par elle-même produit sur nos sens (*De doctrina christiana* II, 1, 1). Toutes les choses ne sont pas des signes, mais assurément tous les signes sont des choses, et, à côté des signes produits par l'homme en vue d'une signification intentionnelle, existent aussi des choses et des événements (et pourquoi pas des actions et des personnages ?) qui peuvent être mis au rang de signes, ou bien (et c'est le cas pour l'histoire sainte) qui peuvent avoir été rendus signes par disposition surnaturelle, afin qu'ils soient lus comme des signes.

Saint Augustin affronte la lecture du texte biblique, équipé de tout le bagage linguistique et rhétorique que la culture d'une latinité tardive point encore ruinée pouvait lui léguer (cf. H. I. Marrou 1958). Et il appliquera à sa lecture les impératifs de la *lectio* afin de bien dégager, par le moyen de conjectures quant à l'exacte ponctuation, la signification originaires du texte, ceux de la *recitatio*, du *judicium*, mais plus encore de *l'enarratio* (commentaire et analyse), et de *l'emendatio* (que nous pourrions aujourd'hui appeler établissement du texte ou philologie). Il nous enseignera de la sorte à distinguer les signes obscurs ou ambigus des signes éclairants, et à couper court au débat visant à établir si un signe doit être entendu au sens propre ou au sens figuré. Demeurera posée la difficulté de traduction, car il sait parfaitement que l'Ancien Testament n'a pas été rédigé dans cette langue latine dans laquelle il en peut prendre connaissance, mais il ignore la langue hébraïque - et en conséquence il proposera comme solution meilleure, comme *ultima ratio*, de collationner les diverses traductions, ou alors de fixer le rapport appréciable entre le sens conjectural et un contexte antécédent ou postérieur (et enfin, pour ce qui concerne sa carence linguistique, il marque sa méfiance à l'égard des Hébreux qui auraient fort bien pu corrompre le texte original, par haine des vérités que ce texte révélait si clairement...).

Procédant ainsi, il élabore une norme tendant à la reconnaissance de l'expression figurée qui maintient encore aujourd'hui sa validité, non pas tant afin d'identifier les tropes et les diverses figures du discours rhétorique, mais pour définir ces modes d'une stratégie textuelle à laquelle de nos jours nous assignerions (selon une acception moderne), une *valence* symbolique. L'auteur sait parfaitement que métaphore et métonymie sont clairement identifiables, au point que, si on les prenait à la lettre, la chose écrite apparaîtrait ou dépourvue de sens, ou puérilement mensongère. Mais que faire quand il s'agit d'énoncés (qui d'ordinaire prennent les dimensions d'une phrase, d'une narration, et non pas d'une simple image), auxquels on pourrait attribuer un sens simplement littéral, et auxquels l'interprète se trouve au contraire incité à procurer un sens figuré (comme cela se produit pour les allégories) ?

Saint Augustin nous apprend qu'il nous incombe de subodorer le sens figuré chaque fois que l'Écriture, alors même qu'elle énonce des choses qui littéralement dictent un sens, donne l'impression d'aller contre une vérité de la foi, ou contre les bonnes mœurs. Voilà que Madeleine lave les pieds du Christ avec des essences parfumées, et les essuie avec sa propre chevelure. Est-il acceptable par la pensée que le Rédempteur se soumette à un rituel à ce point païen et lascif? Certes pas. En conséquence le récit de cette scène est re-figuration d'autre chose.

Mais nous devons subodorer le second sens, quand bien même l'Écriture irait se perdre dans le

superfétatoire, ou n'aurait recours qu'à des expressions indigentes du point de vue littéral. Ces deux conditions nous semblent admirables par leur finesse et, j'y insiste, par leur modernité, même si saint Augustin les trouve déjà suggérées chez d'autres auteurs²⁴. Il y a superfétation quand le texte s'attarde trop à décrire quelque chose qui, littéralement, produit un sens, sans que soient perceptibles les motifs d'une telle insistance descriptive. Et pourquoi donc, nous demanderons-nous aussi bien à propos d'un exemple moderne, Montale consacre-t-il tant de ses « vers anciens » à nous décrire une phalène qui, par une nuit d'orage, s'introduit dans la maison et se cogne à la table « tournant folle parmi les feuillets » ? C'est parce qu'elle est là en remplacement d'autre chose (et le poète à la fin le confirme). On procède pareillement, selon saint Augustin, dans le cas des expressions sémantiquement pauvres comme les noms propres, les nombres et les termes techniques, qui sont évidemment mis à la place d'autre chose.

Telles étant, donc, les procédures herméneutiques (comment identifier les passages qu'il faudra interpréter suivant un autre sens), saint Augustin doit recourir, à ce stade, aux normes plus étroitement sémiotico-linguistiques : où aller chercher les clés pour le décodage, vu qu'il s'agit toujours en somme d'interpréter de façon juste, et donc en fonction d'un code acceptable. Lorsqu'il parle des mots, Augustin sait fort bien où trouver les règles : dans la rhétorique et dans la grammaire classiques, il n'y a pas là de difficulté particulière. Mais Augustin n'ignore pas que l'Écriture ne s'exprime pas seulement *in verbis*, mais également *in factis* (*De doctrina christiana* III, 5, 9 - ou encore il existe une *allegoria historiae* en plus de *l'allegoria sermonis: De vera religione*, 50, 99), et en conséquence il renvoie son lecteur à la connaissance encyclopédique (ou à tout le moins à celle que l'Antiquité tardive était susceptible de lui procurer).

Dès l'instant où la Bible parle au moyen de personnages, d'objets, d'événements; dès lors qu'elle nomme des fleurs, des prodiges naturels, des pierres, qu'elle met en jeu des subtilités mathématiques, il conviendra d'aller chercher dans le savoir emmagasiné par la tradition quelle peut être la signification de cette pierre, de cette fleur, de ce monstre, de ce nombre.

6.5 L'ALLÉGORISME ENCYCLOPÉDIQUE

Et voilà pourquoi le Moyen Age, parvenu à ce point, entreprend d'élaborer ses propres encyclopédies.

Dans la période hellénistique, celle du paganisme en crise, de l'apparition de cultes nouveaux, des premières tentatives d'organisation théologique du christianisme, apparaissent des *régestes*, des répertoires du savoir naturaliste traditionnel, dont *l'Historia naturalis* de Pline l'Ancien constitue le principal exemple. A partir de cet ouvrage et d'autres sources, naissent des encyclopédies dont la caractéristique dominante est une structure *cumulative*, une disposition *par entassement*. On y trouve empilées des informations sur les animaux, la végétation, les minéraux, les contrées exotiques, sans la moindre discrimination entre une information vérifiable et une information légendaire, ni le moindre essai de mise en place rigoureuse. Un exemple typique est offert par le *Physiologus*, composé en grec, en milieu syrien ou égyptien, entre le II^e et le IV^e siècle après Jésus-Christ, et ensuite traduit ou paraphrasé en latin (mais également en langue éthiopienne, arménienne, syriaque). Tous les bestiaires médiévaux sont dérivés du *Physiologus*, et, durant toute la période intermédiaire, les encyclopédies ont puisé à cette source.

Le *Physiologus* rassemble tout ce qui a pu être dit au sujet des êtres vivants réels ou supposés. On pourrait s'imaginer que le livre parle de façon pertinente de ceux qui sont familiers à son auteur, et au contraire avec une fantaisie débridée de ceux qu'il n'a connus que par ouï-dire ; autrement dit, qu'il parle avec précision de la corneille, et de façon floue de l'unicorne. Il n'en va pas ainsi : quant à l'analyse des particularités, il est précis dans un cas comme dans l'autre, et invraisemblable dans les deux cas. Le *Physiologus* ne propose pas de différenciations entre le connu et l'inconnu. Tout est connu, dès lors que certaines autorités très anciennes en ont fait mention, mais tout est inconnu parce que source inépuisable de merveilleuses découvertes, et clef de voûte d'harmonies secrètes.

Le *Physiologus* s'est forgé une idée bien à lui de la forme du monde, encore qu'elle reste vague : tous les êtres que contient le monde créé parlent de Dieu. D'où il suit que tout être vivant doit être vu, dans sa forme et dans ses comportements, comme le symbole d'une réalité supérieure.

Les hérissons ont la forme d'une boule et sont entièrement recouverts de piquants. Le *Physiologue* a dit du hérisson qu'il grimpe au pied de vigne et va là où se trouve le raisin, et qu'il jette par terre les pépins et puis se roule dessus, alors les pépins de raisin se fourrent dans ses piquants, et il les apporte à ses petits, laissant la vigne dépouillée.

Pourquoi donc attribuer au hérisson cette habitude bizarre ? Afin d'en extraire une explication morale appropriée : le fidèle doit demeurer accroché à la Vigne spirituelle, et ne pas permettre que l'esprit du mal y grimpe et la laisse dégarnie de ses grappes.

Par la suite, les autres encyclopédies qui, sur le modèle du *Physiologus*, décrivent des animaux réels et fantastiques, compliquent ce jeu de références symboliques, au point de se contredire l'une l'autre ; mais là-dessus on voit apparaître de nouvelles encyclopédies qui n'hésitent pas à enregistrer des significations contradictoires. Le lion peut être aussi bien le symbole de Jésus que le symbole du démon. Parce qu'il dissimule avec sa queue les traces qu'il laisse dans la poussière afin de dérouter les chasseurs, il est symbole de la rémission des péchés ; parce que, grâce à son souffle, il ressuscite avant le troisième jour le lionceau mort-né, il est le symbole de la résurrection, mais lorsque Samson et David combattent contre un lion dont ils ouvrent les mâchoires, il devient le symbole de la bouche de l'Enfer, et le *Psaume 21* chante opportunément : *salva me de ore leonis*.

Au VII^e siècle, les *Etymologies* d'Isidore de Séville se présentent subdivisées en chapitres, mais le critère sur lequel se fonde la subdivision n'en demeure pas moins, sinon aléatoire, du moins tout à fait circonstanciel. Le début semble s'inspirer de la division des arts (la grammaire, la dialectique, la rhétorique, la mathématique, la musique, l'astronomie), mais survient ensuite, en dehors du *Trivium* et du *Quadrivium*, la médecine ; de là on passe à la considération de la loi et des époques, des livres et des offices ecclésiastiques, de Dieu et des anges, de l'Eglise, des langues, des rapports de parenté, des vocables étranges, de l'homme et des monstres, des animaux, des parties du monde, des édifices, des champs, des pierres et des métaux, de l'agriculture, de la guerre et des jeux, des navires, des vêtements, des instruments domestiques et rustiques.

La division est de toute évidence inorganique, et fait venir à l'esprit la taxonomie de Borgès, déjà cité par Foucault :

Les animaux se divisent en ceux *a)* appartenant à l'empereur, *b)* embaumés, *c)* apprivoisés, *d)* petits cochons de lait, *e)* sirènes, *f)* fabuleux, *g)* chiens en liberté, *h)* inclus dans la présente classification, *i)* qui s'agitent frénétiquement, *j)* innombrables, *k)* dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, *l)* *et caetera*, *m)* qui font l'amour, *n)* qui vus de loin ressemblent à des mouches...

(« La langue analytique de John Wilkins », dans *Enquêtes*)

Si les subdivisions d'Isidore de Séville semblent moins déraisonnables que celles de Borgès, il faut voir quand même de quelle étrange façon elles se trouvent ensuite subdivisées : dans un chapitre consacré aux navires, aux édifices et à l'habillement, on saute, par alinéas, aux mosaïques, à la peinture; cependant que la section qui traite des animaux se divise en : Bêtes, Animaux de petite taille, Serpents, Vers, Poissons, Oiseaux, et Petits Animaux pourvus d'ailes.

L'encyclopédie par entassement appartient à une époque qui n'a pas encore su trouver une représentation bien arrêtée du monde; c'est pourquoi l'encyclopédiste collectionne, énumère, additionne, mû par la seule curiosité, et par une espèce d'humilité de brocanteur.

Une seconde forme d'encyclopédisme se fera jour par la suite, à partir d'une hypothèse plus précise, encore qu'absolument abstraite et théorique, relative au système de connaissance. Un modèle du genre est fourni, au XIII^e siècle, par le triple *Speculum* majus de Vincent de Beauvais (*Speculum doctrinale, historiale, naturale*), qui possède d'ores et déjà l'agencement d'une Somme scolastique.

Dans le *Speculum naturale*, les subdivisions ne sont pas dictées par un critère philosophique ou par une taxonomie statique, mais inspirées par une scansion de nature historique qui fait se succéder les journées de la création : premier jour, le Créateur, l'univers sensible, la lumière; second jour, le firmament et les cieux; et ainsi de suite, pour aboutir aux créatures vivantes, à la formation du corps humain et à l'histoire de l'homme.

De Pline à tout ce qui s'en est ensuivi, un historique des encyclopédies prend des aspects qui, tout bonnement, donnent le vertige²⁵. On pourrait citer, après Pline (II^e siècle), les *Collectanea rerum memorabilium*, ou *Polihistor* de Solin (II^e siècle), le *De rebus in oriente mirabilibus* (du VIII^e s., peut-être), *l'Epistula Alexandri* (VII^e s.), les *Etymologiae* d'Isidore de Séville (VII^e s.), diverses pages de Bède le Vénérable et de Beatus de Liebana (VIII^e s.), le *De rerum naturis* de Raban Maur (IX^e s.), la *Cosmographia* de Aethicus Ister (VIII^e s.), le *Liber monstrorum de diversis generibus* (IX^e s.), les différentes versions de la Lettre du Prêtre Jean, au début du XII^e s., ou plus tard. En ce même XII^e siècle, nous disposons de la rédaction la plus célèbre du Bestiaire de Cambridge, du Didascalion de Hugues de Saint-Victor, du *De philosophia mundi* de Guillaume de Conches, du *De imagine mundi* d'Honorius d'Autun, du *De Naturis rerum* d'Alexandre Neckham, et, à cheval entre le XII^e et le XIII^e siècle, le *De proprietatibus rerum* de Barthélemy l'Anglais. Nous avons ensuite le *De natura rerum* de Thomas de Cantimpré, les ouvrages naturalistes d'Albert le Grand, le *Speculum* déjà cité de Vincent de Beauvais, le *Speculorum divinatorum et quorundam naturalium* de Henry Bate, et bon nombre de pages de Roger Bacon et de Raymond Lulle. Sans compter le *Milione* de Marco Polo avec tous ses nombreux dérivés, du genre des versions multiples des voyages de Jean de Mandeville, ou le *Livret des choses merveilleuses* de Jacques de Sanseverino. Mais il faudrait encore citer le *Trésor* et le *Tesoretto* de Brunet Latin, et la *Composition du monde* de Ristoro d'Arezzo.

Parmi ces encyclopédies, on en rencontre qui se veulent explicitement moralisatrices, et d'autres qui proposent à l'interprète des Saintes Ecritures une matière non encore moralisée. Il en est qui débordent d'imagination, et d'autres qui, déjà, se soumettent à une nécessité d'observation. Mais pas une qui ne pratique la répétition ou la citation délibérée. Et il est très probable que bon nombre d'entre elles font leur chemin parce que, justement, en amont, sur le versant herméneutique, se manifeste une demande de renseignements utilisables pour le déchiffrement des allégories *in factis*. Et, vu que pour les gens du Moyen Age l'autorité a un nez de cire, et que chaque encyclopédiste est comme un nain juché sur les épaules des encyclopédistes qui l'ont précédé, on ne rencontrera pas grande difficulté, non seulement à pluraliser indéfiniment les significations, mais à multiplier les composants d'un équipement de l'univers, quitte à fabriquer des êtres et des propriétés susceptibles de contribuer (à cause de leurs caractéristiques étonnantes, sans doute ; mais, plus encore, pour la raison que rappelait Denys que ces créatures vaudront d'autant mieux qu'elles seront anormales par rapport au sens divin dont elles sont porteuses) à faire de l'univers une immense *geste* de parole.

C'est l'attitude que de Bruyne et d'autres auteurs désigneront comme un *allégorisme universel*, et qu'une assertion de Richard de Saint-Victor est bien propre à condenser :

Habent corpora omnia ad invisibilia bona similitudinem.

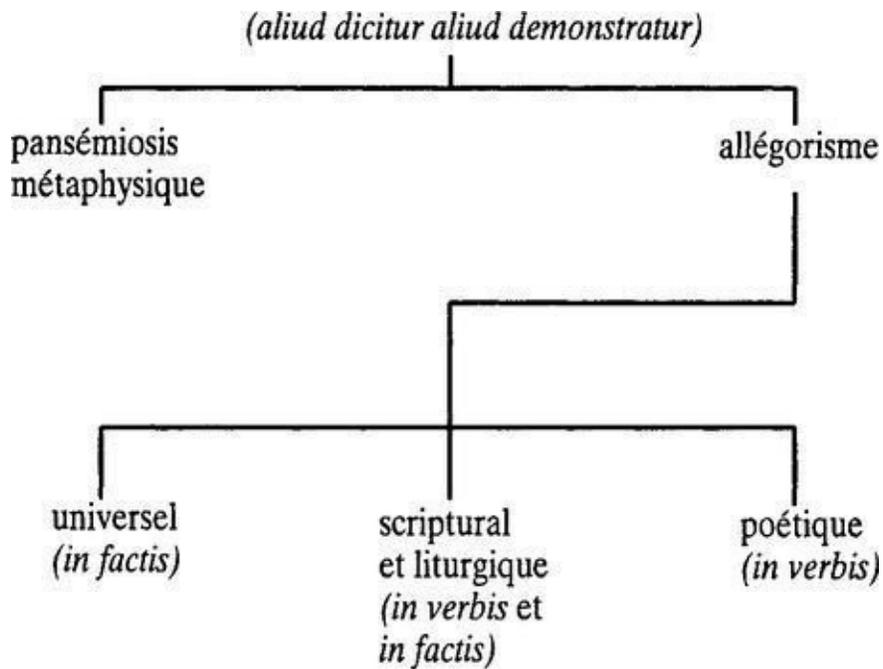
Tout corps visible offre une similitude avec des biens invisibles.

(*Benjamin major*, P L 196, coll. 90)

6.6 L'ALLÉGORISME UNIVERSEL

Dans cette direction, le Moyen Age poussera jusqu'à ses conséquences extrêmes la suggestion augustinienne : dès l'instant que l'ouvrage encyclopédique nous renseigne sur les significations des choses que l'Ecriture sainte met en scène, et puisque ces choses constituent les composantes d'un agencement du monde, dont parlent (*in factis*) les Ecritures, alors une lecture figurative pourra être appliquée, non seulement au monde tel que la Bible le présente dans sa narration, mais directement au monde tel qu'il est. Lire le monde en y voyant une agglomération de symboles sera la meilleure manière de mettre en application le précepte de Denys, et de se donner le moyen d'élaborer et d'attribuer les noms divins (et, à travers eux, de communiquer les règles morales, les révélations, les normes de vie, les modèles du savoir).

A partir de là, ce que l'on désigne indifféremment comme symbolisme ou allégorisme médiéval, emprunte des chemins divergents. Divergents, du moins, à nos yeux de modernes en quête d'une typologie aisément maniable ; tandis qu'en fait ces modes ne cessent de se compénétrer, surtout si l'on prend en compte l'intervention des poètes qui, en renfort, auront tendance à s'exprimer à la façon des Ecritures.



Symbolisme général

Une fois encore, la discrimination entre symbolisme et allégorisme n'est qu'une pure commodité. La pansémiosis métaphysique est celle qui apparaît avec les *Noms divins* de Denys et qui, tandis qu'elle suggère la possibilité de représentations de type figuratif, débouche en réalité sur la théorie de *l'analogia entis*, et, à partir de là, aboutit à une vision sémiotique de l'univers, dans laquelle chaque effet est signe de sa cause propre. Pour peu que l'on s'entende sur le point de savoir ce qu'est l'univers pour un néo-platonicien du Moyen Age, on se rend compte que, dans un pareil contexte, ce qui alimente le discours c'est, bien plutôt qu'une similitude allégorique ou métaphysique entre corps terrestres et objets célestes, le problème du sens plus spécifiquement philosophique qui peut leur être attribué, en rapport étroit avec la succession ininterrompue de causes et d'effets de la « grande chaîne de l'être » (cf. Lovejoy, 1936).

Pour ce qui concerne l'allégorisme scriptural *in factis* - et compte tenu d'un facteur de complication de la lecture des Ecritures provoqué par la volonté de dépister en elles tout ce qui relèverait d'un allégorisme *in verbis* - tout l'ensemble de la tradition patrologique et scolastique vient nous fournir le témoignage de ce questionnement à n'en plus finir dont est l'objet le Livre saint en tant que sylvie scripturale (*latissima scripturae sylva*, Origène, *In Ez.*, 4), mystérieux océan divin, labyrinthe (*oceanum et misteriosum dei, ut sic loquar, labyrinthum*, Jérôme, *In Ez.*, 14). Et, s'il faut illustrer un pareil acharnement herméneutique, la citation présentée ci-dessous doit avoir valeur probante :

Scriptura sacra, morem rapidissimi fluminis tenens, sic humanarum mentium profunda replet, ut semper exundet; sic haurientes satiat ut inexhausta permaneat. Profluunt ex ea spiritualium sensuum gurgites abundantes, et transeuntibus aliis, alia surgunt : immo, non transeuntibus, quia sapientia immortalis est : sed emergentibus et decorem suum ostendentibus aliis, alii non deficientibus succedunt sed manentes subsequuntur, ut unusquisque pro modo capacitatis suae in ea

reperiat unde se copiose reficiat et aliis unde se fortiter exercent derelinquat.

L'Écriture sainte, à la manière d'un cours d'eau très rapide, emplît les profondeurs de l'esprit des humains à tel point que continuellement elle déborde; elle étanche la soif de ceux qui y boivent, et cependant demeure inépuisable. C'est d'elle que s'épanchent les flots si copieux des sens spirituels, et lorsque les uns sont taris, d'autres se prennent à sourdre : ou plutôt, ne disons pas qu'ils ont tari, car la divine sagesse est immortelle ; disons que lorsque les uns ont jailli et manifesté leur beauté propre, d'autres naissent après eux et, loin de les épuiser, prolongent leur cours; en sorte que chacun, selon la mesure de ses capacités, pourra trouver en elle (dans l'Écriture) de quoi se reconforter puissamment, tout en laissant à autrui le moyen de se procurer des forces.

(Gilbert de Stanford, *In Cant., Prol.*, in Leclercq 1948, p.225)

Et le même acharnement, la même voracité, on les retrouvera dans l'investigation dont fera l'objet le labyrinthe du monde dont on vient de parler.

L'allégorisme poétique, quant à lui, avec ses éventuelles variantes (à savoir l'allégorisme liturgique ou, plus généralement, tout discours recourant à des figures, qu'elles soient visuelles ou verbales, qui se manifeste comme production humaine), constitue en revanche le lieu privilégié de la décodification rhétorique.

Il appert que, de ce point de vue, le discours sur Dieu et celui sur la nature empruntent deux voies passablement écartées l'une de l'autre. En effet, le courant de la pansémiosis métaphysique tend à exclure les représentations figurées. Ce courant est de type théologique et philosophique : soit qu'il se fonde sur les conceptions métaphysiques néo-platoniciennes relatives à la lumière, soit qu'il s'appuie sur l'hylémorphisme thomiste. Par opposition, l'allégorisme universel exprime une manière féérique et hallucinée de considérer l'univers dans tout ce qu'il serait susceptible de suggérer, et non dans l'apparence qu'il présente. Un monde du rationnel mettant en accusation un monde de l'imagination affabulatrice : avec au milieu, chacune possédant désormais son domaine d'application bien déterminé, la lecture allégorique des Écritures et la production au grand jour d'allégories poétiques, fussent-elles mondaines (comme c'est le cas pour le Roman de la Rose).

6.7 L'ALLÉGORISME ARTISTIQUE

La définition la meilleure de cette condition du monde créé nous est peut-être bien offerte par les vers que voici, attribués à Alain de Lille :

*Omnis mundi creatura quasi liber et pictura nobis est in speculum;
nostrae vitae, nostrae mortis, nostri status, nostrae sortis fidele*

signaculum.

Nostrum statum pingit rosa, nostri status decens glosa, nostrae vitae lectio; quae dum primo mane floret, defloratus flos effloret vespertino senio.

Du monde chaque créature tels un livre ou une peinture est pour nous comme en un miroir ; de notre vie, de notre mort, de notre état, de notre sort très semblable empreinte.

Notre état est peint dans la rose, de notre condition plaisante glose, et vraie leçon de notre vie; rose qui, fleurissant dès l'aube, fleur défleurie épand ses fleurs au soir de la vieillesse.

(Rythmus alter, P L 210, coll. 579)

L'évolution de la conception allégorique de l'art va de pair avec celle de la conception allégorique de la nature. Richard de Saint-Victor met en place une théorie qui tient compte des deux aspects : pas un ouvrage divin qui ne soit réalisé en vue de procurer à l'homme des enseignements sur son existence; parmi les ouvrages produits par *l'industrie* humaine, certains visent à s'organiser en fonction allégorique, et d'autres pas. Les arts littéraires donnent naissance sans difficulté à l'allégorie, alors que les arts plastiques produisent des allégories dérivées, en imitant les personnifications offertes par l'art littéraire (P L 196, coll. 92). Nous nous apercevons toutefois que, graduellement, la capacité allégorique de *l'industrie* est plus fortement ressentie que celle de la nature, et on en arrive ainsi, sans qu'elles fassent l'objet de théorisations, à des positions opposées à celles de Richard de Saint-Victor : la vertu allégorique des choses devient de plus en plus incertaine, pâle, conventionnelle, tandis que l'art (y compris les arts plastiques) est estimé par-dessus tout en tant que construction élaborée de sens supérieurs. La signification allégorique du monde s'éteint petit à petit, tandis que le plaisir allégorique procuré par la poésie persiste, devenu coutumier et enraciné. Le XIII^e siècle, dans les manifestations les plus avancées de ses formes de pensée, tourne définitivement le dos à une interprétation allégorique de l'univers, et, en revanche, nous propose le prototype des poèmes allégoriques avec le *Roman de la Rose*. En outre, à côté d'une production d'allégories, nous avons, toujours aussi vivace, la lecture allégorique des poètes du temps du paganisme (cf. Comparetti 1955).

Cette façon de pratiquer l'art et de considérer l'art, est la chose qui semble le plus rebutante à l'esprit de l'homme d'aujourd'hui, tant et si bien qu'on a tendance à n'y voir que la manifestation d'une stérilité poétique, d'un intellectualisme paralysant. Et il ne fait pas de doute que pour l'homme du Moyen Age, la poésie et les arts plastiques représentent au premier chef un instrument didactique : saint Thomas (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 3, 2) affirmera que c'est le propre de la poésie de représenter le vrai sous une forme figurée. Pourtant il ne faut pas vouloir trouver là une raison fondamentale de la vocation allégoriste attribuée à l'activité artistique. Interpréter les poètes suivant une exigence allégorique ne voulait pas dire pour autant superposer à la poésie un

système de lecture artificiel et desséchant : cela voulait dire leur marquer une adhésion, en reconnaissant en eux le stimulus du plus grand plaisir imaginable, le plaisir, justement, d'une révélation *per speculum et in aenigmate*, en un miroir et par le moyen de l'énigme.

La poésie se rangeait tout entière du côté de l'intellection. Chaque époque possède un sentiment particulier de la poésie, et ce n'est pas à travers notre sentiment propre que nous devons estimer un sens poétique médiéval. Il est probable que nous ne parviendrons jamais plus à faire renaître en nous la subtile délectation du lecteur médiéval, alors qu'il découvrait dans les vers du « mage » Virgile une infinité d'annonces, de préfigurations (un lecteur d'Eliot ou de Joyce peut-il, dans des conditions guère différentes, réussir l'opération?); mais refuser de comprendre que, dans cet exercice de lecture, il éprouvait une joie effective, cela veut dire se priver de toute compréhension du monde médiéval. Au XII^e siècle, le miniaturiste qui illustre le psautier de Saint-Alban de Hildesheim représente le siège d'une place forte. Mais, l'idée lui étant venue que son illustration pourrait ne pas sembler suffisamment agréable ou suffisamment approuvable, il commente : ce que l'image représente *corporaliter*, rien ne vous empêche de le lire *spiritualiter*, pour peu que vous vous reportiez par l'esprit à la vue du combat représenté, aux assauts que vous subissez quand le mal vous assiège. Il va de soi que l'enlumineur pose en principe que ce dernier mode de fruition est plus complet et plus satisfaisant que le mode strictement visuel.

En dehors de cette remarque, notons qu'attribuer à l'art une portée allégorique signifiait le traiter selon les mêmes critères que la nature, en tant que répertoire et vivier de figures. En une époque où la nature tout entière est une vaste représentation du surnaturel, l'art se voit traité d'identique façon.

Grâce au plein développement de l'art gothique, et à la faveur de la vaste entreprise promotrice d'un Suger, la communication artistique par le biais de l'allégorie revêt véritablement sa plus grande ampleur. La cathédrale, qui représente la somme artistique de toute la civilisation médiévale, devient un succédané de la nature, un véritable assemblage de *liber et pictura* organisé à partir de normes de lisibilité contrôlée dont en réalité la nature était dépourvue. Déjà sa disposition architectonique et son orientation géographique sont porteuses d'une signification. Pourtant, c'est surtout grâce à la statuaire de ses portails, aux dessins de ses vitraux, aux monstres et aux *gargouilles* de ses corniches, que la cathédrale actualise à sa façon propre une vision vraiment synthétique du genre humain, de son histoire, de ses relations avec le tout. « L'ordre qui préside aux symétries et aux correspondances, la loi des nombres, une espèce de musique des symboles, sont ce qui organise secrètement cette immense encyclopédie de pierre. » (Cf. Focillon, 1947, p. 60.) Afin de mieux agencer leur discours relatif aux arts plastiques, ceux qui se voulaient les concepteurs des productions figuratives des maîtres d'oeuvre gothiques avaient recours au mécanisme de l'allégorie; s'il s'agissait de cautionner une lisibilité des signes utilisés, on pouvait toujours faire fond sur certaine aptitude médiévale à saisir au vol des corrélations, à discerner des signes et des marques emblématiques, dans le sillage de la tradition, et à attribuer à une image son équivalence spirituelle.

Le principe esthétique de la concordance est ce qui sous-tend une poétique de la cathédrale. Cette poétique se fonde principalement sur la concordance des deux Testaments : tout événement contenu dans l'Ancien Testament est préfiguration du Nouveau. Et, ainsi que l'a montré Emile Mâle (1941), pour qui désire comprendre les allégories de la cathédrale, il importe de garder présents à l'esprit les répertoires encyclopédiques de cette époque, tels que le *Speculum majus*. Cette lecture *typologique* des *Livres saints* autorise par la suite une concordance entre certaines figures, pourvues d'attributs déterminés, et tels personnages ou épisodes des deux Testaments : les

prophètes seront reconnaissables grâce à un certain couvre-chef que la tradition leur a imposé, la reine de Saba, que la légende a rendue familière sous l'aspect de la reine Pédauque, aura un pied palmé. Enfin, il s'établit une concordance surajoutée entre ces personnages, et le cadre architectural où ils sont établis. Ainsi, à Chartres, sur le portail de la Vierge, on voit se détacher, de part et d'autre de l'entrée, les statues-colonnes des patriarches. Samuel est identifiable, parce qu'il tient l'agneau sacrificiel la tête en bas. Moïse, de sa main droite, indique le faîte d'une colonne qu'il empoigne dans sa main gauche. Abraham a les pieds posés sur le bouc, et face à lui, Isaac garde les bras croisés en signe de résignation. Disposés suivant un ordre chronologique, tous ces personnages expriment l'attente d'une génération de précuseurs du Messie; Melchisédech, le premier prêtre du Dieu Très-Haut, ouvre le défilé en tenant dans la main un calice; saint Pierre, au seuil du monde nouveau, ferme la marche du groupe, dans la même attitude, préfigurant ainsi le mystère enfin révélé. L'ensemble figure sur le portail comme pour frayer le chemin vers le nouveau pacte, dont les mystères sont célébrés à l'intérieur de l'édifice. L'histoire du monde, relayée et traduite par la synthèse scripturale, s'immobilise en une succession d'images. Le calcul allégorique est sans défaut, tous les éléments architectoniques, plastiques et sémantiques sont en place pour permettre la communication didactique. (Cf. E. Mâle 1947.)

6.8 SAINT THOMAS ET LA LIQUIDATION DE L'UNIVERS ALLÉGORIQUE

Parmi les théorisations de l'expression allégorique, la plus rigoureuse est peut-être celle que nous découvrons chez Thomas d'Aquin : rigoureuse, et en même temps novatrice, car elle sanctionne la disparition de l'allégorisme cosmique, tout en laissant place à une considération plus rationnelle du phénomène.

Saint Thomas se demande, en premier lieu, si l'emploi de métaphores poétiques dans la Bible est licite, et il conclut par la négative, pour le motif que la poésie ne serait qu' « infima doctrina » (Somme théologique, I, 1, 9).

Poetica non capiuntur a ratione humana propter defectus veritatis qui est in eis.

Les créations des poètes se dérobent à la raison humaine, à cause du manque de vérité qui se découvre en elles.

(Somme théologique, 1-11, 2 ad 2)

Semblable assertion ne doit cependant pas être entendue comme un rabaissement de la poésie, ni comme une définition de l'acte poétique tenu, pour user de la terminologie du XVIII^e siècle, pour une *perceptio confusa*. Il s'agit plutôt de reconnaître à la poésie son titre à figurer au rang des arts (et, donc, sa qualité de *recta ratio factibilium*), étant admis d'autre part que cette opération, ce *facere*, ce faire demeure inférieur par nature à la connaissance épurée que procurent la philosophie et la théologie. La *Métaphysique* d'Aristote avait enseigné à saint Thomas que les tentatives d'affabulation des premiers poètes théologiens avaient constitué une manière encore enfantine de prendre une connaissance rationnelle de l'univers. En fait, à l'instar de tous les penseurs

scolastiques, il n'éprouve aucun intérêt pour une théorie de la poésie : un sujet bon pour les spécialistes de rhétorique, lesquels professaient à la faculté des Arts, et non à la faculté de Théologie. Saint Thomas a été, pour sa part, poète (et poète excellent); mais dans toutes les pages où il est fait mention de la connaissance poétique et de la connaissance théologique, il ne se démarque jamais d'un type d'opposition canonique, et ne se réfère à la manière des poètes que comme à un simple terme de comparaison (qui n'est pas objet d'analyse).

Par ailleurs, il admet qu'il est normal que les Ecritures nous présentent les réalités divines et spirituelles (qui dépassent notre compréhension) sous l'aspect de réalités corporelles : *conveniens est sacrae scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere* (Somme théologique I, 1, 9). En ce qui concerne la lecture du texte sacré, il précise que celui-ci trouve son fondement principal dans le sens littéral ou sens historique. Quand il est question de l'histoire sainte, la raison pour laquelle ce qui est littéral est historique est claire : le texte sacré dit que les Hébreux sortirent d'Egypte, il narre un événement, cet événement est compréhensible et constitue la dénotation immédiate du discours narratif:

Illam vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis, qui super litteralem fundatur, et eum supponit.

Nous appelons sens spirituel cette forme de signification par laquelle les choses signifiées au moyen des paroles, à leur tour, en signifient d'autres; et ce sens spirituel se fonde sur le sens littéral, et le présuppose.

(*Somme théologique*, I, 1, 10, resp.)

Saint Thomas précise en divers endroits le fait que, sous la dénomination générale de *sensus spiritualis*, il inclut les différents supersens qui peuvent être attribués à un texte. Mais le vrai problème est autre : il naît du fait que, dans toutes ces mentions du sens littéral, saint Thomas introduit une notion qui certes n'est pas sans conséquence; à savoir qu'il interprète le sens littéral comme le sens *quem auctor intendit*, celui qui était dans l'intention de l'auteur.

Cette précision est d'une grande importance pour apprécier les manifestations ultérieures de sa théorie de l'interprétation des Ecritures. Saint Thomas, parlant de sens littéral, ne parle pas d'un sens de l'énoncé (de ce que, par dénotation, un énoncé exprime selon le code linguistique auquel il se réfère), mais bel et bien du sens qui vient attribué par l'auteur de l'énonciation. Dans un langage d'aujourd'hui, si, dans une salle comble, il m'arrive de dire : « il y a beaucoup de fumée ici », il se peut que je veuille affirmer (c'est le sens de l'énoncé) qu'il y a trop de fumée dans la pièce ; mais je peux tout aussi bien vouloir exprimer l'idée (en fonction des circonstances de l'énonciation) qu'il serait opportun d'ouvrir la fenêtre, ou bien de cesser de fumer. Il est évident que pour Thomas d'Aquin les deux significations sont partie intégrante du sens littéral, pour la raison que ces deux significations appartiennent à un contenu que l'énonciateur se proposait d'énoncer. Comment en douter, dès lors que, Dieu étant l'auteur des Ecritures et étant capable d'appréhender et d'interpréter une quantité de choses dans un même temps, rien n'empêche de supposer qu'il y ait dans les Ecritures une pluralité de sens, *plures sensus*, fût-ce en vertu du seul et rudimentaire sens littéral?

Mais alors, à quel moment Thomas d'Aquin est-il disposé à parler d'un sursens ou d'un sens spirituel ? C'est, évidemment, lorsque, dans un texte, il nous est donné d'identifier des sens que l'auteur *n'avait pas l'intention de communiquer, et dont il ne savait pas qu'il les communiquait*. Et l'exemple typique d'une situation de cette nature est celui fourni par un auteur qui rapporte des

événements, sans savoir que ces événements ont été prédisposés par Dieu comme autant de signes de quelque chose d'autre.

Dans ces conditions, quand saint Thomas parle d'histoire sainte, il déclare explicitement que le sens littéral (ou historique) consiste, si on le considère comme un contenu de propositions véhiculé par l'énoncé, en tels ou tels faits ou événements (le fait, par exemple, qu'Israël ait échappé à la captivité ; ou bien que l'épouse de Loth ait été changée en statue de sel). Seulement, étant donné que des faits de ce genre - nous le savons bien, et saint Thomas ne cesse de le redire - ont été prédisposés par Dieu comme des signes, l'interprète doit par la suite, sur la base de la proposition admise (des événements se sont produits d'une manière ou d'une autre), enquêter sur leur triple signification spirituelle (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 16).

Nous ne sommes ici nullement en présence de quelque procédé rhétorique, comme ce serait le cas pour les tropes ou pour les allégories *in verbis*. Nous sommes mis en présence de pures allégories *in factis* :

Sensus spiritualis... accipitur vel consistit in hoc quod quaedam res per figuram aliarum rerum exprimuntur.

L'acception du sens spirituel consiste dans le fait que certaines choses se trouvent exprimées [linguistiquement] comme figures d'autres choses. (*Quodl.* VII, 6, 15)

Toutefois la position se modifie lorsqu'on passe à la poésie de contenu mondain, ou à tout autre discours de l'homme, qui ne s'applique pas à l'histoire sainte. Sur ce point, en effet, saint Thomas énonce une importante affirmation que nous pouvons résumer ainsi : l'allégorie *in factis* vaut seulement dans le cas de l'histoire sacrée, et non point pour l'histoire profane.

L'histoire profane est une histoire de faits, et non de signes :

Unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus.

C'est pourquoi, en aucun savoir qui résulte de l'activité humaine, il ne peut être donné, en termes stricts, un sens autre que le sens littéral. (*Quodl.* VII, 6, 16)

Une telle assertion est digne d'attention parce qu'elle signifie, en fait, la liquidation de l'allégorisme universel, du monde halluciné de l'herméneutique naturelle typique du Moyen Age précédent. Nous sommes, en un certain sens, en présence d'une laïcisation de la nature et de l'histoire humaine, c'est-à-dire de l'univers post-scriptural dans son entier, devenu désormais étranger aux intrusions de la régie divine.

Et qu'en est-il de la poésie ? La solution de saint Thomas est la suivante : dans la poésie, quand se présente une figure rhétorique, elle a toujours un simple sens parabolique. Mais le sens parabolique fait partie du sens littéral. L'affirmation apparaît stupéfiante à première vue : on dirait que saint Thomas entend réduire toutes les connotations rhétoriques à la platitude du sens littéral : mais il a au préalable précisé, et il le fera en plusieurs endroits, que, par sens littéral, il veut indiquer le sens *qui est dans l'intention de l'auteur*. Et, par conséquent, affirmer que le sens parabolique fait partie du sens littéral ne veut pas dire qu'il n'y a pas un sursens, mais seulement que ce sursens fait partie de ce que l'auteur a dans l'intention d'énoncer. Lorsque nous lisons une

métaphore ou une allégorie *in verbis*, nous savons en effet, sur la base de normes rhétoriques abondamment codifiées, la traduire sans difficulté, et nous comprenons ce que l'énonciateur avait l'intention de dire, comme si la signification métaphorique s'identifiait au sens littéral immédiat de l'expression. On ne note donc aucun effort herméneutique particulier, la métaphore ou l'allégorie *in verbis* sont comprises directement, de la même manière que nous saisissons directement une catachrèse.

Fictiones poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum : les inventions poétiques ne sont composées qu'en vue de signifier; et leur signification ne s'élève pas au-delà du sens littéral : *non supergreditur modum litteralem*. (*Quodl.* VII, 6, 16, ob. 1, et à 1.) Il arrive parfois que, dans les Ecritures, le Christ se trouve indiqué à travers la figure du bouc : il ne s'agit pas là d'une allégorie *in factis*, mais d'allégorie *in verbis*. La figure n'est ni symbolisation ni allégorisation de choses divines ou d'événements à venir, elle ne fait que signifier le Christ (paraboliquement, mais par conséquent littéralement) [*Quodl.* VII, 6, 15].

Per voces significatur aliquid proprie et aliquid figurative, nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum.

Au moyen de paroles, quelque chose se trouve signifié, tantôt de façon propre, et tantôt de façon figurée, mais le sens littéral des paroles n'est pas dans la figure même, mais en ce qui est objet de figure.

(*Somme théologique*, I, 1, 10 à 13)

Pour résumer : il y a dans les Ecritures un sens spirituel pour le motif que les faits qui y sont racontés sont des signes dont l'auteur (fût-il inspiré par Dieu) ignorait tout à fait le surplus de signification (qu'ignorait aussi bien, ajouterons-nous, le lecteur ordinaire, le destinataire hébreu de l'Écriture : il n'était aucunement préparé à le découvrir). Mais il n'y a pas, dans le discours poétique, de sens spirituel (comme il n'y en a pas même dans l'Écriture, lorsqu'elle emploie des techniques rhétoriques), parce qu'un tel sens correspond au sens entendu par l'auteur, et que le lecteur le perçoit fort bien comme sens littéral, en se fondant sur les enseignements de la rhétorique. Cela ne veut pas dire pour autant que le sens littéral (comme sens parabolique ou bien rhétorique) ne peut pas être multiple. Ce qui, exprimé d'une autre façon, signifierait, même si saint Thomas ne le déclare pas *apertis verbis* (et la raison en est que ce problème ne l'intéresse pas), que dans une poésie de contenus profanes il n'est pas exclu qu'il y ait des sens multiples. A cette réserve près que de tels sens, produits suivant la procédure parabolique, appartiennent au sens littéral de l'énoncé, tel qu'il a été entendu par l'énonciateur.

On parlera également de simple sens littéral, aussi, dans le cas de l'allégorisme liturgique, lequel peut correspondre à un allégorisme, non pas de paroles, mais, à l'occasion, de gestes, de couleurs ou bien d'images, car dans des cas de ce genre l'organisateur du rite entend exprimer quelque chose de précis par le biais d'une parabole, et il n'y a pas lieu de rechercher dans les expressions, par lui formulées ou prescrites, un sens secret qui échapperait à son intention.

S'il est bien vrai que la prescription cérémoniale, telle qu'elle apparaît dans l'ancienne Loi, possédait un sens spirituel, à compter du moment où elle se trouve introduite dans la liturgie

chrétienne, elle prend une pure et simple valeur parabolique.

Par le fait de réaliser cette singulière rhétorique, saint Thomas entérinait ni plus ni moins - à la lumière du nouveau naturalisme hylémorphique - l'abolition de l'univers des bestiaires et des encyclopédies, de la vision fabuleuse de l'allégorisme universel. En cela consistait bien l'objectif principal de son exposition : par comparaison, ses observations au sujet de la poésie apparaissent de caractère passablement parenthétique.

Au terme de cette discussion thomiste, la nature a perdu ses propriétés parlantes et surréelles. Elle n'a plus rien d'une forêt de symboles, le cosmos du haut Moyen Age a laissé la place à un univers *naturel*. Fini le temps où les choses valaient, non par ce qu'elles étaient mais par ce qu'elles signifiaient : à un moment donné au contraire, on se persuade que la création divine ne consiste pas dans une organisation de signes, mais dans une production de formes. Jusqu'à l'art gothique figuratif - qui pourtant représente un des sommets de la sensibilité allégorique - qui se ressent de ce nouveau climat. A côté des vastes conceptions symboliques, nous observons des complaisances figuratives de détail qui révèlent la fraîcheur d'un sentiment de la nature et une observation attentive des choses. Personne ne s'était jamais soucié d'observer vraiment une grappe de raisin, car ce qu'on voyait avant tout dans la grappe c'était sa signification mystique : à présent on remarque sur les chapiteaux des sarments, des pousses, des feuilles, des fleurs tandis qu'apparaissent, sur les portails, les descriptions analytiques des gestes de la vie de tous les jours, des travaux des cultivateurs et des divers corps de métier. Même les figurations de portée allégorique se trouvent associées à des représentations réalistes animées déjà d'une vie propre, quoiqu'elles demeurent plus proches d'un idéal typique d'humanité que d'une recherche poussée à fond d'individuation psychologique (cf. Focillon 1947, p. 219 ; Mâle 1931, II).

A la suite de l'intérêt porté à la Nature par le XII^e siècle, le siècle d'après, à travers l'acceptation de l'aristotélisme, fixe son attention sur la forme concrète des choses. Ce qui survit encore de l'allégorisme universel dégénère en de vertigineuses séries numériques dans lesquelles la symbolique de *l'homo quadratus* se trouve élevée à la puissance n. Au XV^e siècle Alain de Rupé obtient, en multipliant les dix commandements par les quinze vertus, les cent cinquante *habitudines morales*. Mais, depuis trois siècles, sculpteurs et miniaturistes, le printemps venu, parcourent les bois pour y surprendre les rythmes vivants des choses de la nature, et Roger Bacon assurera un jour qu'il n'y a pas besoin du sang de bouc pour briser le diamant.

La preuve ? « Je l'ai vu de mes yeux. »

C'est une manière nouvelle de considérer l'esthéticité des choses qui se fait jour. Nous assistons à l'apparition d'une esthétique de l'organisme concret, non point d'ailleurs tant par l'effet d'une opération consciente de fondation, mais plutôt du fait que se développe dans toute sa complexité une philosophie de la substance concrètement existante (cf. Gilson 1944, pp.326-343).

PSYCHOLOGIE ET GNOSÉOLOGIE DE LA VISION
ESTHÉTIQUE

7.1 SUJET ET OBJET

Cette attention prêtée aux aspects concrets des choses va de pair, en particulier durant le XIII^e siècle, avec des recherches poussées, de type physico-physiologique, portant sur la psychologie de la vision et débouchant ainsi sur le problème d'une polarité inhérente à l'opération de fruition esthétique. La chose belle exige d'être vue comme telle, et le produit artistique est réalisé en vue d'une perception : il présuppose l'expérience visuelle subjective d'un spectateur potentiel.

Déjà dans l'Antiquité, Platon lui-même avait eu conscience de cette polarité :

Si ceux qui modèlent ou peignent des œuvres de grande envergure reproduisaient les proportions réelles des belles formes, tu sais que les parties supérieures paraîtraient trop petites, et les parties inférieures trop grandes, parce que nous voyons les unes de loin et les autres de près. (...) Aussi les artistes ne s'inquiètent pas de la vérité et ne reproduisent point dans leurs figures les proportions réelles, mais celles qui paraîtront belles. (*Sophiste*, 235 e-236 a ; trad. franç. de E. Chambry, Paris, Garnier, 1950)

C'était le problème que la tradition attribuait à Phidias, réalisateur d'une Athéna dont la partie inférieure, trop courte à la regarder de près, apparaissait en revanche de dimensions correctes si elle était observée de bas en haut, après avoir été disposée au-dessus du niveau du regard. Vitruve avait à ce propos formulé une distinction entre *simmetria* et *euritmia*. *L'eurhythmia* constituait pour lui une *venusta species commodusque aspectus*, une beauté qui apparaît telle parce qu'accommodée aux exigences de l'œil. L'eurythmie se présente par conséquent avant tout comme une norme de proportion technique, un calcul appliqué à l'aspect des figures, en contraste avec la proportion purement objective des choses de la nature. La prise de conscience d'une telle exigence n'est pas propre uniquement à la Renaissance, même si ce n'est qu'au *Quattrocento* que se développe une théorie de la perspective ; à cet égard, on ne peut accepter sans réserve l'observation de Panofsky (1955) selon laquelle au Moyen Age on croyait que « sujet et objet devaient être englobés dans une unité supérieure ». Les statues de la galerie des Rois, dans la cathédrale d'Amiens, étaient dressées de façon à être vues à trente mètres du sol : l'œil des personnages est fortement écarté de la base du nez, la chevelure est traitée par grandes masses. A Reims, les statuts des pinacles ont des bras pas assez longs, le cou étiré, les épaules basses, des jambes raccourcies. Les exigences d'une proportionnalité objective se voient soumises à des exigences optiques (cf. Focillon 1947, pp. 221-222). La pratique artistique reposait donc sur une connaissance du problème lié à l'aspect subjectif de la fruition, et avait une manière bien à elle de le résoudre.

7.2 L'ÉMOTION ESTHÉTIQUE

Abordé du point de vue des philosophes, le problème est beaucoup plus abstrait et même, de prime abord, dépourvu d'attaches avec les aspects qui nous importent. Pourtant, en réalité, le noyau central des théories que nous allons examiner est bel et bien constitué par le problème d'une

relation entre sujet et objet. La mention d'une conformité de la chose belle aux exigences psychologiques de celui qui y prend plaisir se trouve déjà, comme nous l'avons vu, chez Boèce. Avant lui, saint Augustin s'était à plusieurs reprises penché sur la question des correspondances psycho-physiologiques, à l'occasion par exemple d'une analyse du rythme. Et le même saint Augustin, d'ailleurs, dans son *De ordine*, attribuait une qualité esthétique uniquement aux sensations visuelles et aux valeurs morales (dans le cas de l'ouïe et des sens inférieurs, il n'y a pas *pulchritudo*, mais *suavitas*), posant ainsi la question des sens *maxime cognoscitivi*, qui trouvera un aménagement dans les écrits de saint Thomas, où se trouvent définis comme tels la vue et l'ouïe.

La psychologie de l'école de Saint-Victor concevait la joie ressentie dans la perception de l'harmonie sensible comme un prolongement naturel de la joie physique, base de la vie affective de l'homme et fondée sur la réalité ontologique d'une correspondance entre structure de l'âme et réalité matérielle. C'est pourquoi les positions de l'école de Saint-Victor ont pu être rapprochées de celle des théoriciens modernes de *l'Einfühlung*, à savoir de l'empathie, d'une façon de sentir par identification avec l'objet (cf. de Bruyne 1946, II, p. 224). Pour Richard de Saint-Victor, la *contemplatio* (laquelle peut posséder aussi une nature esthétique) est *libera mentis perspicacia in sapientiae spectacula cum admiratione suspensa*, un libre regard de l'esprit dirigé vers les prodiges du savoir, coïncidant avec une suspension du mouvement admiratif (Benjamin major, P L 196, coll.66-68). Durant le moment extatique, l'âme se trouve dilatée, entraînée par la beauté qu'elle perçoit, perdue tout entière dans l'objet.

En des termes plus contrôlés, saint Bonaventure observe que l'appréhension du monde sensible s'opère en fonction d'une certaine proportionnalité, et que le plaisir résulte d'une rencontre du sujet et de l'objet qui est source de plaisir. La proportion

dicitur suavitas cum virtus agens non improportionaliter excedit recipientem : quia sensus tristatur in extremis et in medio delectatur... Ad delectationem enim concurrit delectabile et conjunctio ejus cum eo quod delectatur.

est appelée suavité, lorsque cette énergie qui agit sur les sens opère d'une façon qui n'est pas sans proportion avec les capacités du récepteur : en effet les sens sont affligés à cause de sensations extrêmes, et reçoivent plaisir grâce à des sensations moyennes... En effet concourent à procurer l'agrément et l'objet agréable et sa conjonction avec celui à qui l'agrément est offert.

(Itinerarium II, 5; 1 Sent., 1, 3, 2)

A la faveur de cette relation, c'est un circuit amoureux qui s'établit; si bien qu'à la limite le plus grand des plaisirs, procédant de la conscience la plus forte d'un rapport de polarité et de proportionnalité, se réalise, non pas dans la contemplation des formes sensibles, mais dans l'amour, vu que là sujet autant qu'objet sont consciemment et activement aimants.

Ista affectio amoris nobilissima est inter omnes quoniam plus tenet de ratione liberalitatis... Unde nihil in creaturis est considerare ita deliciosum sicut amorem mutuum et sine amore nullae sunt deliciae.

Cette passion d'amour est la plus noble entre toutes car elle participe au plus haut degré de la générosité... Ainsi donc, rien parmi les choses créées

ne doit être tenu pour plus plaisant que l'amour mutuel et sans amour les plaisirs ne sont rien.

(I Sent., 10, 1, 2)

Cette manière affectiviste de concevoir la contemplation (qui, dans les passages cités, n'apparaît pas de front, mais en tant que corollaire d'une gnoséologie de la vision mystique), on la trouve abordée et développée plus spécialement chez un Guillaume d'Auvergne, à la faveur de ce qui a été qualifié, s'agissant de cet auteur, *d'émotionnalisme*. Dans ses écrits, il est vrai que l'aspect subjectif de la contemplation esthétique, et l'importance fonctionnelle de la délectation comme constituante de la beauté, prennent un relief exceptionnel. Dans ce qui est beau réside, certes, une qualité objective ; cependant la marque de cette qualité dépend de l'acquiescement de notre vision.

Quaemadmodum enim pulchrum visu dicimus quod natum est per seipsum placere spectantibus, et delectare secundum visum... Volentes quippe pulchritudinem visibilem agnoscere, visum exteriorum consulimus... Pulchritudinem seu decorem, quam approbat et in qua complacet sibi visus noster seu aspectus interior.

Nous déclarons en effet que ce qui est beau à regarder, c'est ce qui, de par sa nature propre, est fait pour donner du plaisir à ceux-là qui le contemplent... Si nous désirons par conséquent prendre connaissance de la beauté visible, nous nous en remettons à ce que la perception visuelle nous procure... La beauté ou bien la gracieuse apparence que notre vision ou notre regard intérieur apprécie et en quoi ils se complaisent.

(Tractatus de bono et malo, in Pouillon, pp. 315-316)

Toutes les définitions proposées par Guillaume d'Auvergne font ressortir des termes qui impliquent une disposition cognitive (*spectare, intueri, aspicere*), et un élément affectif (*placere, delectare*). Conformément à sa théorie de l'âme (laquelle, en chacune de ses opérations, intellectuelle et affective, agirait en totale indivision), il est suffisant à l'auteur qu'un objet se présente à un sujet, en manifestant certaines qualités déterminées, pour qu'il suscite un sentiment de plaisir, une dilection imprégnée d'amour (*affectio*), qui sont dans un même temps connaissance de la beauté et aspiration à la beauté (cf. de Bruyne, 1946, III, pp. 80-82).

7.3. PSYCHOLOGIE DE LA VISION

Tout cet ensemble de théorisations philosophiques suit un cours dont le niveau de généralité s'écarte considérablement d'une recherche portant sur les mécanismes psychologiques de la vision; c'est tout le contraire avec les écrits pensés et rédigés suivant la ligne tracée par Alhazen. Dans le *Liber de intelligentiis* (un temps attribué à Vitellion, et aujourd'hui considéré comme l'ouvrage d'un Adam Pulchrae Mulieris), le mécanisme de la vision trouve son explication à partir de l'exemple du phénomène physique de la réflexion : un objet lumineux diffuse des rayons et projette son image dans un miroir.

L'objet constitue ainsi une force active productrice de reflets, le miroir étant une puissance passive disposée à le recevoir. Il existe en outre dans la conscience humaine certaine adaptation de la puissance à la force agissante, une adaptation qui se rend perceptible sous la forme du plaisir (*delectatio maxima*, lorsque l'objet consiste en une réalité lumineuse qui vient rencontrer la nature lumineuse qui est en nous). Le plaisir est fondé sur une proportion existant entre une chose et une autre, entre l'esprit et le monde, il est basé sur l'amour métaphysique qui assure une unité du réel.

Dans le *De perspectiva* de Vitellion, la relation sujet-objet fournit l'occasion d'une analyse plus approfondie, qui aboutit à dégager une fort intéressante conception interactive de la connaissance²⁶. Vitellion différencie deux types de perception des formes visibles : une *comprehensio formarum visibilium ... per solam intuitionem*, et une *per intuitionem cum scientia praecedente*, c'est-à-dire d'une part une compréhension des formes visibles qui se produit par le seul moyen de l'intuition, et d'autre part une compréhension qui se produit par l'effet de l'intuition précédée par la connaissance. Le premier type de perception, c'est celui par le moyen duquel nous parvenons aux lumières et aux couleurs; mais ensuite interviennent des réalités plus complexes que la vue ne saurait appréhender simplement par sa propre force : ici s'impose le recours à d'autres opérations de l'âme. A la pure intuition des aspects visibles, insuffisante, s'associe un *actum ratiocinationis diversas formas visas ad invicem comparantem* (une opération du raisonnement visant à comparer entre elles les diverses formes perçues). Ce n'est qu'au terme de cette sorte de dialogue avec les aspects perçus que l'on peut acquérir une connaissance de la chose qui autorise à faire jouer, en outre, une vue conceptuelle. A la pure sensation de nature visuelle viennent s'adjoindre mémoire, imagination et raison, et cependant la synthèse est rapide, pour ainsi dire instantanée. Or, la perception des réalités esthétiques appartient à la seconde catégorie et elle implique une interaction immédiate, fulgurante et pourtant complexe, entre la multiplicité des aspects objectifs qui sont offerts à la vision, et l'intervention d'un sujet qui compare et rapporte :

Formae non sunt pulchrae nisi ex intentionibus particularibus et ex conjunctione earum inter se... Ex conjunctione quoque plurimum intentionum formarum visibilium ad invicem et non solum ex ipsis intentionibus (particularibus) visibilium fit pulchritudo in visu.

Les formes ne sont dites belles que par l'effet de leurs aspects particuliers, et par celui de leur association réciproque... Et c'est en effet à partir de l'association réciproque d'une pluralité d'aspects des formes visibles, et non point seulement à partir des aspects visibles (en particulier), que se produit la beauté de la vision.

Avec ces énoncés en forme de prémisses, Vitellion va s'efforcer de déterminer les conditions objectives, les *aspects* grâce auxquels les formes visibles produisent une impression agréable. Parmi ces *aspects*, il y en a de simples, tels que la *magnitudo* (la lune est beaucoup plus belle que les étoiles), la *figura* (le tracé, le contour, le dessin de la forme), la continuité ou l'étendue (telle qu'elle est offerte par une surface verdoyante), la discontinuité (par exemple, un très grand nombre d'astres ou une quantité de cierges allumés), la rugosité ou alors la *planities* du corps frappé par la lumière, l'ombre qui vient atténuer des taches lumineuses trop vives et qui offre à l'œil une animation nuancée de coloris comme le fait la queue du paon. Mais il en existe aussi de plus compliqués, dans lesquels, à l'effet d'agrément produit par la teinte, vient se joindre le jeu des proportions qui fait que divers aspects mis en relation se trouvent posséder une beauté nouvelle et plus perceptible.

Vitellion énonce d'autre part deux principes d'interprétation, qui sont du plus grand intérêt. Le plus important, ce serait celui d'une probable relativité du goût, d'un goût qui varierait selon la diversité des lieux et des époques : en conséquence de quoi chaque aspect visible actualiserait un type de *convenientia* qui, pourtant, ne serait jamais tout à fait identique puisque, de même que les habitudes de vie sont sujettes à variations, tout un chacun détient un sentiment esthétique particulier (*sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique*). Le second critère posé par Vitellion confère sa pleine valeur à une mise au point subjective considérée comme facteur de l'appréciation exacte et de la jouissance esthétique des objets sensibles : il y a certains aspects qui doivent être regardés de loin parce que, mettons, ils sont tachés, maculés de façon dégoûtante; d'autres qui ont besoin d'être vus de près, comme les miniatures, afin que l'on soit en mesure de distinguer chaque nuance, repérer toutes les *intentiones subtiles, la lineatio decens, l'ordinatio partium venusta*.

Eloignement et proximité (*remotio et approximatio*) représentent en conséquence les données essentielles, les piliers d'une vision esthétique bien ajustée, ce qui n'ôte rien de son importance à un axe de vision, en vertu duquel les mêmes objets paraissent différents quand on dirige sur eux un regard oblique (*ex obliquo*).

7.4 LA VISION ESTHÉTIQUE CHEZ SAINT THOMAS

Il n'y a pas lieu de souligner la portée de ces déclarations. C'est en suivant le cours de ces investigations que nous serons à même de mieux comprendre, de mieux apprécier les textes de saint Thomas ; des pages qui, même si elles ne sont pas ajustées, articulées et analytiques autant que celles qu'on a examinées, reflètent indiscutablement un climat identique. L'ouvrage de Vitellion est de 1270, la *Somme théologique* est entreprise en 1266 et terminée en 1273 : les deux recherches sont conduites durant une même période, à partir et autour d'une problématique comparable, et à un niveau équivalent quant au souci de mise à jour.

Saint Thomas fait porter son examen sur la vision subjective de la beauté, en refaisant siennes les notions d'esthétique qui lui ont été fournies par Albert le Grand. Il faut rappeler que ce dernier, quand il parlait d'un resplendissement de la forme substantielle épandu sur les éléments proportionnés de la matière, concevait pour sa part une telle *resplendentia* suivant une acception rigoureusement objective, comme une splendeur ontologique, persistante *etiamsi a nullo*

cognoscatur. Cette *ratio*, qui est propriété de la beauté, réside dans cet éclat du principe ordonnateur régissant une multiplicité ordonnancée. Saint Thomas, consentant de manière implicite à l'intégration du beau, à son enregistrement parmi les propriétés transcendantes²⁷, élabore toutefois une définition qui, par sa nouveauté, va bien au-delà de celle de son maître. Après avoir proclamé une identité et une différence entre *pulchrum* et *bonum*, saint Thomas spécifie :

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.

En effet le bien se rapporte à la faculté appétitive, vu qu'il est ce que toute créature désire. Et par conséquent il constitue une fin, car l'appétence est comme un mouvement en direction de quelque chose. Le beau, en revanche, se rapporte à la faculté cognitive : sont dites belles en effet ces choses qui, offertes à la vue, plaisent. C'est pourquoi le beau consiste dans la proportion convenable, car nos sens trouvent du plaisir dans les choses dûment proportionnées comme en des choses qui leur ressemblent : le sens est en effet, à l'instar de toute autre disposition cognitive, une espèce de proportion. Et puisque la connaissance s'opère par assimilation, et que d'autre part la ressemblance se rapporte à la forme, alors le beau se rattache précisément à l'idée de cause formelle.

(Somme théologique I, 5, 4 à 1)

Ce passage très important vient éclairer toute une série de points fondamentaux : beau et bon en un même objet constituent une seule et même réalité dès lors que l'un et l'autre se fondent sur la forme (et c'est là une position désormais acceptée par d'autres); mais le bien agit de sorte que la forme devienne objet d'appétence, d'un désir de réalisation ou de possession de la forme désirée parce que positive; alors que le beau situe la forme en relation avec la pure connaissance. Sont belles les choses qui *visa placent*.

Visa a le sens d' « appréhendées » : pas seulement « vues » mais « perçues » en pleine connaissance de cause. La *visio* est une *apprehensio*, une cognition : le beau est id *cujus apprehensio placet*, ce dont la connaissance procure du plaisir. La *visio* est connaissance parce qu'elle se rapporte à la cause formelle : ce n'est pas la simple vue d'aspects sensibles, mais la perception de plusieurs aspects organisés selon la disposition immanente d'une forme substantielle. Compréhension intellectuelle et conceptuelle, par conséquent. Le fait que, par le terme *visio*, saint Thomas entendait indiquer également ce type de connaissance se trouve confirmé à plusieurs reprises dans divers textes (par exemple la *Somme* I, 67, 1; I-II, 77, 5 à 3). Ce qui confère spécificité au beau, c'est donc sa mise en rapport avec un regard connaissant par laquelle la chose apparaît belle. Et ce qui détermine l'assentiment du sujet et le plaisir qui en résulte, ce sont les caractéristiques objectives de la chose.

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 : un de quae habent

colorem nitidum pulchra esse dicuntur.

La beauté requiert trois propriétés. En premier lieu *l'intégrité* c'est-à-dire l'achèvement; les choses qui ne sont pas complètes sont, de ce fait, laides. Est requise aussi une *proportion convenable* ou une *harmonie* des parties entre elles. Et enfin, *une clarté éclatante*: en effet, les choses qu'on dit être belles ont une couleur qui resplendit.

(Somme théologique 39, 8)

Ces caractéristiques bien connues, reprises de toute une longue tradition, marquent ce en quoi *consiste* le beau. Toutefois la *ratio* particulière au beau est à rechercher dans ce renvoi à la *vis cognoscitiva*, à l'activité cognitive, à la *visio*, et le plaisir qui en découle, le *placet*, se révèle lui aussi essentiel aux fins d'une identification de la beauté.

Il ne fait pas de doute que ce qui suscite le plaisir, c'est une potentialité esthétique objective, et que ce n'est aucunement le plaisir qui définit, et moins encore détermine la beauté de quelque chose. La question se pose, elle n'est pas gratuite, et on la rencontre déjà chez saint Augustin, quand il se demande si les choses sont belles par le fait qu'elles plaisent, ou si elles plaisent parce qu'effectivement elles sont belles; pour conclure en faveur de la seconde hypothèse (*De vera religione* 32, 19). Toutefois, dans une doctrine qui établirait un primat de la volonté, rien ne s'opposerait à ce que le mouvement d'adhésion générant le plaisir soit une opération indépendante, une effusion dont l'objet bénéficierait, sans la déterminer. C'est ce qui, par exemple, se produira avec Duns Scot pour qui (étant donné que la volonté a la capacité de vouloir sa propre opération, de même que l'intellect maîtrise la sienne), la vision esthétique est une faculté libre dans la mesure où ses opérations se trouvent assujetties à l'impératif de la volonté : et en effet elle ne se fixe pas de façon prédominante sur ce qui est tout à fait beau, en laissant de côté ce qui est moins beau (cf. de Bruyne 1946, III, p. 366). Mais dans une théorie qui, au contraire, pose en principe le primat de l'intelligence - comme c'est le cas pour le thomisme - la priorité étant donnée à la définition des caractéristiques objectives du beau, par rapport à une vision dirigée suivant le plaisir. Seulement, le seul fait que de telles caractéristiques se trouvent mises en évidence par le biais d'une *visio*, qu'elles soient, donc, *reconnues par quelqu'un* (à l'opposé de ce qu'affirme Albert le Grand), modifie sensiblement la façon dont nous devons considérer la qualité objective de la chose belle et des propriétés qui la rendent telles.

Pour en revenir à la *visio*, on fera aussi observer qu'il s'agit là d'une connaissance désintéressée, laquelle n'a rien à voir avec l'ardeur de fruition propre à l'amour mystique, non plus qu'avec l'élémentaire réaction sensuelle en présence d'un stimulus de nature sensible; et pas davantage avec une assimilation à l'objet par empathie, qui nous a semblé caractériser la psychologie de l'école de Saint-Victor. Il s'agit bien plutôt d'une connaissance d'ordre intellectuel, comme on l'a vu précédemment, qui procure un plaisir fondé sur une absence d'intérêt à l'égard de la chose qui est objet de perception : *Ad rationem pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus*, il est de la nature du beau que, du seul fait de son aspect ou de sa connaissance, son appétence trouve repos (*Somme I-II*, 27, 1 à 3). La jouissance esthétique ne vise pas à une prise de

possession de la chose et, au contraire, se contente et se satisfait à la considérer, à en apprécier les caractéristiques de proportion, d'intégralité et de clarté. A telle enseigne que les sens qui ont un rôle essentiel à jouer dans la perception du beau sont ceux *maxime cognoscitivi*, les plus cognitifs, comme la vue et l'ouïe; et que ce que nous déclarons beaux ce sont des images et des sons, et non point les saveurs ni les odeurs (*ibidem*).

En outre, il est exclu que cette *visio* puisse être interprétée comme une intuition dans l'acception contemporaine du terme ; ni davantage, comme certains ont voulu le faire, comme « intuition intellectuelle ». Ni l'une ni l'autre de ces démarches cognitives n'est prise en considération dans la gnoséologie thomiste. Si par intuition on veut dire saisir la forme « dans le sensible et par le sensible », antérieurement à une quelconque abstraction²⁸, pareille façon de voir se trouve écartée dans le cadre d'une gnoséologie qui voit dans l'abstraction, la *simplex apprehensio*, la toute première opération cognitive qui imprime la catégorie intelligible dans l'intellect possible en vue d'élaborer le concept (*Somme théologique* I, 84; I, 85, 1-3 ; cf. Roland-Gosselin 1930). Pour saint Thomas, l'intelligence humaine est discursive, et la *visio* esthétique révèle les mêmes caractéristiques d'opération composite et d'approche complexe de l'objet. L'intuition sensible nous porte au contact d'un aspect de la réalité singulière, néanmoins tout l'ensemble des conditions concomitantes qui déterminent une telle réalité, comme l'endroit, le temps ou la seule existence, ne sont pas perçues intuitivement et exigent tout au contraire ce travail discursif qui est représenté par l'opération de jugement. La connaissance esthétique, aux yeux de saint Thomas, présente le même degré de complexité que la connaissance intellectuelle, par la raison qu'elle fait référence à un même objet : la réalité substantielle.

SAINT THOMAS ET L'ESTHÉTIQUE DE L'ORGANISME

8.1 FORME ET SUBSTANCE

Si, à propos de saint Thomas, nous parlons d'esthétique de l'organisme et non pas d'esthétique de la forme, c'est pour une raison précise. Lorsque Albert le Grand nous entretient de la *resplendentia formae substantialis super partes materiae proportionatas*, il fait évidemment allusion à la forme aristotélicienne qui met en acte les potentialités de la matière et s'organise avec elle en *synolon*, c'est-à-dire en substance. Et il conçoit la beauté comme l'irradiation de cette idée organisatrice à travers la matière réduite à l'unité. Chez saint Thomas, en revanche, la manière dont peuvent être interprétés, en relation à l'ensemble du système, les concepts de *claritas*, *integritas* et *proportio* amène à conclure que, lorsqu'il parle de *forma* à propos du *pulchrum*, il a présente à l'esprit non pas tant la forme substantielle, mais bien plutôt la substance dans son entier, l'organisme en tant que synthèse concrète de matière et de forme.

Le recours au terme *forma* pour désigner la substance n'est pas rare chez Thomas d'Aquin. La *forma* peut être interprétée dans un sens superficiel comme *morphé*, et on a alors la *figura*, une qualité de la quatrième espèce, la délimitation quantitative d'un corps, sa conformation tridimensionnelle (*Somme théologique* I-II, 110, 3 ad 3). *Forma*, c'est alors la forme substantielle qui toutefois, prenons-y garde, n'acquiert l'existence qu'en s'incorporant à une matière et en se dégageant ainsi de sa nature abstraite d'essence. Et enfin *forma est*, dans divers passages, *l'essentia*, c'est-à-dire la substance considérée comme passible de compréhension et de définition.

Pareille façon de penser les choses en termes de concrétisation substantielle est caractéristique de la métaphysique de saint Thomas. Le fait de voir avant tout dans les choses la forme substantielle correspond à une position correctement aristotélicienne, mais il se ressent tout de même aussi d'habitudes mentales de tour platonicien, tendant à identifier dans le sensible (quand ce n'est pas en opposition au sensible) *l'idée*. En ce cas, le mouvement dialectique entre idée et réalité se présente comme un mouvement entre la chose et son essence : en regard de *l'id quod est*, de *l'ens*, de ce qui existe, se profile le *quo est*, sa raison essentielle. Il s'agit là déjà d'une attitude nettement plus critique que celle du symboliste qui, en présence de la chose, voit avant tout (ou voit uniquement) sa signification mystique. Pourtant, même dans une ontologie des essences, demeure toujours présente, fût-ce d'une manière souterraine, cette tentation idéaliste, en même temps que la conviction que, pour une chose, le fait qu'elle soit définissable importe davantage que le fait qu'elle existe concrètement. Or la particularité de l'ontologie thomiste par rapport aux positions antérieures réside justement en ceci : elle se présente comme une *ontologie existentielle*, pour laquelle ce qui compte avant tout c'est *l'ipsum esse*, la manifestation concrète d'existence. A l'association entre forme et matière se superpose de façon constitutive et déterminante l'association entre essence et existence. Le *quo est* ne rend pas compte de *l'ens* : la forme plus la matière ne sont encore rien. Mais lorsque, par la vertu de la participation divine, forme et matière s'unissent en une opération d'existence, alors, et alors seulement s'établit un rapport entre organisant et organisé. A ce point ce qui importe vraiment c'est l'organisme dans son entier en tant que vivant, la substance dont l'opération propre est *l'ipsum esse* (*Contra Gentiles* II, 54). L'être n'est plus une simple détermination accidentelle de l'essence, comme c'était le cas pour Avicenne, mais ce qui rend possible et effective l'essence même; et ce dont il est l'essence, la substance.

Les connexions entre forme et substance sont tellement poussées, au point que l'une ne saurait

subsister sans l'autre, que pour saint Thomas le fait de nommer la première implique la seconde, à moins que n'intervienne une distinction logique. Dès lors, une essence, une *quidditas*, une quiddité en tant que forme appréhendée dans l'acte qui l'informe comme vivant, exprime par-dessus tout l'intensité d'une manifestation d'existence²⁹. C'est à juste titre qu'on a pu relever la corrélation entre cette ontologie et tout un développement de la culture et des rapports sociaux: «Le vivant et l'organique dont, vers la fin de l'âge antique, on avait perdu le sens et oublié la valeur font de nouveau l'objet d'une appréciation adéquate, et les choses particulières, singulières qui appartiennent à la réalité empirique n'ont plus besoin d'une légitimation surnaturelle, dans un au-delà, pour devenir objet de l'art... Le Dieu présent et actif en chacun des ordres de la nature correspond à un monde plus ouvert, qui n'exclut pas la possibilité de l'ascension sociale. La hiérarchie métaphysique établie entre les choses continue, bien sûr, d'être le reflet d'une société articulée en castes, mais le libéralisme de l'époque se manifeste déjà dans le fait que même le degré le plus bas de l'être est considéré comme irremplaçable dans sa nature spécifique.» (Hauser 1953.)

8.2 « *PROPORTIO* » ET « *INTEGRITAS* »

Si à présent nous examinons, à la lumière de ce concept d'organisme vivant, les diverses observations que saint Thomas formule à propos des trois critères du beau : *integritas*, *proportio* et *claritas*, nous nous rendons compte qu'ils n'acquièrent leur pleine signification qu'en tant qu'éléments caractéristiques d'une substance concrète (et non pas de la simple forme substantielle). Une série d'exemples nous est offerte par la multiplicité des acceptions qu'est susceptible de prendre la *proportio*.

Une des manières substantielles par lesquelles elle se manifeste consiste prioritairement dans la convenance de la matière à la forme, dans l'adaptation d'une simple potentialité au principe légalisant :

Formam igitur et materiam semper oportet esse ad invicem proportionata et quasi naturaliter coaptata; quia proprius actus in propria materia fit.

Il convient que matière et forme soient toujours proportionnées l'une à l'autre et ajustées comme de façon naturelle ; pour la raison que chaque acte se produit dans sa propre matière.

(*Contra Gentiles* II, 81)

Dans le Commentaire du *De anima* on trouve souligné le fait que la *proportio* ne constitue pas un simple attribut de la forme substantielle, mais qu'elle est le rapport même entre matière et forme, au point que, si vient à manquer la disposition de la matière à la forme, la forme elle-même disparaît (*Sententia libri de anima* I, 9, p. 46 b). Ceci, c'est la proportion typique capable d'intéresser celui qui considère esthétiquement la chose en appréciant la manière convenable dont elle est organisée.

A ce rapport s'en surajoute un autre, métaphysiquement plus profond et, sur le plan esthétique, impalpable : celui de l'essence à l'existence, un genre de proportion qui, plutôt que de s'offrir à la vision esthétique, en représente le fondement même par le fait qu'il confère un caractère concret à la chose (*Contra Gentiles* II, 53). Les autres formes de proportion s'ensuivront comme autant d'effets phénoméniques de cette proportion métaphysique, et correspondront plus directement aux

exigences de l'homme en matière esthétique. Saint Thomas rappelle avant tout la norme de la proportion sensible et quantitative, telle qu'on peut la percevoir dans le cas d'une statue ou d'une mélodie :

Homo delectatur secundum alios sensus... propter convenientiam sensibilium... sicut cum delectatur in sono bene harmonizato.

L'homme ressent du plaisir par les sensations des autres sens... à cause de la convenance inhérente aux choses sensibles... comme lorsque quelqu'un se délecte en entendant des sonorités bien harmonisées.

(*Somme théologique II-II, 141, 4 à 3*)

Il y a en outre la proportion considérée comme convenance perçue par la seule pensée entre des agissements moraux ou des énoncés rationnels, cette beauté intelligible toujours tellement appréciée des hommes du Moyen Age :

Pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive actio ejus sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem.

La beauté spirituelle réside dans le fait que le comportement ou les actions d'une personne sont justement proportionnés selon la lumière spirituelle de la raison.

(*Somme II-II, 145, 2*)

Saint Thomas mentionne ensuite une proportion psychologique en tant que convenance de la chose aux capacités de fruition du sujet : une mention dérivée des théories de Boèce et de saint Augustin et, en fin de compte, une contribution au problème d'un rapport de sujet connaissant à chose connue. En présence de la régularité objective des phénomènes perçus, le sens révèle une telle adhésion innée à la proportion goûtée qu'on peut considérer qu'il est lui-même une proportion (*Somme I, 5, 4, à 1; Sententia libri de anima III, 2, p. 212*).

Dans une direction objective, en outre, la proportion se réalisera à une infinité de niveaux, jusqu'à atteindre les proportions cosmiques du tout, en établissant l'Univers comme Ordre. Quand il expose des vues de ce genre saint Thomas, en somme, ne fait que reposer des théories cosmologiques déjà rencontrées; malgré cela, les pages dans lesquelles se déploie cette description de l'ordre cosmique ne sont pas dépourvues d'une vigueur de ton personnelle, ni d'une certaine originalité d'accent³⁰.

Mais il y a encore un autre genre de proportion qui représente un des axes principaux de la conception esthétique de Thomas d'Aquin, ainsi qu'une des constantes de l'esthétique médiévale : et c'est la proportion qui s'actualise soit comme adéquation de la chose à elle-même, soit comme adéquation de la chose à sa fonction propre. L'adéquation de la chose à elle-même, aux exigences de son espèce et de ce qu'elle a à être en particulier, c'est ce que la Scolastique indique par la formule *perfectio prima* :

Manifestum est autem, quod in omnibus quae sunt secundum naturam, est certus terminus, et determinata ratio magnitudinis et augmenti...

Il est toutefois évident que, chez tous les êtres formés selon nature, il existe une limite précise, et

une mesure bien déterminée de la grandeur et de l'accroissement...

(*Sententia libri de anima* II, 8, p. 101 b)

Il existe des hommes de taille différente, diversement proportionnés; toutefois au-delà d'une certaine limite, et en deçà de cette même limite, on n'est plus en présence de la nature humaine à proprement parler, mais seulement d'une réalité anormale. Cette forme de perfection, on peut la rattacher à cet autre critère de la beauté, qui est *l'integritas*, qu'il convient justement d'interpréter comme présence, dans un tout organique, de toutes les parties qui concourent à le définir comme tel (*Somme* I, 73, 1). Un corps humain est difforme s'il se trouve privé d'un de ses membres, et nous qualifions de laids des amputés parce qu'il leur manque la proportion des parties par rapport au tout (*mutilatos turpes dicimus, deest enim eis debita proportio partium ad totum*) [I *Sent.* 44, 3, 12, 1]. Des principes d'esthétique organique dans le vrai sens du terme, et non dénués d'intérêt dans la ligne d'une phénoménologie de la forme artistique telle qu'aujourd'hui nous pourrions la concevoir : encore que, à propos de l'art justement, la notion de *perfectio prima* se présente chez saint Thomas avec une acception assez restreinte : l'œuvre est dite achevée dès lors qu'elle se conforme à l'idée présente dans l'esprit de l'ouvrier, de *l'artifex*³¹.

La *perfectio prima*, en se réalisant, permet à la chose de s'adapter à sa fin propre, ouvrant ainsi la voie à la *perfectio secunda* (*Somme* I, 73, 1). La perfection formelle de la chose permet à celle-ci d'opérer selon sa finalité propre; mais il est tout aussi vrai que la *perfectio secunda* commande la *perfectio prima* dans la mesure où une chose, pour être parfaite, doit justement se trouver disposée selon les nécessités de sa fonction : *finis est prius efficiente... cum actio efficientis non completur nisi per finem*, la fin précède la cause efficiente... étant donné que l'action qui produit un effet ne s'accomplit pas sans une fin (*De principis naturae*, 4). C'est pour ce motif qu'une œuvre d'art (entendons l'œuvre de *l'ars*, de la technique au sens large du mot) est belle si elle est fonctionnelle, si sa forme est en conformité avec le but visé :

Quilibet autem artifex intendit suo operi dispositionem optimam inducere, non simpliciter, sed per comparisonem ad finem.

Chaque ouvrier s'applique à introduire dans son ouvrage la disposition la meilleure, non pas absolument, mais en relation avec la fin recherchée.

(*Somme théologique* I, 91, 3)

Un artisan qui fabriquerait une scie en cristal réaliserait effectivement un ouvrage défectueux, en dépit du bel effet obtenu, puisque l'objet ne correspondrait plus à sa fonction et ne pourrait pas servir *ad secundum*. Le corps humain est beau parce qu'il est structuré suivant une répartition appropriée des parties :

Dico ergo quod Deus instituit corpus humanum in optima dispositione secundum convenientiam ad talem formam et ad tales operationes.

J'affirme donc que Dieu a attribué au corps humain la disposition la meilleure, suivant une conformité à telle forme et à telles opérations.

(*Ibidem*)

Il existe dans l'organisme de l'homme un ordre complexe de rapports entre les forces de l'âme et celles du corps, entre les puissances supérieures et les inférieures, de sorte que chaque aspect caractéristique de notre organisme possède une raison d'être et une convenance précises. C'est pour des raisons fonctionnelles que l'homme (excepté une capacité tactile supérieure) est doté de sens externes peu développés en comparaison des autres êtres vivants : par exemple l'odorat est faible car il a besoin de sécheresse, alors que la présence d'un cerveau plus grand que chez toute autre créature comporte une humidité considérable (nécessaire pour tempérer la chaleur émanant du cœur). Ainsi l'homme est dépourvu de plumes, de cornes et de griffes, parce que de tels attributs appartiennent à l'élément terrestre, prépondérant chez les animaux, tandis que chez l'homme les différents éléments s'équilibrent. En compensation l'homme est pourvu de mains, *organum organorum*, qui pallient toutes les autres déficiences. Et enfin l'homme est beau à cause de sa posture verticale ; et s'il est conçu de la sorte, c'est afin qu'une position inclinée de la tête n'entrave pas l'action des énergies sensibles internes dont le cerveau constitue le centre d'échanges ; et également pour que les mains, n'ayant pas à fonctionner en tant qu'organes de locomotion, demeurent disponibles pour atteindre leurs objectifs ; et enfin pour empêcher que la langue ne s'indure et devienne inapte à l'élocution, ce qui ne manquerait pas de se produire si l'homme se trouvait contraint à saisir sa nourriture avec la bouche. En vertu de ces raisons, et par-delà ces raisons, la stature de l'homme est droite afin que nous puissions, par le moyen du très noble sens de la vue, *libere... ex omni parte sensibilia cognoscere, et coelestia et terrena* : qu'il nous soit donné de connaître en toute liberté et de toutes parts l'univers des choses sensibles, tant célestes que terrestres. C'est pourquoi l'homme est seul capable de jouir de la beauté des choses sensibles uniquement pour le plaisir qu'il en attend : *solus homo delectatur in pulchritudine sensibilibum secundum seipsam* (*Somme I, 91*). Comme on peut s'en rendre compte, dans cette description du corps humain valeur esthétique et valeur fonctionnelle ne font qu'un : même les rudiments de la science de l'époque se trouvent réinterprétés selon des raisons qui relèvent de la beauté.

Toutes ces notions ainsi rassemblées autour de la question de la fonctionnalité du beau confèrent une forme systématique à une idée bien ancrée durant toute la période médiévale : une idée qui tend à une identification entre *pulchrum* et *utile*, comme s'il s'agissait là d'un corollaire de l'équation *pulchrum* et *bonum*. Une telle identification, considérée comme exigence fondamentale, est au demeurant la résultante d'une quantité de phénomènes vitaux, de témoignages de vie : et les théoriciens pendant ce temps se donnent bien du mal pour distinguer entre les deux valeurs. La réticence à admettre une distinction entre penchant esthétique et penchant fonctionnel conduit à une insertion de ce qui est esthétique dans chaque manifestation de la vie ; et elle n'aboutit pas plus à assujettir le beau au bien ou à l'utile, qu'elle n'arrive à soumettre au beau ce qui est utile ou ce qui est bon. Lorsque l'homme d'aujourd'hui perçoit une incompatibilité entre l'art et la moralité, le pourquoi de cet accident est dû au fait qu'il se trouve contraint d'accorder une conception moderne de l'esthéticité à une appréciation du sentiment éthique qui reste encore d'appartenance classique. Pour l'homme du Moyen Age, une chose ne peut être que laide quand elle ne vient pas s'insérer dans une hiérarchisation de finalités toutes centrées sur l'homme et sur sa destination surnaturelle. Seulement une chose ne saurait trouver place dans la hiérarchie des finalités si elle est laide, parce

que la difformité qu'elle manifeste prend à l'évidence sa source dans quelque défectuosité de sa structure qui la rend inadaptée à sa destination propre.

Sans aucun doute ceci veut dire ou signifier une incapacité pour le moins relative de percevoir une sensation de plaisir esthétique qui pourrait nous être procurée, pourquoi pas, même par ce dont la difformité contrarie l'idéal éthique que l'on tient pour valable. Et, à l'opposé, ceci équivaut, de par sa signification, à justifier sur le plan de l'éthique, chaque fois que s'en offre l'occasion, ce qui apparaît, esthétiquement, source de plaisir. Dans la pratique, le Moyen Age ne fait guère preuve d'une maîtrise équilibrée et accomplie dans le maniement de cette sensibilité : nous trouvons un saint Bernard qui perçoit le plaisir procuré par les formes monstrueuses sur les chapiteaux, et le récuse par excès de rigorisme ; d'autre part nous avons certains *carmina* des goliards, ou bien alors un Aucassin qui aime mieux aller en enfer où il retrouvera sa belle Nicolette, plutôt que dans un paradis peuplé de vieillards ronchonners. Mais faudrait-il pour autant s'imaginer que saint Bernard est plus moyenâgeux que les auteurs des *Carmina Burana* ? Confrontée à ces flous dont pâtit le modèle idéal, la philosophie de la *perfectio prima* et de la *perfectio secunda* exprime un *optimum* que, dans sa propre sphère de valeurs, le Moyen Age n'arrête pas d'effleurer, d'approcher. La position thomiste est bien trop impeccable pour retrouver une correspondance spéculaire dans des interventions concrètes du goût et du jugement, mais malgré tout elle traduit sur le plan d'une déontologie les coordonnées fondamentales d'une civilisation et d'un mode de vie.

Détenteur des garanties liées à sa position, saint Thomas est à même de proclamer, à la limite, une certaine autonomie du fait artistique :

Non pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus faciat; sed quale sit opus quod faciat.

Il n'appartient pas de célébrer les mérites de l'ouvrier, considéré en tant qu'ouvrier, pour une intention qui aurait présidé à son ouvrage ; il ne mérite que par l'ouvrage tel qu'il l'a réalisé.

(*Somme théologique* I-II, 57, 3)

L'intention morale n'est pas à retenir et l'important, c'est que l'œuvre soit faite au mieux, mais l'œuvre n'est si bien faite que si elle se révèle positive en tous ses aspects. L'homme de l'art peut fort bien construire une maison en étant guidé par des calculs pervers, et rien n'empêche que la maison ne soit irréprochable du point de vue esthétique, ni qu'elle soit fondamentalement bonne dès lors qu'elle correspond à sa fonction. L'artiste est bien capable de sculpter, avec les meilleures intentions du monde, une statue indécente susceptible de déranger gravement le rythme moral d'une existence humaine, et il revient alors au Prince de bannir une telle œuvre de la Cité, parce que la Cité a son fondement dans une intégration organique de finalités, et ne saurait tolérer d'atteintes à sa propre *integritas* (*Somme théologique*, II-II, 169, 2 à 4).

8.3 « CLARITAS »

Toute cette suite de remarques prend appui, ainsi qu'on a pu le noter, sur le principe que l'organisme concret, considéré dans toute la complexité de ses relations, constitue le siège et le support de la valeur esthétique. Dans un pareil contexte, même la caractéristique de la *claritas*, du resplendissant, de la lumière, se trouve acquérir chez saint Thomas une signification radicalement

différente de celle qu'elle pouvait présenter, par exemple, chez les néo-platoniciens. La lumière des néo-platoniciens est projetée d'en haut et répand sa créativité parmi les objets, ou même elle se constitue et se solidifie en objets. Mais la *claritas* de saint Thomas, elle, *provient d'en bas*, de l'intérieur de l'objet, comme auto-manifestation de la forme organisante. La lumière physique elle-même est une qualité active qui dérive de la forme substantielle du soleil, *consequens formam substantialem solis* (*Somme I*, 67, 3). La *claritas* des corps des bienheureux consiste dans la luminosité même de l'âme glorifiée qui rejaillit sur l'aspect corporel (*Somme, Supplément 85*); la *claritas*, dans le corps du Christ transfiguré *redundat ab anima* (*Somme III*, 45, 2) ; couleur et luminosité des corps seront donc les conséquences de la juste structuration d'un organisme conformément à des exigences naturelles.

Au niveau ontologique, c'est dans la *claritas* que consiste la véritable capacité expressive de l'organisme ; elle est - comme cela a été dit - la radioactivité de l'élément formel. Un organisme soumis à la perception et à la compréhension s'affirme comme tel, et l'intelligence en jouit à cause de la beauté de sa légalité. On voit qu'il ne s'agit pas là d'une expressivité ontologique qui subsisterait sans une prise de connaissance, *etiamsi a nullo cognoscatur*: c'est une capacité de manifestation qui ne se réalise qu'en présence d'une *visio* focalisante, sous l'effet d'un regard qui fixe de manière désintéressée l'objet sub *ratione causae formalis*. L'objet est ontologiquement disposé à être jugé beau, toutefois, pour qu'il soit déclaré tel, il convient que celui qui en jouit, en réalisant la proportion entre sujet connaissant et objet connu et en relevant toutes les convenances de l'organisme achevé, se rende apte à apprécier pleinement et librement le resplendissement, devant ses yeux, de toute cette perfection. La *claritas* est, ontologiquement, clarté en soi, et elle devient clarté pour nous, clarté esthétique, lorsqu'une vision se porte spécifiquement sur elle.

En conséquence, la *visio* esthétique est pour saint Thomas *un acte de jugement* qui implique composition et division, affirmation d'un rapport entre les parties et le tout, appréciation d'une docilité de la matière à la forme, conscience des finalités et de la mesure où elles sont appropriées³². La vision esthétique n'est pas une intuition simultanée, mais un *discours* sur la chose. Le dynamisme de l'acte de jugement correspond au dynamisme de l'acte d'existence organisée que la vision perçoit. C'est la raison pour laquelle saint Thomas affirme :

Appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est eum terminari in diversa.

L'appétit trouve son aboutissement dans le bien et dans la paix et dans la beauté, ce qui ne signifie pas qu'il le trouve en des choses différentes.

(*De veritate XXII*, 1 à 12)

La *pax*, c'est la *tranquillitas ordinis*; après l'effort imposé par la compréhension discursive, l'intellect jouit du spectacle d'un ordre et d'une intégrité qui se manifeste comme claire présence de soi. A ce point, en même temps que le plaisir, on éprouve un sentiment de paix, une paix qui implique l'élimination du trouble et de tout ce qui s'oppose à l'obtention du bien, *importat remotionem perturbantium et impediendum adeptionem*. La joie de la vision, c'est la joie libre d'une contemplation éloignée du désir, comblée par la perfection qu'elle admire. Les choses belles *visa placent*, non point parce qu'elles seraient saisies sans effort, mais au contraire parce qu'elles sont conquises à travers l'effort et que leur jouissance intervient au terme de celui-ci. Nous éprouvons de la joie grâce à la capacité cognitive qui s'exerce sans rencontrer d'obstacles, et de la joie, aussi, dans le désir qui trouve son apaisement par l'opération de la capacité cognitive.

DÉVELOPPEMENTS ET CRISE D'UNE ESTHÉTIQUE DE L'ORGANISME

9.1 ULRICH DE STRASBOURG, SAINT BONAVENTURE ET LULLE

Pendant les cours qu'Albert le Grand donna à Cologne, de 1248 à 1252, consacrés à un commentaire du chapitre quatre du *De divinis nominibus*, il y avait aussi, parmi les disciples du maître, en même temps que saint Thomas, Ulrich de Strasbourg. Celui-ci devait plus tard, à peu près à la même époque où Thomas d'Aquin rédigeait sa *Somme théologique*, composer un *Liber de summo bono*, ouvrage dans lequel il développait une conception esthétique fondée sur les concepts de forme, lumière, proportion. Ulrich élaborait même une casuistique de la proportion beaucoup plus détaillée et spécifique que la casuistique thomiste (et que, d'ailleurs, on ne peut reconstituer qu'à travers des notations éparses), et avec un propos esthétique plus évident. Cependant, le concept de forme dont Ulrich de Strasbourg fait usage est fortement imprégné de néo-platonisme, et il lui manque ces éléments liés au concret que nous avons pu reconnaître dans la substance thomiste. Pour Ulrich la beauté est *splendor formae* suivant l'acception albertienne, mais la forme présente toutes les caractéristiques de la lumière néo-platonicienne, et la conception qu'a l'auteur des réalités visibles se ressent de l'influence du *De causis*.

Omnis enim forma cum sit effectus Primae lucis intellectualis, quae per suam essentiam agit, oportet necessario quod lucem suae causae per similitudinem participet... Qualibet forma, quantum minus habet hujus luminis per obumbrationem materiae, tanto deformior est, et quanto plus habet hujus luminis per elevationem supra materiam, tanto pulchrior est. Etant donné que toute forme est un effet de la Première lumière intellectuelle, laquelle agit au moyen de sa propre essence, il convient nécessairement que la lumière participe de la nature de sa propre cause par similitude... Chaque forme apparaît d'autant plus laide qu'elle participe moins de cette lumière, du fait de l'obscurcissement provoqué par la matière, en revanche plus elle possède de cette lumière en s'élevant au-dessus de la matière, plus elle est belle.

(*Liber de summo bono* II, 3, 5 ; in Pouillon 1946, p. 328)

Point n'est besoin de souligner davantage la profonde fracture qui sépare la pensée de Thomas d'Aquin de celle d'Ulrich de Strasbourg.

Saint Bonaventure, lui aussi, développe une théorie esthétique basée sur des fondements hylémorphiques, mais nous avons pu observer que de telles notions s'insèrent dans le contexte plus vaste d'une métaphysique de la lumière. En ce qui concerne sa source d'inspiration augustinienne, elle le conduit à formuler une esthétique de la proportion, de l'*aequalitas numerosa* (amplifiée dans le traité *De musica*), dont la caractéristique essentielle ne tient pas tellement au fait qu'elle se voudrait une théorie originale de la proportion, mais réside bien plutôt dans l'observation que, selon saint Bonaventure, les normes de l'*aequalitas* sont découvertes par l'artiste, dans le secret de son âme. A cet égard, il apparaît que saint Bonaventure et l'école franciscaine mettent en circulation des idées qui déboucheront sur toute une problématique de l'inspiration et de l'idée artistique.

Des positions proches des positions thomistes, on en peut rencontrer chez Raymond Lulle qui, dans son *Ars magna*, fait intervenir par exemple la notion de *magnitudo* comme sorte de beauté procédant de l'*integritas* ; il s'agit ici d'un principe susceptible de légitimer une exigüité des rapports de proportion si celle-ci se trouve imposée par des nécessités particulières de l'organisme en question, comme c'est le cas pour un enfant. Cela dit, le mode de pensée d'un Raymond Lulle s'oriente déjà suivant un cheminement différent : la vision qu'il a du Cosmos en tant qu'organisme ne présente ni les caractéristiques mythico-métaphysiques qui signalaient la cosmologie timéique, ni l'aspect plus rationnellement naturaliste du Cosmos organisé de saint Thomas. Elle anticipe par ses suggestions certain sentiment magique et cabalistique, et elle prélude au platonisme de la Renaissance. Qu'on relève par exemple cette définition de la concordance comme chaîne universelle, et qu'on la rapproche du texte de Giordano Bruno cité plus avant (paragraphe 5 du chap. 12 : « Après la scolastique ») :

Concordantiae vinculum a summo usque ad infima durat. Est enim quaedam universalis amicitia omnium rerum, in qua omnia participant, et illum nexum plerique, ut Home-rus, auream mundi catenam appellant, cingulum Veneris, seu vinculum naturae : sive symbolum quod res inter se habent.

Le lien d'harmonieuse concordance se maintient du niveau le plus élevé jusqu'au plus bas. Il existe en effet une sorte d'amitié universelle entre toutes les choses, à laquelle toutes choses ont part, et pareil lien a été appelé par plusieurs, par exemple par Homère, chaîne dorée du monde, ou bien ceinture de Vénus, ou lien de nature : autant dire un symbole que les choses ont en partage.

(*Rhetorica*, éd. 1598, p. 199)

9.2 DUNS SCOT, OCKHAM ET L'INDIVIDU

Si nous voulons découvrir un prolongement véritablement suggestif des thèmes thomistes, c'est vers Duns Scot que nous devons nous tourner, en nous efforçant d'en interpréter les écrits. Les interpréter, car en effet, à l'exception de quelques énoncés offrant un certain intérêt, les indications que Duns Scot apporte en matière d'esthétique sont présentes de façon plutôt implicite dans l'exposé de ses positions métaphysiques et gnoséologiques.

On rencontre chez Duns Scot une définition remarquable de la beauté, qui se différencie insensiblement mais profondément des autres que nous avons examinées :

Pulchritudo non est aliqua qualitas absoluta in corpore pulchro sed est aggregatio omnium convenientium tali corpori, puta magnitudinis, figurae et coloris et aggregatio omnium respectuum qui sunt istorum ad corpus et ad se invicem.

La beauté n'est pas une qualité absolue présente de manière indépendante dans un beau corps, mais elle résulte de l'association de tous les aspects qui conviennent à un tel corps, comme par exemple la grandeur, le contour et la couleur; et de l'association de toutes les relations que ces propriétés ont avec le corps et entre elles.

(cité par de Bruyne 1946, III, p.347)

Une telle conception de la beauté fondée sur un système de relations, et cette manière d'insister sur *l'aggregatio* revêtent un tour tout à fait personnel à la lumière de la théorie scotiste de la pluralité des formes.

Selon Duns Scot l'actualité du composé procède de l'actualité de toutes ses parties, et l'unité du composé n'exige pas l'unité de la forme mais la subordination naturelle des formes partielles à la forme ultime. Pour saint Thomas, lorsque plusieurs formes se trouvaient associées en vue de produire un corps mixte (comme le corps humain), elles perdaient leur forme substantielle propre, de sorte que le corps tout entier se trouvait informé par la nouvelle forme substantielle du composé (l'âme, dans le cas présent); dans ces conditions les substances composantes ne manifestaient leur autonomie antérieure que par le biais de certaines *virtutes* ou propriétés qui demeuraient comme des attributs du nouveau composé (*De mixtione elementorum*; *Somme théologique* I, 76, 4 ; *Quodlibet* I, 5). En prônant ainsi l'unicité de la forme substantielle, saint Thomas se trouvait conduit à considérer l'organisme principalement sous l'aspect de l'unité. La théorie de la pluralité des *formalitates*, à l'inverse, porte l'esthétique scotiste à renforcer un aspect relationnel, et à suggérer une vision plus analytique et moins unitaire de la beauté.

Un autre aspect réellement nouveau, que Duns Scot suggère sans toutefois le relier aux problèmes d'esthétique, se trouve dépendre de la théorie de la *haecceitas*. La *haecceitas* en tant que propriété individualisante n'a pas tant pour effet d'ajouter de la perfection à la forme, que d'investir radicalement le composé et de le doter d'une individualisation concrète. Alors que, selon une optique thomiste, le fait de percevoir l'organisme dans sa réalité concrète n'en signifie pas moins le percevoir comme concrétion d'une *quidditas* spécifique - et donc, dans une certaine mesure, *typique*, représentative d'une catégorie - suivant la perspective de Duns Scot, l'individu n'est rien d'autre que lui-même, et il l'est en vertu d'un principe qui en aucun cas ne saurait *composer* avec lui, se distinguer de lui par effet de logique, mais qui en constitue l'ultime perfectionnement dans le sens de la réalisation concrète. Chaque entité individuelle est par elle-même distincte de chaque autre unité : *omnis entitas individualis est primo diversa a quocumque alio*.

Ici, plus encore qu'au jugement de saint Thomas, l'individu apparaît supérieur à l'essence, plus accompli, plus parfait dans son entité, et ce pas seulement par le fait d'exister, mais par le fait d'être déterminé de façon singulière, d'être unique. Dans la *ratio individui* est inclus ce quelque chose qui fait défaut à la *natura communis* : ce qui se trouve inclus dans l'individu est une *entitas positiva* qui fait partie intégrante de la nature commune, et qui prédispose cette nature à l'individualité (*Ordinatio* I, 3, 1, 5-6 ; sur ces questions, cf. Marmo 1981-82).

La singularité absolue de la *haecceitas*, son pouvoir de déterminer l'individu comme un *unicum*,

ce concept si entraînant et tellement proche d'une sensibilité moderne, Duns Scot ne se préoccupe pas de le relier aux problèmes d'esthétique. Néanmoins il ne fait pas de doute qu'une telle prise de position philosophique se ressent de tout un climat culturel dans lequel s'opère progressivement une restauration des valeurs individuelles, et qui trouve dans l'art gothique rayonnant et dans les amorces du gothique flamboyant un équivalent manifeste.

Le gothique classique, celui de Chartres et d'Amiens correspondait davantage à une sensibilité encline à saisir le resplendissement typique de la forme dans l'objet, et portée, ainsi qu'on l'a noté, à reconnaître l'unité dans la multiplicité. Avec le gothique du milieu du XIII^e siècle, la considération du détail se substitue à celle de l'ensemble : la vision se fait plus analytique, c'est désormais le multiple qui capte le regard (et dans le Moyen Age tardif ce caractère analytique de la vision atteindra ses limites extrêmes avec la miniature et avec la peinture franco-flamande) ; ce n'est pas s'avancer trop que de discerner ici la réalisation de la *forme relationnelle*, la forme constituée de formes autonomes, que nous propose la philosophie de Duns Scot. Durant la même période, une sensibilité à ce qui est typique cède petit à petit la place à une sensibilité orientée vers l'individuel : on a de plus en plus tendance à délaissier une statuaire vouée à fixer dans la pierre les images typiques d'espèces et de catégories humaines, pour au contraire mettre en relief les traits individuels des figures, pour enregistrer des caractéristiques exceptionnelles. L'importance et la diversité des facteurs de maturation culturelle et sociale qui ont concouru à pareille évolution nous sont connues ; mais ce qui nous frappe incontestablement, c'est d'observer comment, par des cheminements souterrains, une certaine métaphysique pourtant engagée dans ce que l'on tiendrait en somme pour des controverses d'école, répond au climat culturel de l'époque et, en le déterminant, s'en trouve déterminée à son tour, laissant percevoir des rapports et des développements possibles.

La théorie de la *haecceitas* ouvre une voie que ni Duns Scot ni ses contemporains ne pouvaient encore parcourir. La *haecceitas* ne se trouve pas saisie par l'intelligence abstractive mais par l'intuition: l'intellect ne parvient à l'appréhender que de manière confuse et doit se replier sur des concepts universels. Individualité, irréductibilité, originalité d'une part - cognition intuitive de l'autre : il n'est pas nécessaire de souligner beaucoup les potentialités de ces concepts pour ce qui concerne le développement ultérieur des théories esthétiques.

Avec l'apparition de ces notions, ce qui se fait jour c'est l'impossibilité, pour une conception organique de la beauté, de se maintenir, de survivre - tout au moins dans les termes au moyen desquels les systèmes scolastiques étaient susceptibles de la formuler : caractère analytique de la vision, et sentiment d'une individualité qualitative à discerner constituent les pôles opposés entre lesquels le concept thomiste d'organisme esthétique se trouve déchiré (cf. de Bruyne 1946, III, pp. 352 sq ; sur Duns Scot en général cf. Gilson 1952a, et Bettoni 1966).

Ce concept d'organisme esthétique est d'ores et déjà inconcevable dans la philosophie d'un Guillaume d'Ockham, même si chez cet auteur affleurent ici et là les références de routine aux thèmes traditionnels. La contingence absolue des choses créées et l'absence en Dieu d'idées éternelles régulatrices, ôtent désormais toute raison d'être au concept d'un *ordo* stable du Cosmos auquel s'accorderaient les choses, vers lequel tendraient nos dispositions psychologiques, et dont pourrait s'inspirer *l'artifex*. L'ordre et l'unité de l'univers, nous déclare Ockham, ne sont pas une sorte de chaîne qui relierait entre eux les corps répartis dans cet univers même (*quasi quoddam ligamen ligans corpora*). Les corps sont des absolus numériquement distincts (*quae non faciunt unam rem numero*), situés à des distances irrégulières les uns des autres. La notion d'ordre peut

exprimer leur position réciproque, mais non pas une réalité implicite dans leur essence (*Quodlibet* VIII, 8). La notion de forme organisante, d'un principe rationnel qui soit distinct de ses parties et néanmoins les informe, a disparu. Les parties sont disposées d'une certaine manière, mais *praeter illas partes absolutas nulla res est*, en dehors de ces parties absolues (indépendantes), il n'y a rien (*Ordinatio* 30, 1).

L'idée de proportion se retrouve par conséquent bien appauvrie. La réalité des universaux, nécessaire à une reconnaissance d'*integritas*, se dissout dans le nominalisme (ou, au moins, du conceptualisme); quant au problème d'une valeur transcendantale du beau et des distinctions qui le spécifient, il est douteux qu'il puisse encore être posé dès lors que n'existent plus de distinctions ni formelles ni virtuelles. Ce qui subsiste, c'est l'intuition du singulier, la connaissance d'un existant analysable de façon empirique dans ses proportions visibles (*Ordinatio*, Prol. 1). L'idée même qui guide la création de l'artiste n'est qu'un modèle particulier de la chose qu'il veut réaliser, et non l'idée de sa forme universelle (sur Ockham, cf. Ghisalberti 1972 et 1976).

Toutes ces prises de position s'expriment de façon encore plus décisive chez Nicolas d'Autrecourt, avec sa mise en question des principes de causalité, de substance et de finalité. S'il est admis que la cause ne peut être affirmée au moyen de son effet; si l'on n'est pas en droit d'affirmer qu'une chose représente la finalité d'une autre; s'il n'est pas en notre pouvoir de distinguer une hiérarchie dans les degrés de l'être et qu'il n'existe pas de choses plus parfaites que les autres, parce qu'en réalité elles sont toutes ni plus ni moins différentes les unes des autres; si, par conséquent, les jugements par lesquels nous entendons hiérarchiser ne sont que le reflet de nos préférences personnelles ; alors il devient patent que l'on ne saurait prôner un caractère organique, une harmonie fondée sur la dépendance, une adéquation à une fin déterminée, un ordre des proportions, une causalité de la *perfectio prima* par rapport à la *perfectio secunda* ou un rapport de perfectibilité de l'une à l'autre.

Avec l'intervention de ces penseurs, en même temps que des voies nouvelles s'ouvrent à la science et à la spéculation philosophique, s'impose la nécessité d'élaborer de nouvelles catégories esthétiques qui ne soient plus celles sur lesquelles le Moyen Age tout entier, à travers une succession d'accentuations variées, s'était jusqu'alors appuyé. Dans un monde composé de *singularité*, il va falloir que la beauté devienne la singularité de l'image créée grâce à l'*ingenium* et à la *felicity*. L'esthétique de la Renaissance sera certes platonicienne, mais la critique philosophique présentée par les ockhamistes introduit à l'esthétique du maniérisme.

N'empêche que les philosophes, tandis qu'ils sapent les fondements du beau métaphysique, ne se rendent pas encore bien compte de tout ce que peut impliquer leur prise de position à l'égard des problèmes esthétiques : l'homme qui n'est plus en mesure de contempler un ordre préétabli et qui cesse de se mouvoir dans un univers aux significations toutes bien définies et accomplies à travers les relations stables des genres et des espèces, est un homme qui est à même de réaliser une infinité de possibilités individuelles (cf. Garin 1954, p. 38). Les philosophes se plongent dans le courant des disputes de l'école sur son déclin, ou alors, à la manière d'un Ockham, ils s'élancent dans l'arène de la lutte politique en plein renouveau. Quant à la thématique esthétique de l'invention et de l'homme poète, d'autres auront à s'en occuper.

9.3 LES MYSTIQUES ALLEMANDS

Confrontés à cette œuvre de lente démolition menée par la Scolastique tardive au détriment de la métaphysique du beau, les mystiques, qui représentent l'autre visage philosophique et religieux de l'époque, se révèlent incapables d'opérer une quelconque récupération ou de provoquer la moindre reprise. Les mystiques allemands du XIII^e et du XIV^e siècle, étant admis qu'ils sauront nous communiquer, par le biais de l'analogie, des énoncés intéressants sur le processus d'idéation poétique (comme nous le verrons par la suite), ne font que nous entretenir continuellement de la Beauté expérimentée durant leurs extases : ils sont incapables de nous dire quoi que ce soit de positif à son sujet. Dieu étant ineffable, on le dira Beau tout comme on pourrait le dire Parfait ou Infini ; la catégorie du beau, si on les écoute, est un nom qui signale ce qui n'est pas signalable, et le signale par défaut. Ce qui subsiste de leur expérience, le seul résultat, c'est le sentiment d'un plaisir des plus intense mais qui ne revêt aucune forme. On voit s'effacer jusqu'à ce goût d'une intellection pénétrée d'amour qui contemple la beauté des choses et, à partir d'elle, remonte à Dieu : un penchant qui était attesté très vivement chez les mystiques du XII^e siècle et qui avait permis à l'école de Saint-Victor d'élaborer des esthétiques solidement charpentées. Comment peut-on encore contempler une *tranquillitas ordinis*, une beauté du Cosmos, l'harmonie des attributs divins, alors que Dieu est désormais représenté comme brasier, abîme, nourriture offerte à une avidité insatiable ?

Suso parle d'un abîme sans fond de toutes les choses délicieuses ; Eckhart d'un « abîme sans mesure et sans forme de la divinité silencieuse et déserte » ; et il avertit que « l'âme parvient à la suprême béatitude... en se plongeant au sein de la divinité déserte où il n'y a trace ni d'ouvrage ni d'image... » (*Predigten* 60 et 76). En cet abîme, affirme Tauler, « l'esprit se perd lui-même, il ne sait plus rien ni de Dieu ni de lui-même, il ne distingue ni l'égal ni l'inégal, ni quoi que ce soit : parce qu'il s'est engluti dans l'unité de Dieu et qu'il a oublié toutes les différences » (*Predigten* 28). Ni ouvrage ni image, ni distinctions, ni relations, ni connaissance : décidément, le Moyen Age des derniers mystiques n'a rien à nous déclarer à propos de la beauté.

Durant cette période de transition entre les esthétiques du XIII^e siècle et la Renaissance proprement dite, il n'y aura que les artistes - en imposant leur force, en manifestant un aspect nouveau et orgueilleux de leur individualité et une connaissance critique de leur métier, et ce des troubadours à Dante - qui auront la capacité d'apporter quelque chose à l'histoire de la sensibilité et des théories esthétiques.

THÉORIES DE L'ART

10.1 LA THÉORIE DE L' « ARS »

La théorie de l'art constitue sans conteste le chapitre le plus anonyme, dans une histoire de l'esthétique médiévale : l'opinion des hommes du Moyen Age sur l'*ars*, en effet, mis à part de nombreuses et caractéristiques fluctuations dont une analyse minutieuse devrait pouvoir rendre compte, est demeurée à peu près concordante et ancrée à une théorie classique et intellectualiste du *facere*, du *faire* humain. Si l'on prend des définitions telles que *ars est recta ratio factibilium* (l'art est la juste connaissance de ce qui doit être fait : *Somme théologique* I-II, 57, 4), ou bien *ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda* (l'art est le fondement du faire et de la réflexion sur les choses à faire : *Summa Alexandri* II, 12, 21), on a du mal à leur reconnaître une paternité définie. Le Moyen Age les a répétées et formulées de diverses manières, depuis les Carolingiens jusqu'à Duns Scot, à partir des indications d'Aristote, principalement, et de toute la tradition grecque, de Cicéron, des stoïciens, de Marc-Victorin, d'Isidore de Séville, de Cassiodore.

Les définitions citées impliquent deux éléments de base : un élément cognitif (*ratio, cogitatio*) et un second élément, productif (*faciendi, factibilium*), et c'est sur ces prémisses que prend appui la théorie de l'art. L'art est une connaissance de règles données, objectives : sur ce point le Moyen Age est unanime. L'*ars* est ainsi dénommé parce qu'il contraint, *arctat*, comme le répète Jean de Salisbury (*Metalogicus* I, 12). Mais, rappelait Isidore de Séville, on l'appelle également *ars*, du grec *aretés* (*Etymologiarum libri XX*, I, 1), parce qu'il est une vertu, une capacité de réaliser quelque chose, et donc une *virtus operativa*, une vertu de l'intellect pratique. L'art s'inscrit dans le domaine du faire et non dans celui de l'*agir* qui relève de la moralité et de cette *virtus* régulatrice qui est la Prudence, *recta ratio agibilium*, juste connaissance des actions à accomplir. L'art présente quelque analogie avec la Prudence, nous informant les théologiens, seulement tandis que la Prudence dirige le jugement pratique dans les situations contingentes où il convient d'agir et vise au bien de l'homme, l'art dirige l'opération effectuée sur des matériaux physiques (la sculpture, par exemple) ou mentaux (comme la logique ou la rhétorique) en vue de produire un ouvrage. L'art vise au *bonum operis*, l'important pour le forgeron est de façonner une bonne épée, peu importe qu'elle soit ensuite utilisée à des fins nobles ou criminelles. Intellectualisme et objectivisme constituent donc les deux aspects de la théorie médiévale de l'art : l'art est une science (*ars sine scientia nihil est*) et produit des objets dotés d'une légalité propre, des choses construites. L'art n'est pas expression mais construction, opération en vue d'un résultat.

Construction d'un navire aussi bien que d'une maison, d'un marteau comme d'une miniature : l'*artifex* c'est le maréchal-ferrant, le rhéteur, le poète, le peintre et le tondeur de moutons. Ceci correspond à l'autre aspect, bien connu, de la conception médiévale de l'art: le concept d'*ars* est extrêmement vaste et il englobe aussi ce que nous appellerions l'artisanat ou la technologie, et la

théorie de l'art est prioritairement une *théorie du métier*. L'*artifex* produit quelque chose qui sert à corriger, intégrer ou prolonger la nature. L'homme s'emploie à l'art par indigence : né démuné de poils, de crocs, de griffes, incapable de courir assez vite ou de se blottir dans une coquille ou dans une armature naturelle, il observe les opérations de la nature et s'en fait l'imitateur. En regardant les eaux s'écouler au long des pentes d'une montagne sans s'arrêter sur le sommet ou pénétrer à l'intérieur, il invente le toit et la maison (Hugues de Saint-Victor, *Didascalion* I, 10). *Omne enim opus est vel opus creatoris, vel opus naturae, vel opus artificis imitantis naturam* : chaque ouvrage est du Créateur, ou de la nature, ou d'un ouvrier qui imite la nature (Guillaume de Conches, *Glosae super Platonem*, éd. Jeuneau, p. 104).

L'art imite par conséquent la nature, mais non pas afin de copier servilement ce que la nature lui propose comme modèle : dans l'imitation de l'art il entre de l'invention, une réélaboration. L'art assemble les choses dispersées et sépare celles qui sont assemblées, il prolonge l'œuvre de la nature et en continue le *nisus*, l'effort créateur. *Ars imitatur naturam*, c'est vrai, mais *in sua operatione* : l'art imite la nature non pas au sens que la nécessité l'oblige à en reproduire les formes, mais parce qu'il imite l'opération de la nature (*Somme théologique*, I, 117, 1). Ce complément est d'importance, s'agissant ici d'une formule qui a toujours paru plus banale qu'elle ne l'était réellement. La théorie médiévale de l'art est intéressante justement de ce point de vue : c'est une philosophie de la formativité de la technique humaine et des rapports entre celle-ci et la formativité naturelle.

Une des analyses les plus suggestives de ce rapport, c'est chez Jean de Salisbury que nous la rencontrons. L'art procure la capacité de réaliser des choses possibles selon la nature, en abrégant le cours de celle-ci et en anticipant les résultats :

Eorum, quae fieri possunt, quasi quodam dispendioso naturae circuitu compendiosum iter praebet et parit (ut ita dixerim) difficilium facultatem. Unde et Graeci eam methodon dicunt, quasi compendiarium rationem, quae naturae vitet dispendium, et anfractuosum ejus circuitum dirigat, ut quod fieri expedit, rectius et facilius fiat. Natura enim, quamvis vivida, nisi erudiatur, ad artis facilitatem non pervenit : artium tamen omnium parens est, eisque, quo proficiant et perficiantur, dat nutriculam rationem.

Il offre pour ainsi dire un chemin raccourci par rapport au long parcours de la nature pour ce qui est des choses qui peuvent être faites et il confère (ainsi que je l'ai déjà dit) la capacité de réaliser les choses difficiles. C'est pourquoi d'ailleurs les Grecs appellent *methodon* le raisonnement succinct qui évite l'excessive dépense de la nature et dirige son cours tortueux, de manière que l'on puisse réaliser plus correctement et plus aisément ce qu'il est utile de faire. En effet la nature, bien qu'agile, n'atteint pas à l'aisance de l'art, à moins qu'on ne la dirige : elle est toutefois mère de tous les arts et elle leur donne la raison comme nourrice afin qu'ils progressent et se

perfectionnent.
(*Metalogicus* I, 11)

La nature, de son côté, incite l'activité de l'esprit (*vis quaedam animo naturaliter insita, per se valens*) à percevoir les choses, à les entreposer dans la réserve de la mémoire, à les examiner et à les confronter. L'art et la nature se prêtent un concours mutuel dans cette croissance continue. Quand Jean de Salisbury parle d'*ingenium*, il n'entend pas ce à quoi penseront les maniéristes en employant le même terme, il pense tout au plus à la *virtus operandi*. Mais quand il dit *Natura*, il se réfère assurément au climat culturel du XII^e siècle, et il pense à quelque chose de vivant et d'organique, à une auxiliaire du Créateur, à une matrice productrice de formes.

10.2 ONTOLOGIE DE LA FORME ARTISTIQUE

Les philosophes du XIII^e siècle brideront de telles représentations de l'*ars* comme capacité liée aux énergies cosmogoniques, en élaborant une ontologie de la forme artistique qui en restreint passablement les possibilités.

Pour saint Thomas une profonde différence ontologique sépare les organismes de la nature et ceux de l'art. La forme que l'artiste introduit dans la matière sur laquelle il œuvre n'est pas une forme substantielle mais *accidentelle*. La matière qui se dispose à être modelée à des fins artistiques n'est pas puissance pure, matière *ex qua* : elle est déjà substance, acte déterminé, marbre, bronze, argile, verre; c'est une matière *in qua*, un *subjectum* sur lequel opèrent les formes accidentelles pour l'amener à revêtir des figures déterminées sans qu'en soit entamée la nature substantielle³³. *Ars operatur ex materia quam natura ministrat* : l'art opère selon la matière offerte par la nature (*Sententia libri de anima* II, 1, p. 696; cf. *Somme* I, 77, 6). Saint Thomas propose l'exemple du cuivre dont on peut extraire une statue. Ce cuivre possède déjà en puissance une disposition à la figure qu'on lui fera revêtir, il est *infiguratum*, il est *privatio formae*, mais la forme artistique qui le fait devenir statue ne le modifie que superficiellement car le fait qu'il soit cuivre ne dépend en rien de la forme accidentelle.

Ce texte nous montre à quel point une vision de l'art comme force créatrice était étrangère à la mentalité médiévale : à son plus haut niveau de réalisation l'art organise d'excellentes figurations, des *terminationes* superficielles de la matière, mais il doit se résigner à une certaine humilité ontologique face à la primauté de la nature. Les entités reliées par l'art ne réalisent pas la substance d'un nouvel être singulier mais se maintiennent chacune dans sa réalité substantielle particulière, seulement *ad aliquam figuram redactis per modum commensurationis*, ordonnées en une figure donnée par seule coordination (*Somme théologique* III, 2, 1). Elles demeurent en vie par la vertu de la matière qui est leur support, tandis que les choses naturelles sont gardées en vie par la vertu de la participation divine (*Contra Gentiles*, III, 64).

Pour saint Bonaventure trois forces sont agissantes dans l'univers : Dieu qui opère à partir du néant, la nature qui opère sur l'être en puissance, et l'art qui opère sur la nature et présuppose l'*ens completum*. L'artiste peut favoriser ou accélérer le rythme productif de la nature, il n'est pas en son pouvoir de rivaliser avec elle (II *Sent.*, 7, 2, 2, 2).

Ces idées se trouvent reprises par la Scolastique en vulgaire, dans le cadre du savoir encyclopédique, et par l'opinion commune. Dans le *Roman de la Rose* Jean de Meung (qui rédigea sa part du livre peu de temps après la composition de la *Somme* thomiste) dans le cours de l'évocation de Nature préoccupée de perpétuer les espèces, introduit une longue digression sur l'Art. L'art ne produit pas de formes vraies comme le fait Nature ; agenouillé devant elle il la supplie (tel un mendiant pauvre de savoir, mais désireux de l'imiter) de lui apprendre à embrasser la réalité dans ses figures. Pourtant, même en imitant le travail de Nature, Art ne parvient pas à créer de choses vivantes ; et ici la défiance ontologique des philosophes revêt les allures de la désillusion naïve du spectateur qui voit comment Art sait former « chevaliers sur beaux destriers, tout couverts d'armes bleues, jaunes ou vertes, ou bigarrées d'autres couleurs, les oiseaux dans les buissons, les poissons de toutes eaux, les bêtes sauvages qui pâturent par les bois, toutes les herbes, toutes les fleurettes que jouvenceaux et pucelles vont cueillir dans la forêt au printemps... », mais « jamais, si habile soit-il, il ne les fera marcher d'eux-mêmes, vivre, mouvoir, sentir, parler » (traduction d'André Mary). Il ne faut pas rechercher dans de telles déclarations l'expression d'une sensibilité limitée, inapte à comprendre la valeur propre de l'art. Comme cela se passe chez saint Thomas, Jean de Meung se montre ici préoccupé de déterminer les capacités de la nature et de l'art sur le plan scientifique, et non pas sur le plan esthétique, et il est alors naturel que pour les besoins de la démonstration il déprécie le second. La différence entre Jean de Meung et Thomas d'Aquin réside en ceci : pour le poète français l'argument doit servir à démontrer par comparaison avec l'art la supériorité de l'alchimie qui possède le pouvoir de transmuier les substances. Signe que, pour la culture laïque de l'époque, sous le couvert de la Scolastique, c'étaient déjà les exigences de la science et de la philosophie naturelle de la Renaissance qui se faisaient jour.

En dépit de toutes les limitations qu'elle fixe, l'ontologie de la forme artistique établit néanmoins, sans équivoque possible, la connexion entre l'esthétique et l'artistique en fondant l'un et l'autre sur des concepts formels. Saint Thomas suggère même l'idée que les formes de l'art seraient plus accessibles et naturelles à l'homme (et donc plus facilement passibles de fruition esthétique), du fait qu'elles ne nécessitent pas une compréhension qui doive s'appliquer à ce que la complexité substantielle a de plus intime, mais qu'elles peuvent être saisies à travers leur superficialité empirique (*Somme* I, 77, 1 à 7 ; *Sententia libri de anima* II, 2, p.74).

10.3 ARTS LIBÉRAUX ET ARTS SERVILES

S'il est bien vrai que le Moyen Age opère la soudure de l'esthétique à l'artistique, il n'en demeure pas moins que son sentiment de ce qui est *spécifiquement artistique* est fort restreint. C'est-à-dire qu'il manque au Moyen Age une théorie des Beaux-Arts, une notion de l'art telle que nous la concevons de nos jours, comme production d'œuvres ayant pour objet primordial de susciter la jouissance esthétique, avec toute la dignité qu'implique une telle destination. Les vicissitudes du système des arts du Moyen Age nous montrent à quel point il était difficile de définir et de hiérarchiser exactement les diverses activités productives. Or on voit que les subdivisions ne visent jamais à départager les arts du beau et les arts utiles (ou la technique au sens étroit du terme), mais à séparer les arts plus nobles des arts manuels.

La distinction entre arts serviles et arts libéraux est déjà présente chez Aristote (*Politique* VIII, 2), et l'idée d'un système des arts est suggérée au Moyen Age par Galien dans son *Peri téchnes*. Durant le Moyen Age divers auteurs élaboreront un système des arts, parmi lesquels Hugues de

Saint-Victor, Rodolphe de Longchamp et Domenico Gondisalvi. Ce dernier expose sa conception en 1150 en se donnant la caution d'Aristote : parmi les arts supérieurs, sous le vocable « éloquence », nous trouvons la poétique, la grammaire et la rhétorique ; les arts mécaniques sont relégués au dernier rang. Il peut même arriver à l'occasion que pour fournir une étymologie du terme *mechanicae* on pense au verbe *moechari* (commettre l'adultère), comme par exemple chez Hugues de Saint-Victor (*Didascalion* II, 21, P L 176, coll. 760; cf. Schlosser 1924). Les arts serviles pâtissent de leur contact avec la matière et de la contrainte de devoir opérer par fabrication. Saint Thomas lui-même admet cette conception : les arts manuels *sunt quodammodo serviles*, les arts libéraux sont supérieurs et mettent en ordre un matériau rationnel sans être assujettis au corps, moins noble que l'âme. Saint Thomas se rend compte qu'il manque aux arts libéraux certains caractères de fabrication présents dans l'art abstraitement défini, mais il considère qu'ils peuvent être dits arts eux aussi, au moins *per quandam similitudinem* (*Somme* I-II, 57, 3 à 3). On se trouve ainsi devant une conséquence paradoxale; comme l'observe finement Gilson (1958, p. 121), l'art naît quand la raison s'intéresse à quelque chose à *faire*, et il est d'autant plus art qu'il a davantage à faire ; or ce qui arrive, c'est que plus un art réalise sa propre essence, plus il fait par conséquent, moins il est noble, et il devient art mineur.

Il est clair qu'une théorie de ce genre reflète une manière de voir aristocratique. La discrimination entre arts libéraux et arts serviles est typique d'une mentalité intellectualiste qui met dans la connaissance et dans la contemplation le bien suprême, et elle exprime l'idéologie d'une société féodale (de même que chez les Grecs elle exprimait une idéologie oligarchique), aux yeux de laquelle le travail manuel apparaissait inévitablement inférieur. Cette détermination sociale de l'attitude théorique demeura si profondément gravée que même quand le conditionnement externe de la théorie cessa de jouer, la subdivision se maintint comme un préjugé difficile à éliminer, ainsi que cela ressort encore des polémiques du temps de la Renaissance à propos de la dignité du travail du sculpteur.

Peut-être les hommes du Moyen Age avaient-ils en mémoire l'affirmation de Quintilien (*Institutio oratoria* IX, 4, 116) selon qui les personnes compétentes - en matière d'art - apprécient la technique de composition tandis que les profanes ne font qu'en tirer plaisir : *docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem*. La théorie artistique se développa (voir Boèce) comme définition de l'art suivant les capacités des doctes, cependant que la pratique artistique et l'usage pédagogique se développaient comme méthode d'une *voluptas* orientée. La distinction entre arts du beau et technique subit le blocage causé par la distinction entre arts libéraux et arts serviles, et ces derniers sont intégrés aux arts du beau à la condition d'être dans le même temps des arts didactiques et de savoir communiquer à travers le plaisir procuré par la beauté les vérités de la science et de la foi. Par l'exercice de cette fonction, ils se trouvent associés à ceux des arts du beau qui sont considérés comme arts libéraux. Pour le synode d'Arras, ce que les illettrés contemplent à travers les signes picturaux c'est ce qu'ils ne sont pas en mesure de saisir à travers l'écriture : *illiterati quod per scripturam non possunt intueri hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur* (voir également saint Thomas, *Sent.* III, 9, 1, 2).

L'idée d'un art orienté vers le pur plaisir ne se fait jour qu'incidemment : saint Thomas justifie les parures féminines et fait l'éloge des jeux et des divertissements, du *ludus* verbal et des représentations des *histriones*, mais là aussi la raison fonctionnelle conserve ses droits. Il est bon que la femme se pare si c'est pour entretenir l'amour de son époux, et les activités ludiques sont source de plaisir dès lors qu'elles soulagent de l'accablement du labeur, *inquantum auferunt*

*tristitiam quae est in labore*³⁴ .

10.4 LES ARTS DU BEAU

En dépit de ces limitations, il nous est cependant possible de relever, dans le déroulement de l'histoire d'une esthétique médiévale, des notations et des prises de position au sujet des arts du beau. Un premier témoignage important nous est procuré par les *Libri Carolini*, rédigés dans l'entourage de Charlemagne, tout d'abord attribués à Alcuin et maintenant à Théodulf d'Orléans³⁵. Cet ouvrage avait eu comme point de départ le concile de Nicée qui, en 787, avait rétabli l'usage des images saintes en opposition avec le rigorisme iconoclaste. Les théologiens carolingiens ne rejettent pas cette décision, néanmoins ils mettent en avant une série de remarques des plus nuancées quant à la nature de l'art et des images afin de prouver que, s'il est aberrant d'adorer une image pieuse, il est cependant aberrant de la détruire comme une chose dangereuse, étant donné que les images possèdent une sphère d'autonomie particulière qui fait qu'elles valent par elles-mêmes. Elles sont des *opificia*, un matériel produit par des arts mondains, et ne sauraient remplir une fonction mystique. Nulle influence surnaturelle ne leur prête vie, aucun ange ne guide la main de l'artiste. L'art est neutre, il peut être estimé pieux ou impie, tout dépend de qui l'exerce : *omnes artes et pie et impie possunt, ab his quibus exercentur, haberi*. Dans l'image, il n'y a rien à adorer et vénérer, l'image gagne ou perd en beauté en fonction du talent de l'artiste : *imagines pro artificis ingenio in pulchritudine et crescunt et quodammodo minuuntur*. L'image ne tire pas sa valeur du fait qu'elle représente un saint mais du fait qu'elle est bien réalisée et qu'elle est composée avec un matériau de prix. Prenons une image de la Vierge à l'enfant, nous suggère Théodulf : il n'y a rien d'autre que le *titulus*, l'inscription figurant au bas de la statue qui nous indique qu'il s'agit ici d'une image de caractère religieux. La figuration prise en elle-même nous met sous les yeux une femme avec un enfant dans ses bras, et il pourrait très bien s'agir de Vénus qui porte Enée, ou alors d'Alcmène avec son fils Hercule, ou encore d'Andromaque et d'Astianax. Deux images, l'une qui représenterait la Vierge et l'autre une déesse, identiques dans leur dessin, leur coloris et leur matière, se trouvent différer uniquement du fait d'une inscription : *pari utraeque sunt figura, paribus coloribus, paribusque factae materiis, superscriptione tantum distant*.

Il s'agit ici d'une affirmation vraiment très énergique d'une plasticité exclusive du langage figuratif (qui évidemment s'oppose à la poétique de la cathédrale ainsi qu'à l'allégorisme de l'école de Suger). L'esthétique des *Libri Carolini* propose une esthétique du pur effet visuel, et elle est en même temps une esthétique de l'autonomie de l'œuvre figurative. Il est vrai qu'un goût polémique conduit ici l'auteur à accentuer cette valeur, alors que la culture carolingienne regorge de manifestations de méfiance à l'égard de l'aspect fallacieux de certaines inventions fabuleuses des païens. Quoi qu'il en soit, ce texte contient une foule d'observations sur des œuvres d'art, des vases, des stucs, des peintures et des miniatures, des ouvrages d'orfèvrerie, qui révèlent le penchant raffiné de l'auteur, assorti de tant de marques d'attachement à la poésie classique, de ce culte amoureux si notable dans la renaissance carolingienne.

Tandis que les théologiens élaboraient ces esquisses de théories de l'art, se constituait une abondante littérature de tour technique rédigée à partir de traités et d'écrits didactiques. Deux des tout premiers manuels - le *De coloribus et artibus romanorum*, et la *Mappa clavicula* - mélangent

les apports techniques, les réminiscences du classicisme et des inventions propres à un bestiaire. Toutefois, ces traités et nombre d'autres fournissent une moisson d'observations esthétiques à la faveur desquelles se manifeste la nette prise de conscience d'une corrélation entre l'esthétique et l'artistique, sans compter les notations relatives aux couleurs, à la lumière, aux proportions (cf. Schlosser 1924).

Et puis, au XI^e siècle, nous avons la fameuse *Schedula diversarum artium* du prêtre Théophile, découverte par Lessing dans la bibliothèque de Wolfenbüttel. Selon Théophile, l'homme, créé à l'image de Dieu, a le pouvoir de donner vie à des formes; il découvre par hasard et par réflexion dans son esprit les exigences de la beauté et, en vertu d'une ascèse commandée par la volonté de faire, il acquiert la maîtrise d'un art. Il découvre dans les Ecritures le commandement divin au sujet de l'art : « Seigneur, j'ai aimé la beauté de ta demeure », le chant de David lui parvient et ces paroles lui paraissent une indication claire. L'artiste travaille humblement sous le souffle inspirateur de l'Esprit saint; sans cette inspiration il ne pourrait même pas essayer de travailler; tout ce que l'on peut apprendre, comprendre ou inventer dans l'art représente un don de l'esprit septuple. A travers la *sagesse*, l'artiste découvre que son art lui vient de Dieu, *l'intelligence* lui révèle les normes de *varietas* et de *mensura*, la *prudence* le pousse à prodiguer à ses disciples les arcanes de son métier, la force lui assure la persévérance dans l'effort créateur, et ainsi de suite pour chacun des sept dons de l'Esprit saint. A partir de ces bases théologiques, Théophile procède ensuite à l'élaboration d'une longue série de recommandations pratiques portant spécialement sur l'art de travailler le verre, où il laisse paraître un goût figuratif très libre, conseillant par exemple de remplir les espaces demeurés vides entre les vastes tableaux historiques au moyen de figures géométriques, de fleurs, de feuillages, d'oiseaux, d'insectes et même de petites figures nues.

Assurément les hommes du Moyen Age, lorsqu'ils réfléchissent de façon sporadique sur les arts figuratifs, énoncent ce que les programmes ne savent pas programmer. Alain de Lille, parlant, dans son *Anticlaudianus* (I, 4), des peintures qui décorent le palais de Nature, laisse échapper des exclamations enthousiastes de ce type :

O nova picturae miracula, transit ad esse quod nihil esse potest! Picturaque simia veri, arte nova ludens, in res umbracula rerum vertit, et in verum mendacia singula mutat.

O surprenants prodiges de la peinture, voici qu'accède à [l'être
ce qui ne saurait être! Et la peinture singeant la vérité, jouant d'un art nouveau transforme en choses les simu-
[lacs
des choses, et change en vérité toute chose mensongère.

Cennino Cennini réévaluera la peinture en la hissant au même niveau que la poésie, tout de suite après la science, et en indiquant en elle une intervention libre et constructive de l'imagination. De telles prises de position étaient influencées par ce passage de l'*Ars poetica* d'Horace où il est rappelé que peintres et poètes ont en partage une égale audace de création, *pictoribus atque poetis / quodlibet audendi semper fuit equa potestas*. Et un auteur sans conteste plus médiéval que Cennini, Guillaume Durand, reprend expressément les vers d'Horace afin de justifier la libre représentation picturale des histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament³⁶.

Mais dans le fond les théologiens eux-mêmes apportaient leur concours à cette reconsidération de la dignité des images en présentant une théorie de la beauté de l'image. Saint Thomas traite ce

sujet en parlant de l'image par excellence, c'est-à-dire du Fils vu comme *species*; le Christ est beau parce qu'il est image du Père, et l'image est *forma deducta in aliquo ab alio*, une forme changée en quelque chose à partir de quelque chose d'autre (*Somme théologique* I, 35, 1; I, 39, 8). En tant qu'image le Fils possède les trois attributs de la beauté, et il est *integritas* du fait qu'il réalise en lui la nature du Père, il est *convenientia* en tant qu'*imago expressa Patris*, *claritas* en tant qu'il est verbe, expression, *splendor intellectus*.

De façon encore plus nette, saint Bonaventure décèle dans l'image deux causes de beauté, quand bien même il n'y aurait pas trace de beauté dans la chose imitée. L'image est belle lorsqu'elle est bien construite, et elle est belle si elle donne de son modèle une représentation fidèle.

Dicitur imago diaboli « pulchra » quando bene repraesentat foeditatem diaboli et tunc foeda est.

On dira de l'image du diable qu'elle est belle quand elle représente bien la laideur du diable, et que par conséquent elle est laide.

(I Sent. 31, 2, 1, 3)

L'image de la chose laide est belle quand elle est laide de manière persuasive : on peut voir ici la légitimation de toutes les représentations diaboliques des cathédrales, et le fondement critique de ce plaisir inconscient que saint Bernard, tout en le condamnant, attestait.

10.5 LES POÉTIQUES

Auprès des théoriciens et des auteurs de traités sur les arts plastiques, se multipliaient les écrits consacrés à la poétique et à la rhétorique. Après avoir souffert longtemps d'une confusion avec la grammaire et avec la métrique, l'idée d'une *poetica* comme discipline autonome fait sa réapparition dans le *De divisione philosophiae* de Gondisalvi. Mais au fond durant une longue période les *artes dictaminis* tiennent lieu de théorisation poétique, et prose et poésie se trouvent soumises à une même discipline oratoire. Au départ, ainsi que le note Curtius, on chercherait en vain un terme qui signifie « composer » en poésie (*dichten*) : composition métrique, poème métrique, composer selon des mètres, tout cela était rendu chez Aldhelm de Malmesbury et Odon de Cluny par *metrica facundia*, *textus per dicta poetica scriptus* ou d'autres expressions du même genre (cf. Curtius 1948, VIII, 3).

Le véritable réveil critique se produit au XII^e siècle, lorsque Jean de Salisbury recommande la lecture des *auctores* selon la méthode suivie par Bernard de Chartres (*Metalogicus*, I, 24) ; la *poetria nova* entre en conflit avec l'ancienne, et la polémique fait s'affronter divers courants littéraires, les verbalistes stricts, l'école d'Orléans, les antitraditionalistes, etc. (cf. Paré 1933 ; Haskins 1927). A cheval entre le XII^e et le XIII^e siècle Mathieu de Vendôme, Geoffroy de Vinsauf, Evrard l'Allemand et Jean de Garlande élaborent des arts poétiques où ne manquent pas les observations inspirées par un souci de pertinence esthétique plus grande. Parmi les préceptes habituels concernant la symétrie et le *color dicendi*, la *festivitas* de l'élocution et les normes de composition, se font jour des observations plus nouvelles : Geoffroy de Vinsauf parle par exemple

de la matière dure et rétive que seul un labeur assidu de manipulation peut rendre docile à la forme recherchée³⁷, exprimant ainsi un principe que les théories philosophiques sur l'art avaient tendance à récuser quand elles déclaraient bien plus simple et aisée l'adéquation de la forme artistique à la matière³⁸.

Au XII^e siècle encore, Averroès élabore une poétique du spectacle corroborée par des observations sur la poésie, suivant sans originalité excessive la voie tracée par Aristote³⁹. Dans son Commentaire nous lisons une intéressante distinction entre histoire et poésie, nouvelle pour le Moyen Age : celui qui narre des histoires (pas « l'histoire ») assemble une foule d'événements inventés sans les mettre en ordre; tandis que le poète, lui, impose un nombre et une règle (le mètre poétique) à des événements vrais ou vraisemblables, et il parle de l'universel ; c'est pourquoi la poésie est plus philosophique que la pure et simple narration de fictions. Une autre remarque digne d'attention, c'est que la poésie ne doit jamais mettre en œuvre les moyens de la persuasion et de la rhétorique, mais uniquement les moyens de l'imitation. Il faut imiter avec une vivacité et une couleur qui fassent que la chose imitée paraisse surgir vivante sous nos yeux. Quand le poète renonce à ces ressources et passe au raisonnement direct, il pêche contre les exigences de son art (cf. Menendez y Pelayo 1883, pp.310-344).

C'est un fait que, sous l'impulsion de la poésie en langue vulgaire, les doctrines inspirées de la scolastique font place, de façon encore bien floue, à l'émergence de valeurs nouvelles qui sont en train de s'affirmer dans le monde du langage et de l'image.

On est sur le point de se convaincre que la poésie est quelque chose de neuf et de plus profond que le simple exercice prosodique. Incapable de se dégager des propositions dogmatiques, Alexandre de Hales persiste à considérer la manière poétique comme *inartificialis sive non scientialis* (*Somme théologique*, I, 1); pourtant les poètes, désormais, ont pleine conscience de réaliser un savoir d'une manière nouvelle, et voici qu'ils se mettent à parler d'un Gai Savoir⁴⁰. Avec le *trobar clus* nous parvenons à une poétique de l'inspiration ; la capacité de trouver (« trobar ») est concédé par Dieu par suite d'une grâce infuse, déclarera Juan de Baena dans le prologue de son *Cancionero*; la poésie s'engage sur les voies de la déclaration subjective, de l'effusion sentimentale.

Geoffroy de Vinsauf rappelle encore que la raison a le devoir de maîtriser les mouvements de la main trop impétueuse et d'en diriger le cours par le moyen d'un plan, d'un projet prédéfini (*Poetria nova*, w. 43-49, éd. Faral, p. 198) ; mais lorsque le Perceval de Chrétien de Troyes monte pour la première fois à cheval revêtu d'une armure, c'est bien inutilement que l'excellent maître chargé de sa préparation s'efforce de lui expliquer que tout art exige un apprentissage prolongé et patient. Le jeune Gallois, qui ignore tout de la conception scolastique de l'art (de la même façon que l'auteur, probablement, ne veut pas en entendre parler), s'en va, la lance pointée, sans aucune crainte : c'est la Nature elle-même - déclare le poète - qui lui fait la leçon, et dès lors que la Nature, secondée par le cœur, exige, rien ne paraît ardu.

L'INVENTION ARTISTIQUE ET LA DIGNITÉ DE L'ARTISTE

11.1 L' « *INFIMA DOCTRINA* »

On se rend compte que dans la conscience culturelle de l'époque se constituait petit à petit un sentiment nouveau de la dignité, des prérogatives de l'art et que, du coup, se trouvait valorisé le principe de l'invention poétique. Face à ce type d'affirmation, la doctrine scolastique dressait des cadres de pensée par trop rigides, incapables de lui faire place. Il ne faudrait pas toutefois tenir la philosophie officielle pour plus obtuse qu'elle ne l'était réellement, ni considérer que ses interventions dans ce domaine ne représentent que des refus, des condamnations et des vues déformantes.

Lorsque, par exemple, saint Thomas parle de la poésie comme d'une *infima doctrina*, et affirme que les énoncés poétiques ne sont pas compris par l'entendement humain à cause d'une carence intrinsèque, de leur manque de vérité (*Somme théologique* I, 1, 9; I-II,101, 2 ad 2), il ne prétend aucunement priver de toute validité un *modus poeticus* (pas plus qu'il ne prétend introduire le problème d'une *perceptio confusa* de tour baumgartien, comme il a semblé à d'aucuns). Il ne s'agit que de la traditionnelle sous-estimation de l'art en tant que *faire* dès lors qu'on le compare à la pure opération théorétique; sans compter que, dans le passage examiné, la poésie ordinaire se trouve comparée à l'Écriture sainte et ne peut que pâtir de la confrontation. Quant à l'absence de vérité (*defectus veritatis*), il convient d'y lire l'affirmation que la poésie est narration de choses inexistantes. *Poeta utitur metaphoris propte repraesentationem. Repraesentatio enim naturaliter homini delectabilis est* (*Somme théologique* I, 1, 9, à 1). Le poète a recours à des métaphores, or la métaphore est, d'un point de vue logique, chose mensongère. Mais il y a recours dans le but d'élaborer des images, et les images ont sur l'homme un effet agréable. Cela étant, si l'objet de la poésie se limite à ce plaisant mensonge, rien d'étonnant que la connaissance rationnelle la repousse.

Nous ne sommes donc pas en présence d'une condamnation, mais bien plutôt d'un détachement du théoricien vis-à-vis de l'agrément poétique, surtout quand un tel agrément ne paraît pas satisfaire à une fonction didactique immédiate. Conrad de Hirschau, dans son *Dialogus super auctores* (éd. Huygens, pp. 75 et 88) note que le poète est dit *fictor* parce qu'il déclare des choses fausses au lieu de choses véritables ou bien mêle les unes aux autres : *eo quod pro veris falsa dicat interdum vera commisceat*, et fait passer les unes pour les autres, de sorte qu'on trouve rarement dans le poème « merveilleux », de pure affabulation une *virtus*, une efficacité signifiante de la parole, mais seulement une sonorité des mots, *sonum tantummodo vocis*, une parole qui se fait entendre.

La théorie scolastique n'était pas à même de penser, comme ont pu le faire les modernes, que la poésie fût apte à dévoiler la nature des choses avec une densité et une amplitude déniées à la pensée rationnelle ; et elle ne pouvait le faire à cause d'une interprétation didactique de l'art qui restait son point d'ancrage. Le poète, quand il transmet, communique tout un contenu de vérités antérieurement

cautionnées, peut tout au plus proposer d'une manière plaisante ce qu'il enseigne, il ne révèle pas de réalités nouvelles. Il ne fut donné de le faire, exceptionnellement et à la faveur de quelque inspiration venue d'en haut, qu'à des poètes païens avant la Révélation. Dans ces conditions quand un Sénèque avance, dans son *Epître VIII*, que nombre de poètes expriment des choses que les philosophes ont déjà dites, ou *qu'ils auraient dû dire*, la Scolastique prend cette formulation dans son acception la plus superficielle et la plus directe : c'est vrai, la poésie aborde aussi bien des sujets scientifiques et philosophiques, et composer - ainsi s'exprimait Jean de Meung - peut s'appeler après tout *œuvrer en philosophie*.

11.2 LE POÈTE « THEOLOGUS »

A un moment donné nous assistons pourtant à la fondation d'une nouvelle doctrine poétique, promue par certains proto-humanistes du genre d'Albertino Mussato. Lequel proclame que la poésie est une science qui vient du Ciel, qu'elle est un présent de Dieu.

Les poètes antiques (les *vates*) furent les annonciateurs de Dieu et en ce sens la poésie mérite d'être appelée une seconde théologie : *quisquis erat vates vas erat ille dei* (*Epître IV*). Saint Thomas avait rappelé la distinction établie par Aristote (au livre premier de sa *Métaphysique*) entre les premiers poètes cosmogoniques (que le Stagirite qualifiait de *théologiens*) et les philosophes : mais de son côté Thomas d'Aquin estimait que seuls les philosophes (selon lui : les théologiens) étaient les dépositaires de la divine science, tandis que les poètes sont déclarés menteurs, proverbiallement, *mentiuntur, sicut dicitur in proverbio vulgari*. S'agissant des poètes mythiques tels qu'Orphée, Musée et Linus, il rappelait non sans quelque suffisance qu'ils avaient donné à croire, *sub fabulari similitudine*, abusant de l'affabulation assimilatrice, que l'eau était le principe des choses (*In Met. Aristotelis expositio* I, 3, 63 et 83). Or voici que maintenant les proto-humanistes vont récupérer dans le répertoire scolastique la notion bien floue de *poeta theologus*, et qu'ils la revigorent afin de combattre les tenants d'une position intellectualiste et aristotélique (comme le thomiste frère Giovannino de Mantoue), introduisant en contrebande, sous le couvert de notions traditionnelles, un concept de poésie tout à fait inédit⁴¹.

Garin a mis justement en relief « cet effort pour assigner à la poésie une fonction exceptionnelle, en la situant au centre de l'expérience humaine et en y voyant le moment suprême de cette expérience... le point où l'homme voit jusqu'au fond sa condition échappe à la philosophie... Cette vision suprême, cette façon de ne faire qu'un avec le rythme vital des choses et presque de s'y confondre, tout en restant capable de tout traduire en images et en formes de communication humaine... » (Garin 1954, p. 50). Mais si ce sentiment nouveau apparaît implicite dans les vers des poètes vulgaires et explicite en quelques rares déclarations qui préludent à l'humanisme, il reste que la théorie scolastique est imperméable à cette façon de voir et que la poésie des Ecritures, telle qu'on l'interprète, est une tout autre chose, moins indéterminée, plus exacte dans ses références allégoriques et, en tout état de cause, non humaine. Le *voir en profondeur* du mystique, l'extase esthétique pénétrée de foi et de grâce, n'a rien de commun avec l'extase poétique au sens romantique de l'expression. Il n'est pas possible de penser à la poésie didactique comme à une communication plus *profonde* que la communication philosophique.

Garin (1954) voit se profiler au Moyen Age une idée de la poésie comme intuition noétique en opposition à l'explication dianoétique propre à la philosophie. Nous reviendrons sur ce point dans la rubrique 11. 4, mais on peut dès à présent faire remarquer qu'il s'agit tout au plus de suggestions

qui ne trouvent pas leur aboutissement dans une construction théorique de remplacement. Ce rapport entre intuition noétique et explication dianoétique, on peut le faire intervenir - à la rigueur - à propos de la distinction entre mystique et philosophie. La théorie scolastique de l'art était sourde à ce problème. Ce qui ne saurait lui être reproché, car son importance la moins discutable réside dans le fait qu'elle a su souligner d'autres aspects de l'opération artistique, qu'elle nous a légué une notion de l'art comme fabrication et construction, une conscience de ce qu'il y a de foncièrement artistique dans chaque opération technique, et de la technicité constitutive de toute communication artistique.

11.3 L'IDÉE EXEMPLAIRE

Un autre problème débattu par la théorie médiévale de l'art, sans que soient ici non plus, satisfaites pleinement les exigences nouvelles manifestées par la pratique et par la prise de conscience des poètes, c'est celui de l'idée exemplaire en fonction de laquelle travaille l'artiste, et par conséquent le problème de l'invention. Dans le développement de l'esthétique pendant l'Antiquité, le concept platonicien d'idée, qui avait à l'origine servi à déprécier l'art, devient peu à peu un concept esthétique apte à signifier le fantasme intérieur de l'artiste. L'hellénisme tout entier avait opéré une réévaluation théorétique du travail de l'artiste, et par degrés on en arrivait à se persuader que celui-ci était capable de se proposer une image idéale de beauté introuvable dans le monde naturel. Avec Philostrate on pense désormais que l'artiste a la possibilité de s'émanciper par rapport aux modèles sensibles et aux perceptions ordinaires. On voit surgir et s'affirmer une conception de *l'imaginaire* qui déjà renferme - à en croire certains interprètes modernes - toutes les conditions d'une esthétique de l'intuition (cf. Rostagni 1955, p. 356). Les stoïciens apportent leur contribution à ce pas en avant avec leur innéisme, et Cicéron dans le *De Oratore* jette les bases d'une conception du fantasme intérieur propre à dépasser en qualité toute réalité sensible.

Or, si une *species* est seulement *cogitata*, de deux choses l'une : ou bien elle se révélera moins achevée que les formes qui se trouvent vraiment réalisées dans la nature ; ou alors il conviendra de se convaincre qu'une véritable dignité métaphysique est attachée à l'idée artistique. Avec Plotin ce sera la seconde tendance qui s'imposera. L'Idée intérieure représente le prototype parfait et sublime dans la contemplation duquel l'artiste, grâce à une visualisation intellectuelle, se rend maître des principes premiers dont s'inspire la nature. L'art a pour ambition de faire resurgir cette idée dans la matière, mais il n'y parvient qu'à grand-peine et avec des réussites fragmentaires : il y a dans la matière plotinienne une réticence à se laisser modeler, que la matière aristotélicienne n'opposait pas à sa forme. Cela dit, ce qui importait dans le fond c'était moins le processus d'actualisation de l'idée que la dignité de cette vision intérieure, de ce modèle imaginaire, « fantastique » qui était vivant dans l'esprit de l'artiste⁴².

Mais on voit que le Moyen Age, qu'il soit aristotélicien ou platonicien, fait mention d'idées exemplaires *in mente artificis* et que, sans trop s'attarder à considérer le problème d'un processus d'adaptation de ces idées à la matière, il tient pour acquis que c'est à la lumière de ce modèle que l'artiste produit l'ouvrage qui est son objet. Mais de quelle manière ce modèle se forme-t-il dans l'esprit de l'artiste ? D'où peut-il bien provenir, ou bien par quels moyens intérieurs l'artiste est-il capable de se le représenter ?

Pour saint Augustin l'esprit humain est doté de la capacité d'agrandir ou de rapetisser les choses, de remanier, de retraiter la réserve mnémonique déposée par l'expérience : ainsi, par le fait

d'ajouter ou de retrancher quelque chose à la forme d'un corbeau, on obtient quelque chose d'inexistant dans le domaine naturel (*Epistula* 7). Il s'agit ici en somme du mécanisme de l'imagination tel que l'exposait Horace au début de son *Épître aux Pisons*, et on voit que saint Augustin, en dépit de toutes les potentialités que lui offrait son innéisme, ne prend au fond guère de distance par rapport à une théorie de l'imitation. Si nous tenons à découvrir les fondements médiévaux d'une doctrine de l'inspiration, nous trouverons des indications plus radicales dans la *Schedula* de Théophile, ainsi que nous l'avons vu au chapitre précédent.

Aujourd'hui, nous nous rendons bien compte que la qualité unique d'une œuvre d'art ne doit pas être recherchée dans une idée conçue dans quelque état de grâce et indépendante de l'expérience et de la nature : l'art se situe au point de convergence de toutes nos expériences vécues, réélaborées et condensées suivant les procédures normales de l'imaginaire, avec cette particularité que ce qui confère à l'œuvre son caractère unique, c'est la *manière* dont cette réélaboration se concrétise et s'offre à la perception, à travers un processus d'interactions entre l'expérience vécue, la volonté artistique et la conformité et l'autonomie du matériau sur lequel on travaille. Pourtant l'esthétique moderne a été très longtemps tourmentée par la thématique axée sur une *idée* parfaite en elle-même et à réaliser dans l'œuvre, et le débat ouvert à ce sujet s'est révélé riche en approfondissements et en prises de conscience. Au point qu'il importe de reconstituer le développement historique du thème central. Ce thème majeur, le Moyen Age le lègue à la Renaissance et au maniérisme, avec cet obstacle que, dans la transmission de l'essentiel de cette thématique, à savoir la théorisation aristotélicienne de l'art, le Moyen Age ne parvient pas à rendre compte du phénomène de l'idéation de manière satisfaisante ; d'une manière, disons, qui soit susceptible de fournir des données à la discussion qui va s'ouvrir.

Pour saint Thomas l'idée de la chose à constituer se trouve dans l'esprit de l'artiste en fonction d'image, *forma exemplaris ad cuius similitudinem aliquid constituitur*, un modèle, une forme exemplaire dont l'imitation permet de construire quelque chose. L'intellect agissant, par le fait qu'il voit d'avance la forme de ce grâce à quoi il va agir, possède en lui-même, en tant qu'idée, la forme de la chose imitée.

Le côté aristotélicien d'une telle position est mis en évidence par le fait que l'idée ne représente pas seulement une idée de la forme substantielle, de la forme séparée de la matière, d'une essence platonicienne d'une réalisation des plus incertaine, mais qu'elle est le modèle d'une forme conçue dans sa relation à la matière et qui, grâce à elle, compose une certaine unité :

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.

Donc à proprement parler l'idée ne correspond ni à la matière seulement, ni à la forme seulement; mais, au composé (de matière et de forme) pris dans son entier correspond une idée qui est productive de la totalité, qu'il s'agisse de la forme aussi bien que de la matière.

(*De veritate* III, 5, in *Opera omnia* XXII 1, p. 112)

A l'organisme à constituer (puisque ici encore, comme on peut le voir, saint Thomas fait porter l'accent sur le composé organique de préférence à l'idée abstraite) préside une forme modelante exclusive (et l'on remarque que, comme à l'accoutumée, l'accent est mis sur l'unité du composé); l'artiste pense une maison et dans le même temps il pense à toutes ses déterminations accidentelles, à sa quadrature, à son élévation et ainsi de suite. Seules les déterminations accidentelles accessoires

seront envisagées dans un second temps, une fois l'objet produit : dans l'exemple proposé, il s'agira de la décoration, des peintures murales, *etc.* Là encore nous discernons une notion strictement fonctionnelle de l'organisme artistique, selon laquelle les accessoires, les satisfactions hédonistes demeurent étrangers à la planification artistique proprement dite.

Cette forme exemplaire, modélique, se dispose dans l'esprit de l'artiste par une opération d'imitation, lorsque l'intention est de reproduire un objet existant déjà dans la nature. Mais quand l'objet produit est quelque chose de nouveau (une maison, une histoire fabuleuse, la statue d'une créature monstrueuse), l'idée exemplaire se trouve composée par intervention de la *phantasia* ou imagination (cf. Chenu 1946). Cette *phantasia* figure au nombre des quatre puissances intérieures de la part sensitive (auprès du sens commun, de la faculté estimative, cogitative et mémorative) et consiste en une mise en dépôt d'expériences enregistrées, comme une thésaurisation : *quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum* (*Somme théologique* I, 78, 4). Œuvre par conséquent par l'intermédiaire de l'imagination celui qui est à même de donner forme sous ses propres yeux, comme si elle existait présentement, à une chose dont il ne possède qu'un souvenir, ou alors recompose entre elles des formes mémorisées (*Sententia libri de anima* II, 28, pp. 190-191; 29, pp. 193-194; 30, pp. 198-199). Une telle composition correspond à l'opération spécifique de l'imagination et point n'est besoin de se mettre en quête d'une autre faculté pour la justifier.

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 numquam vidimus. Sed ista operatio non apparet in aliis animalibus ab hominem, in quo ad hoc sufficit virtus imaginativa.

Avicenne, il est vrai, introduit une cinquième puissance, intermédiaire entre la faculté estimative et l'imaginative, laquelle ordonne et sépare les formes imaginaires; comme il advient par exemple quand, à partir des images de l'or et de la montagne, nous composons l'image unique d'une montagne d'or, que nous n'avons jamais vue. Toutefois cette opération ne se manifeste que dans le cas des créatures humaines, que la faculté imaginative rend aptes à obtenir ce résultat.

(Somme théologique I, 78, 4)

Les côtés positifs de cette théorie de l'art tiennent à ses caractéristiques de simplicité et de clarté, à sa volonté de clarifier les choses sans avoir recours à une explication de type irrationaliste et démonique de l'opération artistique. Mais par ailleurs, ce qui manque dans cette théorie aristotélico-thomiste, c'est une idée plus riche de l'inventivité de l'imagination (même si ses mécanismes peuvent être expliqués à partir des mêmes bases), et la conviction que le processus

artistique, tout en étant abondamment nourri de connaissance intellectuelle et de compétence professionnelle, n'en demeure pas moins un processus de laborieuse adaptation dans lequel l'opération manuelle n'est pas simplement commandée par l'intelligence qui conçoit, mais est intelligence qui conçoit tout en faisant. Comment l'art, vertu intellectuelle, fait-il pour imprimer une idée dans la matière ? - s'interroge Gilson (1958, p. 119). L'intellect n'imprime pas. Tel que se le représente l'aristotélisme, le processus artistique n'a rien de spontané, son point d'aboutissement n'est pas dans une création unique et singulière, il ignore pratiquement la subjectivité et la condition effective du fait artistique.

11.4 INTUITION ET SENTIMENT

Avec l'apparition de la chevalerie, une valeur fondamentale comme la *kalokagathia* médiévale connaît une accentuation toujours plus marquée dans une direction esthétique. Le *Roman de la Rose* en offre un exemple, l'amour courtois un autre. Les valeurs esthétiques, les formules désormais stylisées d'une existence interprétée selon les canons de la grâce, deviennent autant de valeurs sociales. Et la femme devient le centre de la vie sociale et artistique : l'élément féminin, que la rude époque féodale avait tenu à l'écart, fait son entrée dans la littérature. Les valeurs du sentiment s'en trouvent exaltées et, d'opération objective qu'elle était, la poésie se fait déclaration subjective. Si le Romantisme a tellement remis en valeur le Moyen Age, quitte à fausser complètement la perspective historique, c'est qu'il y avait décelé comme le germe d'une esthétique du sentiment, et avait vu précisément dans cette époque la formation d'une nouvelle sensibilité de la passion insatisfaite qui conduit la poésie à devenir expression de l'indéfini.

En présence de tels ferments, la théorie scolastique de l'art était réduite à une quasi-impuissance : déjà inapte au départ à procurer une explication des arts du beau, elle pouvait tout au plus fournir une justification à un art didactique dans lequel un savoir clair préétabli se faisait idée exemplaire et se trouvait communiqué selon des normes. Mais lorsque Dante avertit qu'*il note et signifie ce qu'Amour dicte en son âme*, tout en veillant à interpréter cet « Amour » suivant sa signification philosophique correcte, nous sommes de toute façon mis en présence d'une conception neuve du mode d'invention, et d'une référence incontestable à l'univers des passions et des sentiments qui préfigure la sensibilité esthétique moderne, et aussi bien ses formes exacerbées.

Les seuls à pouvoir fournir à la nouvelle poésie une thématique de l'idée, du sentiment, de l'intuition, ce sont les mystiques. Assurément, la mystique est emportée dans d'autres régions de l'âme, et pourtant c'est sans nul doute à travers ses catégories qu'il nous est permis de découvrir les germes d'une future esthétique de l'inspiration et de l'intuition. De même qu'une doctrine de l'idée n'était possible que dans la ligne de la tradition platonicienne, de même une esthétique du sentiment exprimé se trouve contenue *in nuce* dans le primat franciscain de la volonté et de l'amour. Et lorsque saint Bonaventure lit dans le tréfonds de l'âme les règles et la nécessité de *l'aequalitas numerosa*, il indique aux futures esthétiques de l'inspiration et de l'idée une voie vers une définition du fantasme intérieur.

Mais outre le courant franciscain, déjà dans la mystique de l'école de Saint-Victor on pouvait entrevoir la possibilité d'une intuition du beau dans l'opposition entre intelligence et raison, la première représentant l'organe de la contemplation et de la vision synthétique.

Du côté judéo-arabe parviennent diverses suggestions qui vont dans le sens d'une esthétique de l'imagination. Jehudah Levi, dans son *Liber Cosri*, parle de vision immédiate et intérieure, d'un état de voyance, de la poésie comme don céleste, du poète qui nourrit en soi-même les règles de l'harmonie et qui les actualise sans être capable de les formuler (cf. Menendez y Pelayo 1883, pp. 303 et suiv.).

Qui natura poeta est, statim (et sine labore) sapidum poema fundat, nullo prorsus vitio laborans.

Qui est par nature poète, immédiatement (et sans effort) conçoit un bon poème exempt de toute défectuosité.

(*Liber Cosri*, éd. Buxtorf, p. 361)

C'est un retournement du théoricisme boécien. Pour Avicenne également (Avicenne avec qui saint Thomas justement polémique au sujet de l'imagination comme cinquième faculté) l'imaginaire s'élève au-dessus des sollicitations sensibles, et le sceau venu d'en haut par son empreinte modèle une forme parfaite, « un discours en vers ou une forme de beauté merveilleuse » (*Livre des directives et remarques*, trad. Goichon, Paris, 1951, pp. 514 et suiv.). Et d'autre part c'est un fait que le thème de la folie divine du poète revient tout au long de la tradition médiévale, sans que, par ailleurs, la théorie le prenne jamais en considération (Curtius 1948, *excursus VIII*).

Pour Maître Eckhart les formes de la création tout entière préexistent dans l'esprit de Dieu, de sorte que l'homme, chaque fois qu'il se forme l'image de quelque chose, bénéficie au fond d'une illumination, d'une grâce intellectuelle. L'idée, bien plutôt que formée, est trouvée, la somme des choses conçues par l'être humain subsistant en Dieu lui-même. La parole tire son pouvoir de la Parole originelle. Rechercher un modèle artistique, ce n'est pas composer : c'est fixer mystiquement son regard dans la réalité à reproduire, jusqu'à s'identifier à elle. Toutefois les idées subsistant en Dieu et communiquées à l'esprit de l'homme ne sont pas des archétypes platoniciens, mais bien plutôt des types d'activité, des forces, des principes opérants. Les idées sont vivantes, elles n'existent pas comme des *standards*, mais comme les idées d'actes à accomplir. De l'idée doit certes surgir la chose réalisée, mais à la manière d'une opération de croissance. La théorie d'Eckhart se présente apparemment comme identique à la théorie aristotélicienne, mais pourtant il y a en elle le sentiment d'un plus grand dynamisme et d'une force germinale de l'idée (cf. Coomaraswamy 1956 ; Faggin 1946). L'image exprimée est une émanation formelle, *formalis emanatio* et *sapit proprie ebullitionem*. Elle n'est pas distincte de l'exemplaire mais en partage la vie, elle est en lui et identique à lui :

Ymago cum illo, cujus est, non ponit in numerum, nec sunt duae substantiae... Ymago proprie est emanatio simplex, formalis, transfusiva totius essentiae purae nuda; est emanatio ab intimis in silentio et exclusione omnis forinsici, vita quaedam, ac si ymagineris res ex se ipsa intumescere et bullire in se ipsa.

L'image ne constitue pas une chose distincte de ce dont elle est l'image, et il ne s'agit pas de deux substances... L'image est proprement une émanation simple, formelle, où se déverse toute l'essence dans sa pureté et sa nudité; c'est une émanation qui a sa source au plus intime, dans le silence et l'exclusion de tout ce qui est extrinsèque, c'est une forme de vie comparable à quelque chose qui enfle par soi-même et qui bouillonne à

l'intérieur de soi.
(éd. Spamer, p. 7)

De ces indications dépourvues de développements émerge une nouvelle vision du processus artistique : seulement, ce qu'il nous semble y entrevoir n'appartient plus désormais au Moyen Age, c'est le germe de nouveaux développements de l'esthétique qui seront propres au monde moderne.

11.5 LA NOUVELLE DIGNITÉ DE L'ARTISTE

Dans le temps où les théoriciens avançaient des solutions de type encore inchoatif, les artistes de leur côté avaient jeté les bases d'un sentiment de leur dignité propre. Mais, à vrai dire, un tel sentiment ne fit jamais défaut au Moyen Age, même si certaines circonstances et facteurs religieux, sociaux et psychologiques contribuèrent à déterminer souvent des attitudes d'humilité et une apparente tendance à l'anonymat.

Dans un premier moment le Moyen Age s'était délecté de la figure de Tuotilus, le moine légendaire en qui se condense toute la vie artistique du monastère de Saint-Gall : Tuotilus était considéré comme l'artiste encyclopédique, versé dans tous les arts, d'une habileté de virtuose, beau, éloquent, avec une voix agréablement timbrée, jouant de l'orgue et de la flûte, orateur plein de faconde, causeur divertissant, expert dans les arts figuratifs; en somme, l'idéal humain et humaniste de l'époque carolingienne. Abélard écrit à son fils Astrolabe que ceux qui meurent vivent cependant à travers l'ouvrage des poètes; d'autres textes regorgent de notations sur l'estime dans laquelle sont tenus poètes et artistes.

Mais les manières dont le Moyen Age manifeste cette considération atteignent souvent le plus haut degré du comique : par exemple dans l'épisode des moines de l'abbaye de Saint-Ruf qui, en pleine nuit, dérobent aux chanoines de la cathédrale de Notre-Dame-des-Doms en Avignon un garçon très expert dans l'art de la peinture que le chapitre de la cathédrale s'était attaché et gardait jalousement (Mortet 1911, p. 305). Dans des affaires de ce genre on relève une sous-évaluation implicite, une considération instrumentale du travail artistique, une façon de traiter l'artiste comme un *objet* à utiliser et échanger. Des épisodes tels que celui-ci viennent indéniablement à l'appui de l'image de l'artiste médiéval destiné à servir humblement la communauté et la foi, à la différence de l'artiste de la Renaissance qui, lui, possède un sentiment des plus orgueilleux de son individualité propre.

La doctrine scolastique en matière d'art favorisait cette situation, avec sa conception commandée par un objectivisme rigide qui ne permettait aucunement de discerner dans l'œuvre l'empreinte personnelle de l'auteur; et à cela il convient d'ajouter la traditionnelle dépréciation des arts mécaniques qui ôtait à l'architecte ou au sculpteur l'envie de prétendre à une renommée personnelle. On doit rappeler que les réalisations artistiques figuratives, centrées autour d'une opération d'urbanisme, d'un projet architectonique, étaient l'aboutissement du travail d'une équipe, et que tout ce que les artistes ou hommes de l'art pouvaient laisser, en fait de mention individuelle, se limitait aux marques de reconnaissance inscrites sur les pierres principales. Mais après tout, aujourd'hui encore, le spectateur distrait qui ne prête pas grande attention au générique d'un film est

porté à ne voir dans la pellicule qu'une réalisation anonyme dont on ne retiendra que l'intrigue et les protagonistes, jetant aux oubliettes les auteurs.

Toutefois, à la différence des *moechanici*, les poètes acquièrent avec une considérable avance la pleine conscience de leur mérite ; tandis que, s'agissant des arts mécaniques, la transmission se restreint aux seuls noms des architectes principaux, dans le cas de la poésie il existe pour chaque ouvrage un nom d'auteur bien défini, d'un auteur conscient dans une certaine mesure de l'originalité des sujets qu'il traite ou de sa pratique stylistique; en témoignent les déclarations de Joseph Scot, de Théodulphe d'Orléans, de Wilfrid Strabon, de Bernard Silvestre, de Godefroy de Viterbe. Passé le XI^e siècle, le poète distingue clairement dans son ouvrage une manière de s'assurer l'immortalité; par la suite, à mesure que les *artes* s'enferment dans leur spécialisation réduite à la grammaire et à la logique, laissant de côté l'étude des *auctores* (encore bien vivante au temps de Jean de Salisbury), les auteurs de cette époque, par souci de marquer leur réaction à ce désintérêt, affirment de plus en plus fort leur dignité. Jean de Meung proclame que la noblesse assurée par la naissance n'est rien par comparaison avec la noblesse de l'homme de lettres.

Il est bien évident, d'autre part, que, tandis que l'enlumineur, le fabricant de miniatures n'est la plupart du temps qu'un moine, et le maître maçon rien d'autre qu'un artisan lié à la corporation, le poète nouvelle manière est, quant à lui, presque inévitablement un artiste de haut rang, « aulique », rattaché au train de vie aristocratique, tenu en grande estime par le seigneur auprès duquel il vit. N'oeuvrant ni pour Dieu ni pour la communauté des fidèles, ne mettant pas la main à une réalisation architectonique destinée à être achevée par d'autres à sa suite, le poète savoure toujours davantage la gloire associée au succès rapide et à une attribution personnalisée. Quand viendra le temps où les enlumineurs ou miniaturistes travailleront à leur tour pour des seigneurs, comme ce sera le cas pour les frères de Limbourg, alors leur nom à eux aussi échappera à l'anonymat. Lorsque les peintres travailleront dans un atelier, une *bottega*, à eux, dans le contexte d'une civilisation communale, ainsi que pourront le faire les peintres italiens à partir du XIII^e siècle, alors va se constituer autour de leur personnage toute une littérature anecdotique, et ils se trouveront soumis à des marques d'intérêt frôlant le vedettariat (cf. de Bruyne 1946, II, 8, 3; Curtius 1948, *excursus* XII ; Hauser 1953).

11.6 DANTE ET LA NOUVELLE IMAGE DU POÈTE

Ce livre, ainsi qu'on l'a indiqué au début, a pour objet l'examen des théories esthétiques de la Scolastique et, de façon générale, du Moyen Age latin. Demeurent en conséquence en dehors du champ de notre étude les idées relatives à la beauté et à la poésie qu'on trouve exprimées chez les auteurs écrivant en langue vulgaire.

Dante lui-même reste en dehors, du moins dans la mesure où, dans ses œuvres en vulgaire, il expose une interprétation nouvelle de l'acte poétique, de l'inspiration, de la fonction civique et politique du poète⁴³.

Toutefois le cas de Dante impose une réflexion particulière, au moment de conclure un exposé des théories scolastiques définissant le rôle de l'artiste et la nature du discours poétique, parce que, justement, alors que beaucoup veulent voir en lui un adepte et un continuateur discipliné des conceptions thomistes, il manifeste à cet égard une prise de position nettement discordante, en particulier par rapport à ce qui a été dit dans le chapitre sur les théories du symbole et de

l'allégorie.

Dans *l'Épître XIII*, tandis qu'il fournit à Cangrande della Scala les clefs de lecture de son poème, Dante déclare que

Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus. Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus : « In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio ejus, Israel potestas ejus. » Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis; si ad allegoriam nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem. Et quanquam isti sensus mistici appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab « alleon » grece, quod in latinum dicitur « alienum », sive « diversum ».

Ainsi, pour la clarté de ce que j'ai à dire, il faut savoir que le sens de cet ouvrage n'est point simple, et qu'on le peut dire au contraire polysème, c'est-à-dire doué de plusieurs significances ; car autre est le sens fourni par la lettre, et autre est le sens qu'on tire des choses signifiées par la lettre. Et le premier est dit littéral, mais le second allégorique, ou moral, ou anagogique. Cette façon de traiter les choses contées se peut considérer, pour plus de clarté, dans un verset comme celui-ci : « Quand Israël sortit de l'Égypte, et la maison de Jacob du sein d'un peuple barbare, la Judée fut faite sanctification du Seigneur, Israël sa puissance. » Car si nous regardons à la lettre seule, nous voyons signifiée la sortie d'Égypte des fils d'Israël, au temps de Moïse ; si c'est à l'allégorie, nous voyons signifié notre rachat, par l'œuvre du Christ ; si c'est au sens moral, le verset signifie la conversion de l'âme quittant le deuil et la misère du péché pour

un état de grâce ; si c'est au sens anagogique, il signifie la sortie de l'âme sainte hors de la servitude d'un monde corrompu, et la liberté de la gloire éternelle. Et bien que ces sens mystiques soient appelés de noms divers, tous en général peuvent être dits allégoriques, étant différents du sens littéral ou historial. Car allégorie est un mot venant du grec *alleon*, qui se dit en latin *alienus*, à savoir : différent.

(*Epître XIII*, 20-22. Trad. franç, de A. Pézard, éd. cit., pp. 794-95)

La controverse qui s'est développée au sujet de cette *Epître* est suffisamment connue, le problème étant de savoir si cet écrit était, ou non, de Dante. Ici, on pourrait dire que, tant pour ce qui concerne une théorie des poétiques médiévales, que pour ce qui se rattache à une histoire de la « fortune de Dante », la question n'a pas tellement d'importance. En ce sens que, quand bien même *l'Epître* n'aurait pas été rédigée par Dante, reste qu'elle refléterait indéniablement une disposition interprétative fort répandue dans toute la culture médiévale, et que le système d'interprétation exposé dans *l'Epître* rendrait compte de la façon qu'on a eue, au cours des siècles, de lire Dante. *L'Epître* n'a pour effet que d'appliquer au poème dantesque cette théorie des quatre significations qui a eu cours durant tous les siècles du Moyen Age et qui peut se résumer dans le distique attribué tantôt à Nicolas de Lyra, tantôt à Augustin de Dacie :

Littera gesta docet, quid credas allegoria, moralis quid agas, quo tendas anagogia.

La lettre enseigne les faits, l'allégorie ce que l'on doit croire, le sens moral ce qu'il convient de faire, l'anagogique ce à quoi l'on doit tendre.

Le mode de lecture proposé dans *l'Epître XIII* apparaît foncièrement médiéval. Quiconque prétendrait contester ce fait évident se verrait amené à contester dans son ensemble la perception que le Moyen Age avait de l'activité poétique, et à s'aventurer sur la voie de lectures de tour romantique ou post-romantique - des lectures qui feraient table rase et bon marché d'un droit à la représentation polysémique, et de l'application intellectuelle liée à l'interprétation. Il s'agit là, nous ne le savons que trop bien, d'une lecture qui nous interdirait la compréhension des trois quarts, au moins, du poème de Dante ; lequel requiert tout au contraire une participation ajustée et compréhensive du goût médiéval pour les sens surajoutés et pour la signification biaise, indirecte, alimentée par une culture biblique et théologique.

Il y a un autre argument qui pourrait jouer en faveur d'une attribution de *l'Epître* à Cangrande della Scala à l'auteur de la *Divine Comédie*: et c'est le fait qu'on retrouve dans le *Convivio* une théorie interprétative identique : un poète qui présente ses propres compositions poétiques accompagnées d'un commentaire philosophique visant à expliquer la manière correcte de les interpréter, est sans aucun doute un poète qui nourrit la conviction que tout discours poétique possède au minimum un sens en plus du sens littéral, que ce sens supplémentaire est codifiable et que l'opération de décodage fait partie intégrante du plaisir de la lecture et représente une des finalités majeures de l'activité poétique.

Toutefois beaucoup se sont rendu compte que *l'Epître XIII* ne reproduit pas exactement les choses qui ont été dites dans le *Convivio*⁴⁴. Dans ce dernier texte, par exemple, une distinction se trouve nettement marquée entre l'allégorie des poètes et l'allégorie des théologiens (*Convivio*, II, 1 ; trad. A. Pézard cit., éd. cit., pp. 313-16), tandis que dans *l'Epître*, et en vertu justement de l'exemple biblique si abondamment commenté, la séparation paraît être ignorée. Assurément, a-t-on pu dire, Dante aurait fort bien pu rédiger *l'Epître XIII*, et rectifier en partie ce qu'il expose dans les pages du *Convivio*, seulement c'est un fait avéré qu'il était imprégné de pensée thomiste, or il appert que *l'Epître* exprime une théorie qui ne s'accorde pas avec la théorie thomiste du signifié poétique.

Dans ces conditions, face à cette difficulté, il ne reste que trois solutions possibles.

Ou bien *l'Epître* n'est pas de Dante, mais alors ceci voudrait dire que, dans les milieux proches de Dante et à une époque très voisine de celle de la publication du poème, s'est trouvée accréditée une théorie poétique dont la discordance aurait dû paraître flagrante, par rapport aux idées qu'on pouvait attribuer à Dante et à son *entourage* culturel, à commencer par la troupe nombreuse de ses commentateurs. Ou bien *l'Epître* est de la main de Dante, et il a voulu dans ce texte se démarquer explicitement de l'opinion du Docteur angélique. Ou bien alors *l'Epître* doit être attribuée à Dante, et Dante demeure quant au fond fidèle à la pensée de saint Thomas, seulement *l'Epître* ne dit pas exactement ce qu'elle a l'air de vouloir dire, mais quelque chose de plus subtil.

Afin d'apporter une réponse à la question ainsi posée, et de déterminer laquelle d'entre les trois solutions offre les meilleures garanties, il est nécessaire de se reporter à la thématique de l'allégorisme et / ou du symbolisme médiéval, déjà étudiée au [chapitre 6](#).

Ce qu'était l'intention de Dante lorsque, dans son *Convivio*, il présente des *Canzoni* et tout de suite après fournit les normes en vue de leur interprétation, est tout à fait clair. D'un côté, il s'aligne sur la tradition de l'allégorisme médiéval et se refuse à concevoir une poésie qui ne posséderait pas une signification figurative, mais d'autre part il entend suggérer que tout ce qui dérivera de l'interprétation allégorique de la chanson correspond très exactement à ce que lui, le poète, *voulait dire*. « Sous le voile des vers étranges », à la faveur de la procédure parabolique, se dévoile le sens littéral de la chanson, et la chose est tellement vraie que Dante rédige son commentaire afin que ce sens littéral soit perçu. Et, pour éviter toute équivoque, il distingue, dans un esprit foncièrement thomiste, entre l'allégorie des poètes et l'allégorie des théologiens.

En va-t-il de même dans *l'Epître XIII*, quel qu'en soit l'auteur?

Première chose à noter, il paraît déjà passablement curieux que l'auteur propose, comme exemple de lecture allégorique poétique, un extrait de la Bible. Certes on pourrait objecter (voir Pépin 1969, p. 81) que Dante ne cite pas ici le *fait* de *l'Exode*, mais la *parole* du Psalmiste qui s'exprime à propos de *l'Exode* (une différence dont était conscient déjà saint Augustin, *Enarrationes in Psalmos*, CXIII). Mais dans les quelques lignes qui précèdent la citation du psaume, Dante parle de son propre poème, et il emploie une formulation que certaines traductions, plus ou moins inconsciemment, atténuent. Par exemple la traduction de A. Frugoni et G. Brugnoli ⁴⁵ fait dire à Dante : « Le premier sens est celui que l'on tire de la lettre du texte, l'autre est celui que l'on tire de ce qui a voulu être signifié par la lettre du texte. » S'il en était ainsi, Dante s'affirmerait thomiste d'une manière très orthodoxe, puisqu'il ferait état d'un sens parabolique, voulu par l'auteur, qui serait donc susceptible d'être reconduit, en termes thomistes, au sens littéral (et dans ces conditions *l'Epître* en serait toujours à parler de l'allégorie des poètes et non pas de celle des théologiens). Seulement le texte latin déclare : *alius est qui habetur per significata per litteram*, et ici il ne paraît

guère douteux que Dante veut parler de « ces choses qui sont signifiées par la lettre », et donc d'une allégorie *in factis*. S'il avait voulu parler du sens entendu par l'auteur, il n'aurait pas recouru au neutre *significata*, mais à un mot comme *sententiam* qui, dans la terminologie médiévale, veut dire justement « sens de l'énoncé » (qu'il soit ou non entendu).

De quel droit peut-on parler d'une *allegoria in factis*, alors qu'il s'agit d'événements évoqués dans une œuvre poétique humaine, terrestre, dont la manière - Dante le dit dans cette épître - est *poétique (modus poeticus, fictivus)* ?

Il y a deux moyens de répondre. Si on tient pour assuré que Dante était un thomiste de stricte obéissance, alors il faut en prendre son parti : *l'Epître*, qui s'oppose si ouvertement à l'énoncé thomiste, relève de la fausse attribution. Mais, en ce cas, ne serait-il pas un peu déconcertant de voir que tous les commentateurs du poète ont suivi la voie indiquée par *l'Epître* (Boccace, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti, et pas mal d'autres) ?

Mais en fin de compte, l'hypothèse qui offre le plus court chemin, du moins en ce qui concerne la définition de la poésie, c'est que Dante à cet égard *n'est pas du tout un thomiste orthodoxe*. Cette impression trouve sa confirmation chez Gilson (1939), et plus encore dans des pages de Curtius (1948, XII, 3) où l'auteur affirme que « les spécialistes de la Scolastique (...) cèdent beaucoup trop souvent à la tentative de découvrir, entre Dante et saint Thomas, une espèce d'harmonie providentielle ». Et Bruno Nardi (1950, I, 20) rappelait que « la majeure partie des exégètes, des spécialistes de Dante, s'est privée des moyens d'accéder à sa pensée et de la bien comprendre, en acceptant la légende, forgée par les néo-thomistes, qui voulait faire de lui un interprète docile des doctrines de Thomas d'Aquin ». Curtius montre fort bien que, lorsque Dante, dans *l'Epître*, définit son poème comme un ouvrage s'inspirant d'une forme, ou d'un *modus tractandi*, un mode de composition, qui se veut tout à la fois *poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus*, il ajoute qu'il est également *cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus*. Il fait entrer en jeu dix caractéristiques, dont cinq qui correspondent à celles que la tradition attribuait au discours poétique, tandis que les cinq autres sont propres à un discours philosophique et théologique.

Dante estime que la poésie possède par elle-même une dignité philosophique, et pas seulement sa poésie à lui mais celle de tous les grands poètes, de sorte qu'il récuse la liquidation des poètes-théologiens opérée par Aristote (et commentée ensuite par saint Thomas) dans sa *Métaphysique*. « Entre ces hauts esprits je fus sixième » (ces « hauts esprits » sont Homère, Virgile, Horace, Ovide et Lucain : *Enfer*, cht IV, v. 102) : cette affirmation veut dire que jamais il n'a cessé de lire les événements narrés par la mythologie et les ouvrages des poètes classiques autrement que comme autant d'allégories *in factis* : un usage de lecture qui, au mépris du *caveat* thomiste, était pratiqué à Bologne dans la période durant laquelle Dante y séjourna (ainsi que le suggère Pépin). C'est suivant cette optique qu'il s'exprime à propos des poètes dans le *De vulgari eloquentia* (1, 2, 7), et dans le *Convivio*. Dans la *Divine Comédie* il va jusqu'à affirmer avec assurance que Stace possède le don de rendre les hommes savants « comme celui qui va par l'ombre / la torche au dos et à soi n'aide guère / mais après soi fait les autres instruits » (*Purgatoire*, cht XXII, w. 67-69 ; trad. A Pézard cit.) ; la poésie de cet auteur païen véhicule certains sur-sens dont l'auteur ne détenait pas la connaissance. Et, dans *l'Epître* VII, voilà qu'il nous présente une interprétation allégorique d'un passage des *Métamorphoses* d'Ovide, où il a vu la préfiguration de la destinée de Florence. Bien sûr, on parlera d'un penchant rhétorique pour l'*exemplum* : mais si l'on veut que le recours à l'*exemplum* ait force de conviction, il est nécessaire aussi d'admettre que les faits que narrent les poètes possèdent une

valeur typologique.

Et il en est ainsi, à sa façon à lui le poète donne un prolongement à l'Écriture sainte, de même que, par le passé, il l'avait fortifiée et même carrément anticipée. Dante vit en un temps où un Albertino Mussato célèbre le poète théologien, et il s'est fait une idée très élevée de sa *Comédie*. S'il est bien vrai qu'il la présente à Cangrande sous l'appellation de comédie, il lui donne néanmoins à entendre, justement à travers les exemples que nous avons signalés, qu'il la considère comme une continuation digne et valable du livre divin. Il croit à la réalité du mythe qu'il a élaboré, de même qu'il croit assez fermement à la vérité allégorique des mythes classiques qu'il reprend, sinon on s'expliquerait mal qu'il puisse introduire dans son poème, à côté de personnages historiques traités comme des figurations du futur, des personnages mythologiques comme Orphée. Et à plus forte raison Caton sera jugé digne de signifier, conjointement avec Moïse, le sacrifice du Christ (*Purgatoire* I, 70-75) ou Dieu lui-même (*Convivio* IV, 28, 15).

Si telle est bien la fonction du poète, de figurer fût-ce à travers le mensonge poétique des faits qui fonctionnent comme autant de signes, à l'imitation des faits bibliques, alors on comprend pourquoi Dante propose à Cangrande ce que Curtius a défini comme « auto-exégèse », et Pépin comme « auto-allégorisation ». Et l'on est en droit de penser que Dante tient le sur-sens de son poème pour très voisin du sur-sens biblique, en ceci que parfois le poète lui-même, *inspiré*, n'est pas conscient de tout ce qu'il exprime. C'est pourquoi il invoque l'inspiration divine (en s'adressant à Apollon) au premier chant du *Paradis*. Et si le poète est celui qui, quand Amour l'inspire, note, et va ensuite signifiant selon ce qu'il dicte en son âme (*Purgatoire*, XXIV, 52-54), il sera dès lors possible d'adopter - pour interpréter ce qu'il n'est pas toujours sûr d'avoir dit - ces mêmes procédures que saint Thomas (mais non pas Dante) applique à l'histoire sainte. Si l'écriture poétique était entièrement littérale, on comprendrait mal ce qui pousse l'auteur à surcharger divers passages de son œuvre d'appels, d'exhortations par lesquels le poète invite son lecteur à déchiffrer tout ce qui se dissimule sous le voile des vers étranges (*Enfer*, IX, 61-63).

Il conviendra alors de conclure que la passion allégorique médiévale était tellement entraînante que, lorsque saint Thomas s'applique à en réduire la portée, reconnaissant que désormais, pour la culture du XIII^e siècle, le monde naturel se dérobe à la lecture interprétative et figurative, ce sont les poètes qui, ne faisant pas grand cas de la réduction thomiste du monde poétique, entendent assigner à la poésie profane cette fonction que le développement de l'aristotélisme avait soustraite à la lecture du monde.

APRÈS LA SCOLASTIQUE

12.1 LE DUALISME PRATIQUE DU MOYEN AGE

Bien des notions fondamentales élaborées par l'esthétique médiévale demeureront vivaces au cours des siècles suivants, et jusqu'à nos jours. Nous les découvrirons réaffirmées, travesties, citées comme autant de recours à des autorités indiscutables, même si en réalité elles se trouvent insérées dans des contextes différents et profondément modifiées. Mais ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas de repérer les signes de permanence de telles notions, mais bien plutôt de mettre en lumière ces éléments de rupture, de changement du paradigme à propos desquels les positions des théoriciens médiévaux entrent dans une phase critique.

Une des particularités des formulations esthétiques médiévales, c'est qu'elles ont l'air de s'appliquer à tout, et à rien en particulier. Affirmer que le beau est clarté et proportion peut se ramener à une formule passablement creuse lorsque l'on constate qu'elle peut être appliquée à la beauté de Dieu, d'une fleur, d'un instrument habilement fabriqué, aux chapiteaux des abbayes romanes et aux miniatures du gothique tardif.

Au cours de notre exploration récapitulative nous avons observé qu'une même formulation pouvait être prédicable à des réalités différentes suivant les siècles, et que - sous le couvert d'une soumission verbale à la définition canonique, habituellement héritée de la tradition - se manifestaient diverses accentuations du goût et diverses notions de l'art. Et cependant, même en prenant en compte la valeur de ces nuances, l'esthétique des scolastiques semble nous présenter l'image d'un monde qui ne correspond en rien à la réalité quotidienne par rapport à laquelle ces formules se trouvaient énoncées. Comment peut-on concilier le sens de la régularité géométrique, la limpidité rationnelle, le respect du devoir être qui inspire toutes les définitions de l'harmonie du cosmos, avec tant de manifestations de férocité et d'impiété, avec une misère et une inégalité endurées jour après jour? Comment accorder la confiance en un monde dont Dieu a voulu qu'il fût paré de toutes les grâces, de tous les agréments, et l'obsession des famines et des épidémies, la présence constamment soupçonnée du démon, l'attente de l'Antéchrist, le penchant à guetter, dans chaque événement de la vie terrestre, les signes annonciateurs de la fin du monde?

Ce n'est pas que nous voulions par là cultiver le cliché des « Dark Ages » ou du Moyen Age comme époque des bûchers. Car c'est bien plutôt avec l'époque moderne que commence sur une grande échelle le massacre des sorcières dont le programme figure par exemple dans le *Malleus maleficarum*, le manuel le plus célèbre, publié à la fin du XV^e siècle, et par ailleurs c'est l'humaniste Jean Bodin qui parlera, avec une totale assurance, de *démonomanie*.

Non; c'est plutôt que, si l'époque moderne a pour ainsi dire mis en scène ses propres contradictions, le Moyen Age au contraire a toujours cherché à les occulter. Non seulement l'esthétique, mais toute la pensée médiévale tendent à manifester une situation optimale et se targuent de voir le monde avec le regard de Dieu. Nous autres modernes, nous ne parvenons pas à concilier les traités de théologie et les pages des mystiques avec la passion bouleversante d'Héloïse, les perversions d'un Gilles de Rais, l'adultère d'Iseut, la férocité de Fra Dolcino et de ses persécuteurs, les goliards avec leurs poésies qui exaltent le plaisir sensuel le plus débridé, le carnaval, la Fête des Fous, le joyeux déferlement populaire qui tourne en dérision au vu et au su de

tous les évêques, les textes sacrés, la liturgie et en étale la parodie. Nous lisons les textes des manuscrits, qui nous procurent une image bien ordonnée du monde, et nous ne comprenons pas comment on pouvait tolérer qu'ils fussent enjolivés au moyen de *marginalia* qui représentaient le monde à l'envers (cf. Baltrusaitis 1995, 1960; et Cocchiara 1963)⁴⁶.

Il ne s'agit ni d'hypocrisie ni de censure. On dirait plutôt – et l'histoire de la culture médiévale est en ce sens exemplaire - qu'il s'agit d'une attitude typiquement « catholique » : on sait parfaitement ce que c'est que le bien et l'on en parle, on recommande de le rechercher, et en même temps l'on admet que la vie soit tout autre, avec l'espoir qu'à la fin Dieu accordera le pardon. Le Moyen Age, au fond, retourne la formule d'Horace : *Lasciva est nobis vita, pagina proba*. Le Moyen Age est un moment de civilisation où l'on offre publiquement le spectacle de la cruauté, de la luxure et de l'impiété, tandis que dans le même temps on vit selon un rituel de piété, en croyant fermement en Dieu, à ses récompenses et à ses châtiments, en aspirant à un idéal de moralité auquel on contrevient avec une facilité et une candeur extrêmes. L'esthétique s'adapte à ce système. Elle nous explique continuellement ce qu'est la beauté idéale, ou bien quel idéal de beauté on doit poursuivre. Le reste n'est que déviation occasionnelle et provisoire, dont la théorie n'a pas à s'occuper.

Le Moyen Age se bat sur le plan théorique contre le dualisme manichéen et exclut - au niveau des principes - le mal du *plan* de la création. Mais, à cause de cela justement, il lui faut s'accommoder de sa présence *accidentelle*. Au fond, les monstres aussi, insérés dans la symphonie de la création, comme les pauses et les silences qui soulignent la beauté des sons, sont beaux. Il suffit d'ignorer - en fait - le détail en tant que tel.

Mais, s'il en est ainsi, c'est parce que la culture médiévale ne saurait comment justifier la contradiction. La contradiction peut être empiriquement tolérée, mais la théorie a charge de la résoudre.

12.2 LES STRUCTURES DE LA PENSÉE MÉDIÉVALE

Il y a une *quaestio quodlibetalis*, une des « questions disputées » de saint Thomas (V, 2, 3) qui se demande *utrum Deus possit virginem reparare* - c'est-à-dire si Dieu a le pouvoir de faire qu'une femme qui a perdu sa virginité puisse récupérer l'intégrité de sa condition originelle. Thomas d'Aquin répond de façon résolue. Il distingue entre l'intégrité de l'esprit et du corps d'une part, et d'autre part la succession selon le temps. La perte de la virginité est un fait qui a déterminé comme conséquence une affection spirituelle et une affection physique. En ce qui concerne l'atteinte spirituelle, Dieu a le pouvoir de pardonner et donc de rétablir la vierge en l'état de grâce. Pour ce qui est de l'atteinte physique, Dieu est capable de rendre à la femme privée de sa virginité son intégrité corporelle, par le moyen d'un miracle. Cependant Dieu lui-même ne peut faire que ce qui a été n'ait pas été car pareille violation des lois temporelles serait incompatible avec sa nature. Dieu ne saurait faire violence au principe logique qui veut qu'il soit impossible que : « ceci s'est passé » et « ceci ne s'est pas passé » deviennent des affirmations vraies l'une comme l'autre au même moment.

Ce principe n'a jamais été mis en cause, pas même à la faveur du débat - un débat qui a persisté tout au long de la Scolastique - sur la *potentia absoluta Dei*, le pouvoir illimité de Dieu. Un Dieu absolument omnipotent pourrait-il créer, ou avoir créé des mondes différents du nôtre? Et pourrait-il faire que quelque chose soit et ne soit pas dans un même temps?

Eh bien, la réponse, du moins jusqu'à Guillaume d'Ockham, demeure suspendue devant la barrière infranchissable du principe de non-contradiction. La pluralité des mondes n'est pas en soi une hypothèse absurde, au niveau général, mais pourtant la pensée que, quand un dé a été lancé, Dieu puisse faire en sorte qu'il n'ait pas été lancé, demeure inadmissible même pour Ockham (cf. Beonio-Brocchieri et Ghisalberti 1986; Randi 1986).

La Scolastique s'est forgé une conception linéaire du temps. Penser le temps d'une manière linéaire, cela signifie croire à une linéarité de la relation causale. Si A est cause de B, parce que A est antérieur à B suivant l'écoulement du temps, alors B ne saurait être cause de A. On doit voir là un principe de dérivation proprement « latine » : l'agneau de Phèdre, et Phèdre par la même occasion, n'est pas tellement scandalisé par le fait que le loup le dévore (ceci est dans l'ordre des choses), mais plutôt par le fait que le loup a la prétention de fonder son bon droit non point sur la violence mais sur une inversion des processus de causalité : la rivière ne peut couler d'aval en amont. S'il est vrai que *superius stabat lupo*, que le loup se tenait en amont, l'eau du loup sera la cause de l'eau de l'agneau, le contraire étant impossible.

C'est ce même principe qui détermine la logique interne de la syntaxe latine. La linéarité irréversible du temps, qui est linéarité cosmologique, se change en un système de subordinations logiques dans la *consecutio temporum*.

Nous avons eu l'occasion de voir que, dès l'époque de saint Augustin, la culture en latin recueille, retient, de toute la pensée biblique, une formule dont la latinisation aboutit à ces termes : Dieu a ordonné le monde selon *numerus, pondus et mensura*. Parmi toutes les notions mathématiques helléniques, le Moyen Age accueille comme principe métaphysique fondamental, à travers une relecture musicologique de Pythagore, celui de *proportio*. Mais la proportion ne se trouve jamais décalée par rapport à la *claritas* et à l'*integritas*. Une chose est ce qu'elle est et ne peut être une chose autre, et une telle individualité, laquelle se fonde sur la définition de la forme universelle réalisée dans une matière *signata quantitate*, doit se manifester de façon claire : la légalité de cette forme universelle (et non d'une autre) resplendit sur l'individualité de cette chose (qui n'est pas autre chose). C'est seulement ainsi que l'on peut comprendre que non seulement cette chose est, mais également qu'elle est une, qu'elle est vraie et qu'elle est belle.

Principe d'identité, principe de non-contradiction et principe du tiers exclu : voilà l'enseignement que la Scolastique emprunte à la pensée grecque. Mais la Grèce n'a pas proposé uniquement le modèle du principe d'identité et du tiers exclu. La Grèce a aussi élaboré l'idée de la métamorphose ininterrompue, symbolisée par Hermès : Hermès est volatil, versatile, ambigu, père de tous les arts, mais dieu des cambrioleurs, *iuvenis et senex* en même temps. Les métaphysiques de la transmutation et de l'alchimie seront du reste hermétiques, et le principe de base du *Corpus Hermeticum* - dont la découverte au temps de la Renaissance marque la fin d'une forme de pensée scolastique et la naissance du nouveau néo-platonisme - c'est le principe de ressemblance et de sympathie universelle. La Scolastique ne se trouve qu'effleurée par cette suggestion, à travers le seul écrit hermétique qui ait été traduit en latin, *l'Asclepius*, et elle s'évertue à dissimuler et à repousser la tentation d'une continuelle métamorphose.

Le Moyen Age aura connaissance du néo-platonisme par le biais de la version christianisée du *Corpus Dionysianum*, et le problème du Pseudo Denys est que, dès lors que l'Unité divine est inconnaissable et antérieure à toute détermination, il reste toutefois nécessaire de lui attribuer des noms (autrement dit, il faut parler de Dieu même si Dieu se dérobe à tout ce que nous pouvons dire de lui).

Le néo-platonisme chrétien de l'Aréopagite représente un néo-platonisme « faible », à la différence de celui de la Renaissance qui est, ainsi que nous le verrons, un néo-platonisme « fort ». Le néo-platonisme de l'Aréopagite, tout en admettant la complexité cosmique, ne considère absolument pas que l'Un qui se trouve à son origine puisse être le centre contradictoire de toutes les déterminations concevables. Bien au contraire, par le fait qu'il est l'origine et la caution de la rationalité même du Cosmos, l'Un est connaissable sans ambiguïté. C'est nous qui le connaissons de manière confuse et contradictoire, nous qui, par suite de l'inadéquation de notre langage, ne savons comment le nommer. Nous essayons de l'appeler unité, vérité, beauté, tout en sachant fort bien que ces termes sont inadéquats. Denys déclarera que, quand nous utilisons certains termes pour parler de Dieu, c'est dans un sens hypersubstantiel. Autrement dit ces termes signifient beaucoup plus - ou beaucoup moins, ce qui revient au même - que ce qu'ils signifient normalement. Et donc ils signifient toujours quelque chose d'autre, et dans ces conditions il sera plus opportun d'appeler Dieu monstre, ours ou panthère, car de cette façon nous nous rendrons compte que nous ne sommes pas en train de dire de lui quelque chose de vrai, mais que nous ne faisons que parler de lui *symboliquement*.

Il est aisé d'apercevoir le danger de cette situation : n'importe quel aspect de l'univers, fût-il le plus incroyablement disproportionné, sert à parler de Dieu. Comment déchiffrer le livre du monde quand dans ses pages tout est susceptible de signifier tout ? L'activité fabulatrice du langage mystique, avec son métaphorisme incontrôlé, risque fort de s'arroger l'initiative.

Toutefois le néo-platonisme médiéval n'admet pas ce qu'admettait le néo-platonisme hellénique, à savoir que Dieu se répand par émanation, que l'Univers est, si l'on peut dire, un ectoplasme de l'Un et que, jusqu'à ses niveaux les plus bas, il est fait de la même pâte que Dieu. La philosophie chrétienne se doit de préserver l'absolue transcendance de Dieu, de sorte que lentement - et c'est la tâche à laquelle s'adonneront, sur le *Corpus*, les théologiens à venir et ce jusqu'à saint Thomas - elle transforme l'idée néo-platonique d'émanation en l'idée chrétienne de *participation*. L'Un divin est infiniment éloigné de nous, nous ne sommes pas faits de la même matière, nous sommes créés par lui mais il subsiste de lui à nous une distance, une coupure, on n'est pas en présence d'une coulée, d'un magma continu. Il est donc évident que, dans cette perspective, même si l'on accepte l'idée que le monde est une forêt de formes signifiantes et que toutes sont susceptibles de parler de Dieu de façon variée, on s'applique à restreindre la polysémie du cosmos. Il faut bien en définitive en arriver à déclarer de manière non équivoque cet aspect univoque et non contradictoire qui est inhérent à Dieu. Ce qu'il faut, c'est transformer un pullulement d'allusions, de rapports de ressemblance indécis, en des enchaînements de causes et effets sur lesquels on puisse raisonner de manière univoque. Le principe thomiste de l'analogie ne se fonde pas sur des ressemblances vagues, insaisissables, mais bien sur un critère méthodologique en vertu duquel on peut, suivant des règles aussi univoques que possible, inférer de certains effets la nature de la cause.

Pour qu'un tel discours soit recevable, il est nécessaire de croire fermement au principe d'identité et de soutenir que *tertium non datur*. Les principes de la logique grecque renforcent la confiance médiévale dans le fait que des lignes de partage entre les choses, comme entre les idées, peuvent être tracées avec une exactitude absolue. Il aura beau exister des opinions contradictoires,

l'objectif de la recherche philosophique n'en demeurera pas moins d'aboutir à une conclusion exempte d'ambiguïté.

Le style scolastique, fait observer Chenu (1950, 2), peut être ramené à trois procédés fondamentaux : la *lectio*, la *quaestio* et la *disputatio*.

La *lectio* présuppose un texte. Ce sera, plus encore qu'Aristote ou les sentences de Pierre Lombard, le texte par excellence, l'Écriture sainte. Et quelle est l'attitude de la latinité chrétienne vis-à-vis du texte?

L'herméneuticien médiéval, fasciné par l'allure labyrinthique du livre, avoue éprouver un vertige devant cette infinité de choses que le Livre saint est capable de dire. Cependant celui-ci finit par apparaître (voir le [chapitre 6](#)) comme un volcan sans doute, mais un volcan où aucune projection de lave ne se perd, où chaque coulée au contraire réintègre le cycle et se renouvelle. En d'autres termes, le livre doit bien posséder un unique sens, celui compris par son divin auteur, et doit dire une seule chose. L'insistance sur la recherche de *l'intentio auctoris*, que saint Thomas étend même à la lecture de la poésie profane, reflète la confiance latine en une « chose » qui soit antérieure à la surface linguistique du texte.

La culture médiévale, si fascinée soit-elle par l'impression de vertige que crée le labyrinthe scripturaire, cherche néanmoins à écarter le fantasme, à en exorciser les effets. Elle discerne dans le caractère labyrinthique du texte une impression superficielle : le problème est de dégager les normes sous-jacentes et les itinéraires légitimes, tout en délégitimant les parcours erronés. Si le livre a été écrit *digito Dei*, et si Dieu est le principe même de l'identité, le livre ne peut engendrer des significations contradictoires.

La *quaestio* scolastique, qui trouve dans la *quaestio* thomiste son plus haut degré d'achèvement, n'ignore nullement la diversité des opinions. Au contraire, elle en dresse l'inventaire, elle les classe, elle les affronte. Mais au moment où elle affronte les opinions discordantes, au moment où elle entrevoit l'éventualité de deux vérités contradictoires, elle se met à fonctionner comme un mécanisme, qui se veut infaillible, visant à réduire *ad unum* les alternatives du dilemme. Le *respondeo* de la question n'ignore pas la variété des opinions antérieures : il s'efforce de démontrer qu'elles n'étaient pas vraiment en contradiction, et pour ce faire se dépense en distinguos d'une subtilité souvent outrée, souvent purement formelle, et s'applique à éviter à tout prix que la réponse à un problème puisse être double ou plurielle.

La *disputatio*, qui est publique, assume publiquement le risque de la défaite, car elle ne réserve pas l'énumération des raisons contradictoires à un résumé du maître, mais les laisse au contraire, pour ainsi dire, se mouvoir tout à leur aise, dans leur pleine vigueur, à travers les présentations des adversaires. La *disputatio* est, en même temps qu'un exercice théorique, une joute, un duel, une aventure aux risques calculés. De quelle gloire le maître ne sera-t-il pas auréolé quand il sera parvenu à concilier les contradictions et à apporter une réponse unique, en dépit de la capacité dialectique de ses adversaires!

Toutefois, comme le remarque Mandonnet (1928), la *disputatio* ne se limite pas à la procédure orale du débat, elle doit s'achever au moyen de la *determinatio* confiée au maître, à celui à qui il reviendra de déterminer la conciliation finale, irréfutable.

Toutes ces façons de procéder *révèlent dans la scolastique une peur panique de la contradiction*. Or voilà que c'est le principe de contradiction, précisément, qui va se trouver légitimé par les opposants à la pensée scolastique, au temps de l'Humanisme et de la Renaissance.

12.3 L'ESTHÉTIQUE DE NICOLAS DE CUSE

On doit se garder d'imaginer le passage du Moyen Age à la Renaissance sous la forme d'une brusque rupture et d'un changement complet de paradigme. Ce serait un cliché bien malhabile que de présenter le Moyen Age comme une époque de crédulité, et la Renaissance comme un temps durant lequel s'affirme la rationalité critique de l'homme moderne et de l'esprit laïc. Au contraire, il est de fait que la Renaissance substitue au rationalisme médiéval des formes de fidéisme bien plus poussées.

La crédulité médiévale s'appliquait à la tradition paléochrétienne et à un monde naturel encore en grande partie ignoré ; la crédulité renaissante s'appliquera à la Tradition pré-classique et aux rapports entre le monde céleste et le monde sublunaire. Au xv^e siècle s'affirment des formes de philologie « moderne » (qu'on pense à la critique conduite par Lorenzo Valla contre la « donation » de Constantin), mais dans le même temps on accepte des textes découverts, tel le *Corpus Hermeticum*, avec la même absence de contrôle philologique avec laquelle le Moyen Age avait accepté le *Corpus Dionysianum*.

Cependant on peut affirmer que, grâce à l'orientation d'esprit humaniste, une conception nouvelle de la relation homme-Dieu-monde fait son chemin. Si le Moyen Age a été une époque théocentrique, l'Humanisme présente indéniablement des caractères anthropocentriques. Cela ne revient nullement à dire que l'on substitue l'homme à Dieu, mais que l'on voit dans l'homme le centre actif, le protagoniste du drame religieux, le médiateur entre Dieu et le monde.

La renaissance du platonisme est en bonne place dans ce panorama. Le platonisme florentin redécouvre les textes platoniciens (le Moyen Age ne connaissait que le *Timée*), les lit presque toujours dans un esprit néo-platonicien, et les estime solidaires d'une nouvelle notion du rôle dévolu à l'homme dans l'univers. Platon, et les classiques grecs en général, représentent la remise au jour d'une culture que le Moyen Age avait ignorée.

Ce n'est pas que la Renaissance renie Aristote. Au contraire; d'un côté, des personnalités comme Pic de La Mirandole s'efforcent de montrer l'unité existant entre Aristote et Platon; d'un autre côté, justement dans cette période, vont s'affirmer deux écoles florissantes attestant la renaissance aristotélique, l'alexandriniste et l'averroïste, tandis que, dans le contexte des études littéraires on lira et on commentera avec diligence la *Poétique* et la *Rhétorique*. L'Aristote dont on ne voulait plus, c'était celui que la théologie scolastique avait défini, situé, officialisé, intronisé.

A l'aube du xv^e siècle nous trouvons un penseur orthodoxe, un philosophe chrétien, un homme d'Eglise, qui porte à la pensée scolastique un coup mortel. Il s'agit de Nicolas de Cuse, dans la pensée de qui le problème de la *coincidentia oppositorum*, de la conciliation des termes opposés, exerce une fonction centrale.

Le principe d'opposition se manifeste dans le mécanisme concret de la sensation (*De beryllo* 36) et dans l'univers abstrait des entités mathématiques : la circonférence de degré maximum est ligne droite au degré maximum (*De docta ignorantia* 1, 13). Il en va ainsi parce que tout est dans tout, et que chaque chose existante n'est qu'une *contraction* de la totalité divine : Dieu est en quelque point que ce soit de l'univers, et dans chaque chose de l'univers se contracte l'univers entier.

Avec Nicolas de Cuse, on voit aussi se constituer une première idée de l'infinité du monde qui a son centre partout et sa circonférence nulle part, parce que Dieu est circonférence et centre, qu'il est partout et nulle part (*De docta ignorantia* 2, 12). Lovejoy (1936) suggère que l'idée véritablement

révolutionnaire de la culture de la Renaissance n'a pas été la découverte copernicienne, mais bien plutôt l'idée - qui circule chez de Cuse et s'affirmera avec Giordano Bruno - de la pluralité des mondes.

Les positions métaphysiques de Nicolas de Cuse ont des répercussions immédiates sur son esthétique, et c'est pourquoi elles retiennent tout particulièrement notre attention⁴⁷.

Apparemment il n'introduit pas dans ses ouvrages des idées esthétiques qui n'aient été auparavant abondamment étudiées par les scolastiques. Nous retrouvons les définitions de la beauté comme *splendor formae*, comme *consonantia*, les formes comme idées exemplaires en Dieu, *l'ars* comme *imitatio naturae*. Des esthétiques néo-platoniciennes de la lumière aux esthétiques pythagoriques de la proportion, et jusqu'aux méditations d'Albert le Grand et de saint Thomas sur l'organisme formé, tous les filons de la spéculation esthétique antérieure se retrouvent chez le philosophe de Cuse, sans qu'ils aient en apparence fait l'objet d'un travail de réexamen et de développement.

Et pourtant Nicolas de Cuse assure à sa vision du monde un fondement particulier, à savoir un sens de la pluridimensionnalité du réel, de sa projection illimitée, à la faveur duquel le tout est susceptible d'être focalisé selon différents angles de vue d'où résultent, de manière inépuisable, des aspects, des physionomies complémentaires. Et pareil fondement philosophique prend sa source dans la notion métaphysique de *contraction*.

Complication, explication et contraction, ce sont là des termes qui reviennent fréquemment chez Nicolas de Cuse, et qui engagent toute sa métaphysique. L'être compliquant contient en soi, à un degré supérieur, tous ces êtres qui lui sont inférieurs, lesquels constituent en définitive les explications contractées de l'être compliquant. Le cas vraiment typique étant celui de Dieu, qui en son être détermine la complication de toutes choses... Par conséquent le tout se révèle agissant en chaque chose mais... la participation de l'être ne saurait consister en un fractionnement en éléments épars, mais est à l'opposé contraction de tout l'être : en chaque être il faut voir le tout contracté.
(Santinello 1958, p.23 et p. 115)

Selon cette interprétation proposée par la métaphysique de Nicolas de Cuse, chaque être représente une espèce de vue perspective sur le tout, et de ce tout elle recèle, dans une mesure inférieure ou subalterne, l'infinité des visages. Mais cette nature même de l'univers lui procure une structure esthétique : chaque partie ou composante du cosmos est en rapport avec le tout par le biais de la correspondance, de l'harmonie donc, et d'une capacité manifestatrice, d'une splendeur révélatrice.

Pareille esthétique, de tour déjà humaniste, est en opposition avec une esthétique classique qui était esthétique de la vision, puisqu'elle se veut une esthétique de l'expression. Mais on observe aussi une prise de distance très nette par rapport à une esthétique d'inspiration néo-platonicienne,

dont Nicolas de Cuse demeure par ailleurs tributaire. Autrefois, dans un contexte scolastique, déjà un Albert le Grand se différençait d'un Thomas d'Aquin du fait d'une accentuation platonique plus résolue : alors que, chez Albert le Grand, un accent venait souligner une splendeur de la forme (en tant qu'idée exemplaire) se projetant sur la matière informée et organisée en substance singulière, en *synolon* (donc malgré tout avec une acceptation de l'hylémorphisme péripatéticien), on notait en revanche chez saint Thomas une attention dirigée exclusivement vers la forme ordonnée en *synolon*, c'est-à-dire sur l'organisme considéré comme formé, comme substance. Or, s'il est bien vrai que Nicolas de Cuse se rattache à tout un courant de pensée néo-platonicien et que ses antécédents en fait d'esthétique sont à rechercher plutôt du côté d'Albert le Grand que de Thomas d'Aquin, reste que deux traits de sa pensée le séparent très nettement de ses prédécesseurs. Le trait principal tient à ce qu'il oppose, sur le plan de la création, à l'idée d'une manifestation absolument concrète de Dieu, certaine réalité concrète et certaine individualité des êtres, explications de l'Un compliquant, mais explications qui sont à apprécier en tant qu'opération vivifiante en vue d'une formation concrète non répertoriable selon le relevé des types et archétypes. Les idées universelles, chez Nicolas de Cuse, interviennent comme autant d'outils, de moyens de description et de compréhension de l'intellect humain, plutôt que comme un moule où les choses seraient plongées et que l'on pourrait ensuite leur retirer, leur soustraire. Le deuxième point consiste en ceci : chez Albert le Grand, ce qui se trouvait mis en relief c'était une forme appréhendée comme formation, objectivée du fait de l'opération créative : mais voilà que, chez Cuse, à cause précisément de ce sentiment si vif d'une intervention créatrice qui, à partir d'une vérité absolument concrète de Dieu, aboutit à la mise en œuvre d'un concret des choses, l'accent porte sur un processus de formation, au plus vif de sa dynamique :

La conception de Dieu comme *forma formarum* se trouve donc au point de départ d'une interprétation dynamique de Dieu et du monde. Le dynamisme formateur de la forme divine est formateur d'autant de foyers de vie dynamique et formatrice, qui représentent les diverses formes, qui font participer diversement les choses à l'être de Dieu.

(Santinello 1958, p. 62)

Le pouvoir créateur de Dieu est pouvoir absolu autant qu'opération absolue; et le posse facere qui est en lui coïncide avec le posse *fieri*, assorti de la virtualité inhérente à tout processus formatif - le rapport transcendant, et non pas d'émanation, qui préside à un tel processus demeurant préservé (*ibid.* pp. 91 et suiv.).

Or, le mode particulier selon lequel les formes formées expriment et expliquent l'existence du pouvoir informant qui leur a conféré l'être, consiste justement dans le fait qu'elles sont à leur tour informantes. Les formes informées sont des centres de formation; la vertu germinative des plantes exprime, à l'instar de l'intelligence humaine, la vertu informante du Créateur. En conséquence, une des caractéristiques des formes est précisément de rendre manifeste ce même processus selon lequel elles ont été formées : et donc la forme, en ce sens, apparaît comme une contraction du formateur et, à travers ses propres connexions dynamiques, elle l'atteste. C'est bien la raison pour laquelle Nicolas de Cuse instaure de continuelles analogies entre *ars humana* et créativité divine. Et dans cette responsabilité expressive de l'homme formateur, dans cette façon de voir dans l'homme un collaborateur de Dieu dans l'instauration d'un monde à la vitalité multiple, constamment ouvert à des explications complémentaires, il convient sans conteste d'indiquer, au sein même d'une

métaphysique toute pénétrée d'apports théologiques médiévaux, la vigoureuse manifestation d'une position humaniste.

Dans le processus qui caractérise l'art humain, le terme est représenté par l'intellect de l'artiste qui termine, c'est-à-dire qui s'accomplit dans l'œuvre d'art dont l'organisme, constitué à l'intérieur de sa propre perfection formelle, apparaît terminé en tant que complément de l'opération artistique. L'œuvre est ainsi parfaite dans sa limite, puisque son *posse fieri* est parvenu à une organicité formée et terminée; mais elle est imparfaite en ce sens qu'elle se trouve en deçà de l'intellect de l'artiste qui est son terme ; et il demeure en elle une marge de *posse fieri*, de formabilité, que l'artiste n'a pas traduite en opération. Toute œuvre devrait, dans ses limites propres, représenter un achèvement de l'intellect; mais comme cela n'arrive jamais, l'artiste multiplie son opération en la terminant à travers la multiplicité de ses autres ouvrages.

(Santinello, 1958, p. 220)

Encore que saint Thomas eût déjà, dans un commentaire d'Aristote, fait allusion à l'existence, dans la forme formée, d'un certain *appétit* orienté vers une forme ultérieure, l'esthétique médiévale n'en était pas moins restée insensible à ce type de préoccupation : une forme était une forme, quelque chose en quoi le *nisus* informant se reposait, un nouvel apport compact, inébranlable à la solidité univoque de l'univers. Chez Nicolas de Cuse au contraire passe le frisson de pressentiments nouveaux, le cosmos se brise en un émiettement de possibilités, et la tâche de l'homme porte la marque d'une inquiétude qui ne s'effacera plus.

12.4 L'HERMÉTISME NÉO-PLATONICIEN

Des positions comme celles de Nicolas de Cuse sont en harmonie avec la nouvelle culture qui peu à peu s'affirme dans le contexte du platonisme florentin de ce même xv^e siècle, et dont nous devons à présent considérer deux aspects qui intéressent notre exposé. En premier lieu, l'idée d'un univers empli de contradictions qui se résolvent d'une infinité de manières; et en second lieu la fonction différente qui, dans ce cadre de pensée, se trouve dévolue à l'art humain vu comme possibilité d'intervention visant à manipuler et à redisposer l'ordre naturel. Ces idées, encore qu'elles prennent place dans le domaine plus vaste de la cosmologie néo-platonicienne, hermétique et cabalistique, ne manqueront pas d'avoir des répercussions sur les théories du beau et de l'art.

En opposition aux limites étroites du *corpus* d'auteurs classiques autorisé par la Scolastique, l'humanisme italien s'engage dans la redécouverte de toute la sagesse antique et substitue (ou bien ajoute) à l'interprétation exclusive des Ecritures le commentaire des grands penseurs religieux du

monde grec et oriental, qu'il s'agisse de personnalités historiquement attestées, ou d'auteurs légendaires auxquels se trouvaient attribués des textes rédigés postérieurement.

En 1492, l'Espagne est définitivement libérée de la présence arabe, et l'une des toutes premières dispositions qui font suite au succès de la *Reconquista*, c'est l'expulsion des Juifs. Parmi tous ceux qui vont constituer une diaspora figurent les grands cabalistes de la péninsule ibérique qui se dispersent à travers l'Europe entière, et particulièrement en Italie. Or la tradition cabalistique enseignait que non seulement l'Écriture sainte mais la création dans sa totalité dépendent d'une combinaison des lettres d'un alphabet primordial, et que ces lettres (soit à travers le travail d'interprétation scripturaire, soit par le biais d'une action magique sur la création elle-même) peuvent faire l'objet d'une infinité de combinaisons nouvelles.

Sur ces entrefaites les milieux humanistes prennent connaissance des *Hymnes orphiques* et des *Oracles des Chaldéens* qui, bien qu'ils soient une production de la période hellénistique, sont tenus pour les textes fondamentaux d'une sagesse archaïque : et à travers ces écrits diverses doctrines orientales se trouvent diffusées.

En même temps qu'eux le monde occidental accueille le *Corpus Hermeticum*, une série d'écrits qui ne sont pas, eux non plus - du moins dans la forme où nous les connaissons - antérieurs au II^e siècle de notre ère.

Marsile Ficin, qui traduira et commentera et les *Dialogues* de Platon, et les *Ennéades* de Plotin, entreprend à la demande de Cosme de Médicis la traduction du *Corpus*, et il publiera ce travail, réalisé de manière incomplète, sous le titre de *Pimander*. Ficin – et avec lui tout le milieu des humanistes - veut voir dans le *Corpus* le témoignage d'une antique sagesse pré-égyptienne, l'œuvre peut-être de Moïse en personne. Mais, à la différence de la narration biblique, la genèse du monde dont il est question dans le premier texte du *Corpus* met en lumière le fait que l'homme, non seulement est créé par Dieu, mais est lui-même divin. Sa chute n'est nullement due au péché mais à sa capacité de se pencher vers la Nature, mû par l'amour qu'elle lui inspire.

Étant une compilation, le *Corpus Hermeticum* expose des idées qui souvent se contredisent d'un livre à un autre. D'autre part toute cette tradition à laquelle l'humanisme remonte est de tour syncrétiste. Et enfin les humanistes eux-mêmes, à commencer par Ficin et Pic de La Mirandole, se donnent pour tâche de démontrer la concordance fondamentale qui relie les sagesse traditionnelles, lesquelles réaffirmeraient toutes, en dépit des apparentes contradictions, les vérités essentielles du christianisme. Un penchant historiographique pour une accumulation de vérités contradictoires vient s'associer aux ferments de cette métaphysique de la contradiction qui a naguère trouvé son expression chez Nicolas de Cuse. La fusion opérée entre néo-platonisme, cabale, hermétisme pousse les chercheurs des temps nouveaux à ne voir dans la contradiction rien autre que le déploiement infini de la sagesse divine, de l'action même de Dieu dans le cosmos.

Le néo-platonisme des humanistes, comparé à celui du Moyen Age, apparaît comme un néo-platonisme dur, que ne vient pas corriger l'exigence de sauvegarder la rationalité et le caractère non contradictoire du principe divin. En renouant avec le néo-platonisme des origines, de Plotin à Proclus, on redécouvre à présent une métaphysique et une ontologie selon lesquelles, tout au sommet de l'échelle des êtres, se tient quelque Un insaisissable et obscur qui, n'étant susceptible d'aucune détermination, les contient toutes et devient ainsi le lieu, extrêmement productif, de la contradiction elle-même. Mais comme cet Un n'est pas en position transcendante par rapport au monde et que, tout au contraire, il s'identifie à lui en un mouvement de création perpétuelle, chaque

composante du spectacle terrestre participe de cette richesse de son origine. Au plus vif de la réalité créée s'opère de manière incessante, et sous des aspects toujours renouvelés la coïncidence des éléments opposés⁴⁸.

Marsile Ficin place au centre de son platonisme l'union de la religion et de la philosophie. Le thème n'était pas nouveau. Mais nouvelle était la voie suivant laquelle on s'efforçait d'opérer la soudure : la redécouverte d'une sagesse antique où cette union ne s'était pas trouvée brisée. Il est aisé de comprendre que pareille attitude conduise à une relecture de toutes les révélations, de tous les temps et de tous les pays, afin de retrouver en elles le noyau central d'une religion naturelle, d'origine très reculée. De là cet emballement pour la redécouverte de manuscrits grecs qui s'empare des savants et tout aussi bien de leurs mécènes. La pensée de Platon apparaît comme le lieu théorique où cette soudure s'était réalisée avec la plus grande évidence ; mais, dans la ferveur de cette redécouverte, d'autres aspects du platonisme sont mis en pleine lumière, tels que la théorie de l'amour et les suggestions qu'elle pouvait procurer en vue d'une redéfinition du rôle de l'homme dans l'univers. L'objet d'une religion philosophique, c'est, pour Ficin, le renouveau de l'homme. La rédemption représente un renouvellement à la faveur duquel, à travers l'homme, la nature créée se trouve reconduite à Dieu. L'âme humaine est la véritable copule du monde puisque, d'une part, elle est tournée vers la divinité et que, d'autre part, elle se loge dans un corps et exerce sa domination sur la nature. L'homme participe de la providence, qui est l'ordre qui gouverne les esprits; du destin, qui commande aux êtres inanimés ; et de la nature, qui régit les corps. Mais, tout en participant de ces trois ordres, l'homme ne se trouve pas déterminé par l'un d'eux exclusivement. Il participe activement.

L'âme s'acquitte de sa mission médiatrice à travers l'amour : Dieu aime le monde et le crée, l'homme aime Dieu. L'homme est l'unité vivante de l'être à travers le lien d'amour qui, suivant les deux directions, l'attache à Dieu. L'homme se rend divin par le développement de sa rationalité propre, selon un processus de perfectionnement et de purification infini.

En guise de synthèse, nous pouvons dire que le platonisme ficinien prend appui sur une idée de l'amour comme conscience d'un manque et recherche d'un trésor caché, d'une révélation intellectuelle qui se rapporte à une vérité mystérieuse, enveloppée d'un caractère sacré, qui fait que le philosophe remplit une fonction sacerdotale.

Voyons sans plus attendre comme ces positions imposent à Ficin une vision esthétique différente de la vision scolastique. Dans les passages qui suivent (extraits de *Sur l'amour*, un commentaire du *Banquet* de Platon, w. 2-4) Ficin reprend tous les thèmes classiques de l'esthétique médiévale, mais afin de les contester.

Il est des personnes qui nourrissent l'opinion que la Beauté consiste dans une certaine position de tous les membres, ou précisément dans une mesure commune et une proportion accompagnée d'une certaine suavité de coloris : une telle opinion, nous ne l'admettons pas. La raison est que, ne se trouvant pareille disposition des parties que dans les choses composées, aucune chose simple ne serait belle. Mais cependant nous voyons bien et percevons chacune des couleurs, les lumières, une voix, un éclair doré, la blancheur de l'argent, et la Science, l'Âme, l'Intellect, et Dieu, autant de

choses qui nous procurent si vif plaisir parce que choses très belles. A quoi s'adjoint que ladite proportion inclut ensemble tous les membres du corps composé : en sorte qu'elle n'a place en aucun des membres pris en soi-même, mais en l'assemblage de tous les membres. Adonc ne sera beau aucun des membres par soi-même. Mais pourtant la proportion de tout le composé ne naît-elle point des parties ? D'où il s'ensuit cette aberration que des choses qui ne sont point, de par leur nature, belles, engendreraient la Beauté.

... Cette même raison nous édicte que nous ne devrions point nous laisser accroire que la Beauté réside dans une suavité de coloris : parce que maintes fois chez un vieil homme le coloris est plus clair, alors que, en un jeune homme, plus grande grâce se rencontre. Et, chez les pareils en âge, il advient d'aucunes fois que tel qui l'emporte sur l'autre pour le coloris soit par l'autre surpassé, pour la grâce et pour la beauté. Ce pourquoi nul ne s'avancera si hardiment jusqu'à assurer que l'espèce serait une admixtion de figure et de couleurs : parce qu'alors ne seraient point dignes d'Amour les sciences ou les voix auxquelles font défaut couleur et figure, non plus que les couleurs et les lumières qui sont privées d'une figure déterminée.

... La Divine Toute-Puissance supérieure à toutes choses répand et infuse de par sa clémence dans l'Univers, dans les Anges et dans les esprits par son seul pouvoir créés, comme à sa géniture, ce sien rayonnement; en lequel se découvre une vertu abondante apte à créer toute sorte de choses. Ce divin rayon dépeint l'ordonnance du Monde en son entier, beaucoup plus expressément qu'en la matière et consistance terrestres, au regard de ceux-ci qui à Dieu sont plus proches : et par telle raison cette dépeinture du Monde, laquelle nous est tout entière visible, se voit exposée davantage dans les Anges et dans les Esprits, que sujette à la portée des yeux. En tous ceux-là trouverons la figuration de quelque sphère qui soit, du Soleil, de la Lune ainsi que des Etoiles, des éléments, des minéraux, des arbres et des animaux. Pareilles dépeintures se nomment, chez les Anges, exemplaires et idées; dans les esprits, raisonnements et enseignements ;

dans la matière du Monde, ce sont images et formes. Ces peintures ont au Monde quelque clarté, sans doute ; mais en l'Esprit en ont davantage et sont chez l'Ange d'une clarté sans égale. Adonc une même face de Dieu se voit brillante en trois miroirs disposés comme commande l'ordre, chez l'Ange, chez l'Esprit et dans le corps terrestre : en le premier, comme étant le plus approchant, de manière tout à fait claire ; en le second plus éloigné, d'une clarté amoindrie ; en le troisième, qui est le plus lointain, d'une clarté très obscurcie.

... Et pour nous il n'est point à mettre en doute que cette beauté soit incorporelle : pour ce que, en l'Ange et en l'Esprit, le fait est manifeste qu'elle ne saurait être corps : et que, jusques en les corps elle persiste à être incorporelle, c'est là chose que nous avons ci-dessus démontrée : et dorénavant, arrivés en ce point, nous le pouvons entendre, où l'œil n'aperçoit rien qui ne soit l'éclat du Soleil : parce que ne sont jamais visibles ni les figures ni les colorations des corps, sinon par lumière éclairées : or elles ne parviennent point à nos regards pourvues de leur matière ; ce nonobstant estimerions-nous nécessaire qu'elles aient à pénétrer nos yeux à cette fin que nos yeux les puissent voir, Adonc voici que la lumière du soleil, peinte des coloris et figures de chaque corps à quoi elle s'est heurtée, se vient présenter aux regards des yeux : les yeux, avec l'aide de certain rayon naturel qui est en eux se saisissent de la lumière du Soleil en telle manière dépeinte : et lors qu'ils l'ont saisie, ils voient ladite lumière et aussi bien toutes les dépeintures qui en elle sont contenues. Le pourquoi tient à ce que tout cet ordre du Monde qui est visible veut être saisi par les yeux : non point selon la manière qu'il a d'être dans la matière corporée : mais selon la manière qui est sienne, lors que dans la lumière il se trouve déjà séparé de la matière, et nécessairement dépourvu de corps. Or ceci de ce point s'offre manifestement à la vue, le pourquoi lumière pareille ne saurait être corps : pour ce que en un seul instant elle envahit le Monde quasi entièrement d'Orient en Occident, en sorte qu'elle pénètre de toutes parts et le corps de l'Air et le corps de l'Eau sans leur causer nulle offense.

Il est patent que Ficcin n'accorde pas d'intérêt à l'œuvre d'art, ou de façon générale à la chose de beauté, en tant qu'objet matérialisé dont on pourra goûter la façon dont la matière s'y trouve disposée suivant des proportions en fonction de l'idée divine ou de l'idée que le réalisateur y aura introduite. Ce qui compte pour Marsile Ficcin c'est l'expérience de la beauté comme instrument d'une relation immédiate avec la beauté d'une surnature.

Il est assurément curieux de noter à quel degré le Moyen Age, si suspect de posséder une conception exclusivement métaphysique du beau, se montrait capable (nous l'avons vu) de poursuivre une réflexion sur la base de la matérialité concrète, palpable de l'objet contemplé, tandis que, aux premières approches d'une époque moderne, il semble que se perde le goût de la matière, du matériau. Certes il importe de ne pas généraliser, car la Renaissance nous fournira en contrepartie maintes observations portant sur l'activité ouvrière de qui modèle et explore la matière; pourtant il n'est guère douteux que, durant cette période, se répand ostensiblement une conception de l'art comme « quelque chose de mental », « une chose que l'on a en tête » ; et ce n'est pas une coïncidence due au hasard si, au XVI^e siècle, on verra prévaloir une esthétique maniériste de l'idée (cf. Panofsky 1924).

A l'occasion - et c'est ici que se perçoit le changement du paradigme – la Renaissance poussera son interrogation à l'égard des choses concrètes, du monde de la nature, non pas tellement dans l'attente d'y trouver déployée l'image d'un ordre cosmique déjà assuré et déterminé au départ, mais bien plutôt afin d'y distinguer, d'y repérer des sympathies et des ressemblances qui sachent cautionner une métamorphose incessante, un glissement pour ainsi dire de chaque chose vers toute autre chose – et ce pour des motifs qui auraient échappé à l'esprit médiéval, ou alors qu'il aurait récusés pour des raisons d'orthodoxie.

L'univers de l'humanisme florentin constitue le domaine dans lequel, sur la lancée d'une redécouverte des textes hermétiques, trouve à s'affirmer une magie naturelle, et où le cosmos est vu comme un réseau d'influences à la faveur duquel l'homme peut s'introduire avec le projet de maîtriser la nature et de modifier, de corriger jusqu'à l'influence des astres.

12.5 ASTROLOGIE CONTRE PROVIDENCE

Suivant la tradition hermétique, le cosmos est soumis à une domination astrale. Le Moyen Age lui-même avait mis en pratique certaines croyances astrologiques, toutefois d'une manière non officielle (cf. Thorndike 1923). A présent, l'idée que les différents astres pourraient jouer le rôle de puissances intermédiaires entre Dieu et le monde sublunaire s'enchaîne avec la conviction d'une *sympathie universelle*, c'est-à-dire avec la certitude de l'interdépendance et de l'influence réciproque de toutes les parties qui composent le cosmos, et en particulier de l'action exercée par les astres sur ce qui se déroule dans l'univers sublunaire.

En outre - et, dans cette manière de voir se trouvaient converger des influences hermétiques, néo-platoniques, et plus particulièrement gnostiques (cf. Filoramo 1983) - dans l'univers astrologique placé sous la dépendance de la chaîne émanatiste qui, à partir de l'Un, conduit aux manifestations les plus infimes de la création, vient s'installer ce qui a été appelé une bureaucratie de l'invisible, toute une administration strictement hiérarchisée et pléthorique de médiateurs, d'intercesseurs, une succession ininterrompue de cohortes angéliques, d'archontes, de démons qui assurent la liaison entre le monde spirituel, le monde céleste et le monde sublunaire. Que de tels médiateurs se trouvent assimilés à des puissances naturelles ou bien correspondent à de véritables entités surnaturelles, l'important c'est que l'homme ne pourra exercer une action sur cette pluralité de divinités et de démons que dans la mesure où il saura, d'une manière ou d'une autre, capter leur attention, et orienter leur influence, par le moyen des pratiques d'une théurgie.

Notons, dans une phase plutôt tardive de la Renaissance, ces quelques phrases du *De Magia* de Giordano Bruno :

Habent magi pro axiomate, in omni opere ante oculos habendum, influere Deum in Deos, Deos in (corpora caelestia seu) astra, quae sunt corporea numina, astra in daemones, qui sunt cultores et incolae astrorum, quorum unum est tellus, daemones in elementa, elementa in mixta, mixta in sensus, sensus in animum, animum in totum animal, et hic est descensus scalae; mox ascendit animal per animum as sensus, per sensus in mixta, per mixta in elementa, per haec in daemones, per hos (in elementa, per haec) in astra, per ipsa in Deos incorporeos seu aetherae substantiae seu corporeitatis, per hos in animam mundi seu spiritum universi, per hunc in contemplationem unius simplicissimi optimi maximi incorporei, absoluti, sibi sufficientis. Sic a Deo est descensus per mundum ad animal, anima-lis vero est ascensus per mundum ad Deum. (...) Inter infimum et supremum gradum sunt species mediae quarum superiores magis participant lucem et actum et virtutem activam, inferiores vero magis tenebras, potentiam et

virtutem passivam.

Les magiciens tiennent pour axiome que, pour quelque ouvrage que ce soit, on doit considérer que Dieu exerce une action sur des dieux, ces dieux à leur tour exercent la leur sur les corps célestes ou les astres, qui sont des divinités corporées, puis les astres sur les démons qui sont habitants et gardiens des astres (l'un desquels est la terre), les démons sur les éléments, les éléments sur les corps mixtes, les corps mixtes sur les sens, les sens sur l'esprit, et l'esprit sur tous les êtres vivants : et ici on voit que l'échelle s'abaisse. Et puis voici que l'être vivant par l'esprit s'ouvre l'accès à la faculté sensitive, de la faculté sensitive aux composés, et à travers ces composés aux éléments, et par là aux démons, par delà les démons aux astres, puis à travers eux jusqu'aux divinités incorporées ou dotées d'une substance et d'une corporéité éthérées, par elles enfin il se hausse jusqu'à l'âme du monde ou à l'esprit inspirateur de l'univers; et à la fin des fins il parvient par ce chemin à la contemplation de l'Un unique, totalement simple, au plus haut point incorporé, absolu et pleinement suffisant à soi. Ainsi peut-on voir que, en partant de Dieu, il y a abaissement de l'être vivant en son parcours du monde, et qu'à partir de l'être vivant, il y a exhaussement, à travers le monde, jusqu'à Dieu. Entre le niveau le plus bas et le niveau le plus relevé, il se rencontre des moyens termes, des espèces dont certaines, supérieures, participent plus copieusement de la clarté, de l'opération et de la vertu active, cependant que les autres, inférieures, participent plutôt des ténèbres, et d'une puissance et d'une vertu passive.

(*De Magia*, pp. 12-13 dans la traduction italienne)

12.6 SYMPATHIE CONTRE « PROPORTION »

La pratique théurgique se présente comme une action à distance, et une telle action à distance est possible parce que la totalité du cosmos, dans son unité fondamentale et divine, repose sur une liaison ininterrompue entre les êtres : la *sympathie universelle*. Et la sympathie universelle se manifeste à travers des rapports de *ressemblance*.

Sympathie universelle, cela veut dire qu'il existe des correspondances, des harmonies, des rapports de proportionnalité entre macrocosme et microcosme. C'est une idée que déjà nous avons rencontrée dans le platonisme de l'école de Chartres : à cela, rien d'étonnant puisque le texte de

base, pour les Chartrains et pour la tradition hermétique, est toujours le même, à savoir le Timée de Platon. Seulement l'encadrement métaphysique est changé. Le rapport macro-microcosmique était tel, pour les hommes du Moyen Age, parce que Dieu avait conçu l'homme et le monde à son image et à sa ressemblance. Dans le néo-platonisme de la Renaissance le rapport existe nécessairement, par les mêmes raisons qui font que Dieu, nécessairement, se répand dans le monde.

Dans ces conditions, encore qu'il ne soit pas difficile de retrouver dans la théorie de la sympathie universelle une récupération du concept médiéval d'allégorisme universel, étayé et contrôlé par les critères tout aussi médiévaux de proportion ou de convenance cosmique, il convient plutôt de mettre en évidence les différences, désormais radicales, qui séparent les deux univers culturels. Et l'une des différences fondamentales se marque justement dans le concept de ressemblance - signe du rapport de sympathie - qui prend forme à travers la théorie des *signaturae*.

A l'origine de la théorie renaissante des signatures se trouve la conviction que les choses recèlent des vertus occultes. Le Moyen Age, loin de méconnaître ces vertus, les faisait dépendre directement des formes substantielles et des différences essentielles, qui nous demeurent inconnues et que nous ne pouvons découvrir que par l'intermédiaire des différences accidentelles (voir par exemple ce qu'écrit saint Thomas dans le *De ente et essentia* VI). Mais quoi qu'il en soit, ce que saint Thomas n'aurait pu admettre, c'est l'idée qu'on pût agir sur ces propriétés occultes au moyen d'un art quel qu'il fût - vu que, comme on l'a montré à propos de l'ontologie de la forme artistique, l'art modifie uniquement des terminaisons superficielles et toujours agit sur une matière mise à la disposition de l'artiste, immuablement, par la nature.

Or c'est justement la nature, au contraire, que la Renaissance considère comme modifiable à travers l'opération de l'ars (soit-elle « artistique » dans notre sens du mot ou « magique »). Les seuls qui, au Moyen Age, auraient pu accepter pareille hypothèse, c'étaient les alchimistes, mais ils ne représentaient dans l'ensemble de la culture médiévale qu'un filon souterrain, marginal et marginalisé.

Le magicien de la Renaissance adoptera un comportement radicalement opposé. Ces vertus occultes au moyen desquelles, en les orientant, on peut modifier magiquement le cours naturel, sont connaissables dès lors que les relations entre elles et les entités célestes qui en sont les dispensatrices se trouvent exprimées par les signatures, autrement dit par les similitudes existant entre les choses et les diverses configurations des astres.

Afin de rendre perceptible le lien de sympathie entre les choses, Dieu a marqué comme d'un sceau chaque objet de l'univers, lui imprimant un trait spécifique qui permet de discerner, d'identifier le rapport de sympathie entretenu avec quelque chose d'autre.

Selon Paracelse, le *signatum* consiste en une certaine activité vitale organique, qui affecte chaque objet naturel (à la différence des objets produits artificiellement) d'une certaine ressemblance avec un certain état déterminé par la maladie, ressemblance grâce à quoi, dans telle et telle maladie et dans telle partie malade, la santé peut être rétablie. *L'ars signata* enseigne en outre la manière dont on doit procéder pour attribuer à toutes les choses leurs dénominations véritables et authentiques qu'Adam, le *Protoplastus*, le premier être créé, a connues de façon intégrale et parfaite; et presque constamment ces dénominations déjà manifestent la ressemblance qui fonde le rapport de sympathie entre les êtres. Par exemple, l'eufraise ou *erba ocularis* est ainsi appelée parce qu'elle sert aussi à soigner les yeux malades et blessés. La plante dite sanguinaire porte ce nom parce que, plus que toute autre racine, elle peut arrêter une hémorragie. Le satyrion ou orchis est ainsi

dénommé parce qu'il est en forme de testicules et qu'il exerce une action sur cette partie de l'organisme humain (*De natura rerum* 1, 10).

Agrippa est probablement l'auteur qui s'est exprimé le plus abondamment au sujet des signatures (qu'il appelle *signacula*). Par exemple il qualifie de solaires le feu et la flamme, le sang et le souffle vital, les saveurs violentes, âcres, fortes, tempérées de douceur, l'or à cause de sa couleur et de son éclat, et parmi les pierres celles qui font penser aux rayons du soleil par leur scintillement doré comme l'aétite qui guérit l'épilepsie et met en fuite le poison, et l'œil de soleil, pareil à une pupille rayonnante, qui fortifie le cerveau et renforce la vue. Parmi les plantes, sont dites solaires toutes celles qui se tournent dans la direction du soleil, comme l'hélianthe, et qui abaissent ou referment leurs feuilles à l'heure du couchant pour les rouvrir au lever du jour, comme le lotus, la pivoine, la chélidoine, le citronnier, le genévrier, la gentiane, le dictame, la verveine qui fait prophétiser et qui chasse les démons, le laurier, le cèdre, le palmier, le frêne, le lierre, la vigne et les arbres qui protègent de la foudre et ne craignent pas les rigueurs de l'hiver. Sont solaires également une foule de plantes ou de matières médicinales telles que la menthe, la lavande, le mastic, le safran, le baume, l'ambre, le musc, le miel jaune, le bois d'aloès, l'œillet, la cannelle, l'acore, le poivre, l'encens, la marjolaine et le romarin. Parmi les animaux, sont solaires ceux qui font montre de courage et sont épris de gloire, comme le lion, le crocodile, le lynx, le bélier, la chèvre, le taureau (*De occulta philosophia*, I, 23).

Si l'on veut connaître la force ou la propriété d'une étoile, il conviendra de s'en rapporter aux choses qui sont en rapport avec elle et qui reçoivent son influence. De même qu'au moyen de la poix, du soufre et de l'huile on prépare le bois à recevoir la flamme, de même, en mettant en œuvre des choses appropriées à l'opération entreprise et à l'étoile, un effet bénéfique particulier se réverbère sur la matière opportunément disposée par le moyen de l'âme du monde.

C'est la raison pour laquelle les Egyptiens ont dit que la nature était « magicienne » : en effet elle attire les semblables par le moyen des semblables (*ibid.* I, 37), et Mercure Trismégiste écrit qu'un démon compétent anime immédiatement une image ou une statue dont les composantes sont conformes.

Mais la correspondance hermétique du *signans* au *signatum*, de l'identifiant à l'identifié, n'est plus celle pensée par les hommes du Moyen Age. Au Moyen Age elle était une pure analogie, un signe voulu par Dieu afin que nous fussions à même, à travers la nature, de comprendre les mystères divins. Le fait que la rose du pseudo-Alain de Lille était le signe de notre vie et de notre condition terrestre ne voulait absolument pas dire qu'il y eût quelque parenté effective entre la rose et notre naissance ou notre mort. Et surtout, excepté dans les replis marginaux de la pratique magique, personne au Moyen Age ne pensait qu'on pût, en agissant sur la rose, agir sur notre corps - ou alors c'était dans le sens où les alchimistes médiévaux, comme Arnaud de Villeneuve, savaient que par la distillation des herbes on pouvait extraire des élixirs utiles à notre santé.

Dans le nouvel univers hermétique, au contraire, la sympathie constitue bel et bien un lien effectif : si deux choses se révèlent semblables, en agissant sur l'une on pourra agir sur l'autre et, jusqu'à un moment avancé du XVII^e siècle, d'illustres médecins, fascinés par l'action à distance telle qu'elle se manifeste dans les phénomènes de magnétisme, disputeront à propos de l'*unguentum armarium*, c'est-à-dire d'une substance qui, étendue sur l'arme qui a provoqué la blessure, pourrait contribuer à la guérir. Sur la base de la sympathie s'instaure tout un jeu, considéré comme effectif, de métamorphoses et de transmutations (principe alchimique), et d'action à distance sur les forces célestes (magie astrale).

12.7 TALISMAN CONTRE PRIÈRE

L'homme du Moyen Age ne connaissait qu'un unique moyen de modifier l'ordre des choses naturelles : le miracle. L'art, quant à lui, aidait la nature à parfaire son développement mais n'avait nullement la capacité de la changer ou d'en bouleverser les finalités. L'objectif que se fixe, durant la Renaissance, la magie astrale est tout différent, et un exemple - dont les implications esthétiques ne font pas de doute - nous est procuré par les pratiques talismaniques d'un Marsile Ficin.

Yates (1964) suppose que semblables pratiques ont pu être suggérées à Ficin par un écrit arabe du XII^e siècle traitant de la magie, qui circula au Moyen Age dans une traduction en latin : *Picatrix*. Selon Couliano (1984) une autre source médiévale de Ficin serait à repérer dans le *De radiis* du philosophe arabe Al Kindî (IX^e siècle) : non seulement chaque étoile, mais chaque élément émet des rayons qui se modifient en fonction des rapports variables entre les étoiles ou les autres éléments, et les objets soumis à influence. Nous voici mis en présence d'un enchaînement ininterrompu d'influences (perçues ici sous forme d'influences lumineuses, de qualités physiques, mais qui deviendront, dans le platonisme de la Renaissance, liens d'amour), qui unifie l'univers du plus haut jusqu'au plus bas et inversement. Dans le moment même où l'homme se représente en imagination une chose matérielle, la chose en question se trouve acquérir une existence réelle, selon sa spécificité, au sein de l'esprit imaginant. Lequel esprit répand ainsi alentour des rayons qui meuvent les choses extérieures de la même façon, exactement, qu'il le fait pour la chose dont il est lui-même l'image. De telle sorte que l'image conçue au sein de l'esprit s'accorde spécifiquement avec la chose réalisée effectivement, selon le modèle contenu dans l'image (*De radiis*, V).

Dans ce contexte, on voit que retrouve également sa place certaine théorie du *spiritus* : le *spiritus*, c'est-à-dire un principe qui compénètre la matière de telle façon que les vertus des corps supérieurs deviennent la forme des corps inférieurs, et que la forme des corps inférieurs est constituée d'un matériau rattaché aux vertus des corps supérieurs. Une des sources de la magie astrale est certainement dérivée du *De somniis* de Synésius (v^e siècle) que Ficin a traduit. Si l'on est en droit de parler d'une sympathie cosmique, c'est que l'âme renferme l'empreinte idéale des objets sensibles, et qu'une telle sympathie se laisse percevoir en vertu d'un principe synthétisant qui, pareil à un miroir à deux faces, peut réfléchir dans un même instant et les objets sensibles et les archétypes éternels, et qui en permet ainsi la confrontation. Il se dessine par conséquent une espèce de terrain neutre et commun à l'intérieur duquel le monde intérieur et le monde extérieur se rencontrent et peuvent se trouver à égalité.

Reste que les talismans ficiniens - d'après ce que l'on peut conclure des pages du *De vita coelitus comparanda* - sont des objets confectionnés par les soins de l'homme, et qui sont susceptibles d'exercer une action sur les entités supérieures en vertu d'une ressemblance. Selon *Picatrix*, le Soleil devra revêtir l'image d'un roi portant sa couronne, installé sur son trône et ayant à ses pieds le signe magique du soleil. Vénus, ce doit être une femme aux cheveux dénoués qui chevauche un cerf, qui tient dans sa main droite une pomme et des fleurs dans sa main gauche, et qui est tout de blanc vêtue. Rien de divergent dans les directives indiquées en vue de déterminer ressemblance et sympathie entre telle pierre et telle autre, entre des fleurs et des animaux, et telle ou telle autre planète.

Dans la pensée de Ficin, n'importe quel objet matériel, dès lors qu'il se trouve placé au contact des réalités supérieures, est aussitôt investi par un influx céleste. Et la démonstration classique, tirée des textes du *Corpus Hermeticum*, prend appui sur le fait que les prêtres égyptiens et les

mages évoquaient les dieux en manipulant des statuette animées produites à leur image et à leur ressemblance.

Un talisman (mais Ficin ne parle jamais que d'« images »), c'est un objet matériel à l'intérieur duquel a été introduit l'esprit d'une étoile. Quantité d'images sont à même de permettre d'escompter la guérison, la bonne santé, la force physique. En même temps que le recours aux talismans, Ficin recommande de chanter des hymnes orphiques, suivant une mélodie en quelque manière homologuée, conforme à la musique des sphères planétaires suggérée par la tradition pythagorique.

Mais la pensée de Pythagore, telle qu'elle a pu nous parvenir, et telle que Boèce a pu la développer et la transmettre, était basée sur le fait, incontestable, que certaines mélodies et certains modes musicaux sont susceptibles de provoquer des réactions de tristesse, de joie, d'excitation ou de tranquillité. Tandis que, pour Ficin, la magie orphique est le corollaire d'une magie talismanique et exerce son action sur les astres.

Dans le *De vita coelitus comparanda*, surabondent les prescriptions relatives à la manière de se munir de talismans, de s'alimenter au moyen de plantes qui soient en sympathie avec certains astres, ou quant à la façon de célébrer des rituels magiques en utilisant des parfums et des chants adéquats, et des vêtements dont les couleurs soient en accord avec les astres sur lesquels on désire influencer, ou desquels on espère une influence bénéfique. Pour adresser une requête au soleil, il sera bon de revêtir des vêtements dorés, de se servir de fleurs apparentées au soleil comme l'héliotrope, ou bien du miel jaune, du safran, du cinnamome. Le coq, le lion, le crocodile sont autant d'animaux solaires. Quant à l'influence de Jupiter, elle peut être mise à profit grâce à l'hyacinthe, à l'argent, au topaze, au cristal, aux couleurs vertes ou aux teintes du bronze.

12.8 L'ESTHÉTIQUE COMME NORME DE VIE

Couliano (1984) voit dans la magie ficinienne une technique visant à un contrôle personnel, capable d'amener le magicien à des états de tension ou de détente, comme c'est le cas pour les moines orientaux qui méditent durant des heures et des heures en prononçant un *mantra* et qui découvrent à travers cette concentration une disposition d'esprit décontractée et sereine - ou bien comme cela se passe avec les techniques corporelles du *yoga*. De fait la pratique ficinienne intègre toute une série de recommandations relatives à un régime diététique, à des promenades à effectuer en des endroits agréables où l'air soit doux et pur, au souci de l'hygiène personnelle, à la consommation de produits comme le vin et le sucre. Il s'agit de dégager l'esprit humain de ses salissures afin de le rendre plus semblable à l'esprit du monde et partant plus céleste.

Mais il nous faut voir également dans ces actions rituelles autant d'opérations à caractère artistique, accomplies par des esthètes qui veillent avec amour sur leur propre corps, sur l'agrément de leur cadre de vie et des objets qui les entourent. Il y a une composante esthétique dans cette manière de s'adonner à la contemplation de belles représentations, d'entendre chanter de ravissantes mélodies. Le mage néo-platonicien est plus épris des harmonies terrestres que des mondes infernaux. La magie paraît faire accéder, plutôt qu'à une domination ténébreuse du surnaturel, à un confortable équilibre naturel.

Nous avons vu que Ficin semble privilégier le reflet de l'idée céleste sur la matière qu'elle informe. Mais, et c'est là un autre aspect du nouveau paradigme de la culture renaissante, cette

conception du sage qui s'applique à se rendre semblable à Dieu en en pénétrant les mystères entraîne comme effet collatéral une réappréciation du corps et des agréments de l'existence. Par une curieuse contradiction, le théoricien médiéval peut aligner des pages et des pages sur le thème de la beauté de la nature, il n'en tirera jamais la conclusion que la manière, aussi, de cultiver son corps et son environnement peut être partie intégrante de son idéal de beauté. A l'opposé, le théoricien de la Renaissance semble absorbé par la découverte d'une idée immatérielle de la beauté, mais en fait il se comporte comme si le problème esthétique ne concernait pas seulement la contemplation du monde, mais aussi ses propres agissements quotidiens, la gestion de son propre corps et de ces lieux dans lesquels, pour son agrément, avec un souci d'équilibre mais également une plénitude sensuelle, il procède à la célébration de sa propre aventure terrestre.

Loin d'appeler les esprits des défunts à donner des représentations comme le nécromant décrit par Benvenuto Cellini, loin de voler dans les airs et d'envoûter hommes et animaux comme les sorcières traditionnelles, loin même de s'appliquer, comme Henri Corneille Agrippa, à la pyrotechnique ou, comme l'abbé Trithémius, à la cryptographie, le magicien de Ficin est un personnage inoffensif, dont les habitudes n'ont rien de repréhensible ou de choquant aux yeux d'un bon chrétien.

On est sûr qu'allant le trouver - à moins qu'il ne considère notre compagnie comme peu recommandable, ce qui est fort probable - il nous proposera de sortir pour l'accompagner dans sa promenade quotidienne. Il nous emmènera furtivement, pour éviter les rencontres indésirables, jusqu'à un jardin enchanté, lieu plaisant où la lumière du soleil ne croise, dans l'air frais, que les parfums des fleurs et les ondes pneumatiques émanées par le chant des oiseaux. Notre théurge, dans sa robe de laine blanche d'une propreté exemplaire, se mettra peut-être à inspirer et à expirer l'air rythmiquement, puis, ayant aperçu un nuage, rentrera inquiet chez lui, de peur de s'enrhumer. Il se mettra à jouer de la lyre, pour s'attirer l'influence bénéfique d'Apollon et des autres Grâces célestes, après quoi il s'assoira devant un repas frugal où, à côté de quelques légumes cuits et de quelques feuilles de salade, il consommera deux coeurs de coq pour raffermir son cerveau. Le seul luxe qu'il se permettra sera celui de quelques cuillères de sucre blanc et d'un verre de bon vin, encore qu'à y regarder de près celui-ci est mélangé avec une poudre insoluble dans laquelle on pourrait reconnaître une améthyste broyée, qui lui attirera à coup sûr les faveurs de Vénus. On remarquera que sa maison est

aussi propre que ses vêtements et que notre théurge se lave systématiquement une ou deux fois par jour, contrairement à la plupart de ses concitoyens, qui ne doivent pas suivre ses bonnes habitudes. On ne s'étonnera pas que cet individu fort attentif à ne gêner personne et qui, par-dessus le marché, est propre comme un chat n'ait encouru la colère d'aucune autorité, laïque ou religieuse. Il a été toléré à la mesure de sa propre tolérance, ou plutôt indifférence, envers ses confrères moins évolués, dont le pneuma ne fut jamais aussi transparent que le sien. (Couliano 1984)

L'esthétique devient norme de vie. On ne s'efforce plus désormais de procurer une justification théologique de ce qui est agréable : on pratique l'agrément comme une des formes efficaces de la religiosité naturelle.

12.9 L'ARTISTE ET LA NOUVELLE INTERPRÉTATION DES TEXTES ET DU MONDE

Revenons à présent à la position adoptée par Dante dans sa polémique implicite avec saint Thomas, telle qu'elle a été examinée à la rubrique 11. 6. Nous avons vu que la conception dantesque du poète voyant aboutissait à assigner au discours poétique cette interprétation du monde, pour ne pas dire des écrits profanes, qui selon saint Thomas devait être réservée et limitée aux exégètes de l'Écriture divine. Ce que pouvait représenter le changement de paradigme annoncé par Dante devrait apparaître désormais clair, d'après l'exploration que nous venons tout juste de mener de l'univers de la Renaissance.

Ce en quoi Dante demeurait encore médiéval tenait au fait que, en fin de compte, il ne croyait nullement que les textes littéraires pussent posséder des significations à l'infini : il semble rester attaché à la conviction scolastique selon laquelle les sens sont au nombre de quatre, et que par conséquent ils peuvent être décodés sur la base d'une encyclopédie.

Mais c'est justement la notion d'encyclopédie comme répertoire, comme registre du savoir qui après Dante se transforme. Non que pendant la Renaissance et dans les périodes qui suivent la notion d'encyclopédie du savoir soit absente - tout au contraire l'encyclopédisme de la Renaissance et de l'époque baroque apparaît plus vorace et plus totalitaire que l'encyclopédisme médiéval, car il annexe les domaines de la science nouvelle. Seulement, pour ce qui concerne le filon néoplatonicien et hermétique, c'est-à-dire celui qui exercera une influence sur une grande partie de l'esthétique moderne, l'encyclopédie ne saurait plus être bouclée et univoque, ni garantie par une autorité, comme il advenait dans le cas de l'Église médiévale. Si le monde est infini et si tous les êtres sont susceptibles de s'apparenter selon un réseau continuellement changeant de sympathies et de ressemblances, le questionnement de la forêt symbolique du monde demeurera perpétuellement ouvert. Et plus il sera ouvert, plus il deviendra ardu, plus les questions se feront insaisissables,

mystérieuses, réservées au petit nombre. Le didactisme scolastique pratiquait et légitimait les allégories *pour expliquer* mieux un mystère à tous, y compris aux personnes incultes. Le symbolisme de la Renaissance a recours à des hiéroglyphes exotiques et à des langues inconnues *pour dissimuler au vulgaire* des vérités qui ne sont accessibles qu'à des initiés. Pic de La Mirandole dira dans son *Apologie* que les sphynx égyptiens nous avertissent que les dogmes mystiques doivent rester énigmatiquement cachés aux profanes : *Aegyptiorum templis insculptae Sphinges hoc admonebant, ut mystica dogmata per aenigmatum nodos a prophana multitudine inviolata custodirentur.*

Il n'y a pas grande difficulté à transposer cette notion de la lecture de l'univers en notion de lecture ouverte des textes poétiques et des œuvres d'art en général. Et il ne sera pas non plus arbitraire de faire observer que de telles idées se trouvent coïncider dans le temps avec l'apparition du principe protestant de la libre interprétation des Ecritures, et donc avec la naissance de l'herméneutique moderne. Au début du chapitre consacré à symbole et allégorie, on avait examiné une définition goethéenne, qui privilégiait dans le symbole la pluralité insaisissable des significations, la continuelle fermentation du signifié (cf. Eco 1984, 4). Cette notion, nous avons vu combien elle était étrangère à la culture médiévale, au point que dans nombre d'histoires contemporaines de l'esthétique la conception médiévale a été assimilée exclusivement à la conception (répudiée) d'allégorie.

Tout aussi étrangères à la culture médiévale apparaîtront les théories maniéristes du talent, de l'Idée, la réévaluation baroque de la métaphore comme moyen de connaissance, et les esthétiques du sublime au XVIII^e siècle, pour ne pas parler des esthétiques romantiques du génie et de l'inspiration. Il y a là toute une succession de conceptions de l'art dans lesquelles l'image de l'artiste se charge toujours davantage de connotations d'exceptionnalité, de bonheur intuitif qui lui assure une connaissance privilégiée, et le discours artistique se différencie de plus en plus du discours philosophique, ne parlons pas du discours didactique, pour revêtir enfin dans les esthétiques de l'idéalisme les caractéristiques d'une autonomie absolue, jusqu'à apparaître plus d'une fois comme le moyen le plus complet et le plus profond de connaître l'homme et le monde.

Tout ce développement, il convient de le rappeler pour comprendre que, même si les élaborations esthétiques du Moyen Age demeurent à l'écart de cette longue histoire, c'est néanmoins - ainsi qu'on l'a suggéré en diverses occasions - durant le cours de leur élaboration et réélaboration séculaire que beaucoup de ces ferments se sont manifestés. Le cas de Dante demeure à cet égard exemplaire.

12.10 CONCLUSIONS

On ne s'est lancé, dans le cours de cette reconstitution des théories scolastiques du beau et de l'art, dans aucune tentative de « récupération » : la question de savoir si bien des idées médiévales ont survécu, si et comment elles ont pu être reconsidérées à différentes époques, si elles peuvent être réexaminées à la lumière de nos préoccupations actuelles, comporte des réponses qu'on laisse au lecteur le soin de formuler. Mais, de même qu'on n'a voulu envisager aucune récupération théorique, il ne faudrait pas non plus se laisser entraîner à quelque forme de liquidation inspirée par le principe historiographique suivant lequel, pour dire les choses un peu vite, « tout ce qui vient ensuite est meilleur ». En d'autres termes, toujours pour aller vite, on n'estime pas opportun d'adhérer à une vision du déroulement historique selon laquelle toute théorie, sitôt qu'elle se trouve datée, n'apparaît plus que comme un de ces tâtonnements confus au moyen desquels l'Esprit, ou son équivalent, s'évertue à parvenir à des synthèses toujours plus élevées et plus globales.

Pour l'instant, disons qu'il serait déjà fort discutable de ne chercher à repérer, dans les siècles qui suivent le Moyen Age, que les propositions qui paraissent nier et « dépasser » les phases antérieures. Certes, nous venons juste de le faire dans les pages qui précèdent, mais c'est parce qu'il fallait tout de même bien mettre en lumière l'apparition et l'affirmation de propositions alternatives. Mais on pourrait récrire une histoire des idées esthétiques dans laquelle, au contraire, on présenterait sous le jour le plus favorable toutes les occasions où ont été repris, reconduits, ou modifiés, et si peu, dans leur formulation, les principes de l'esthétique classique et médiévale. On pourrait également montrer tout ce qui, parmi les idées médiévales, a pu être réutilisé, plus ou moins consciemment, par nombre de théoriciens et d'artistes contemporains. Tenons-nous-en à un exemple, le plus contradictoire : celui de Joyce, qui bâtit sa doctrine des épiphanies, abondamment tributaire des esthétiques post-romantiques, en réélaborant, dans *Stephen Hero* et dans le *Portrait*, les critères du beau de Thomas d'Aquin (cf. Eco 1957 et 1962). Et par ailleurs de telles explorations déboucheraient sur des résultats surprenants : on découvrirait par exemple que Maritain (1920) part d'une récupération de l'esthétique médiévale de tour (apparemment) néo-thomiste, et qu'il en arrive (1953) à élaborer sur ces mêmes bases une esthétique de l'intuition créatrice qui semble beaucoup plus en harmonie avec le platonisme hermétique de la Renaissance qu'avec la leçon des scolastiques (cf. Eco 1961).

En revanche, si le jeu de la réactualisation consiste à montrer - mettons - que la claritas thomiste s'applique aussi bien à un concert de rock ou à un tableau de Pollock, alors ça devient trop facile. Facile, en ce sens que c'est vrai, mais vrai au sens où il est vrai de dire que dans toutes les cultures le feu est symbole de chaleur. Tout concept philosophique, pris dans son acception la plus générale, est apte à expliquer n'importe quoi. Assurément, le concept aristotélicien de *puissance* explique aussi le fonctionnement d'une automobile, et cependant la métaphysique d'Aristote n'est pas traduisible en termes de physique moderne.

Notre reconstitution historique visait au contraire à montrer comment le monde médiéval a fourni des réponses à des questions qu'il se posait au sujet des phénomènes esthétiques, dans le contexte de sa propre métaphysique dominante, de sa propre culture, de sa propre vision du monde. Autrement dit une reconstruction historique de l'époque médiévale (et c'est vrai pour n'importe quelle autre époque) doit avant tout nous aider à mieux comprendre cette époque. Si, l'ayant mieux

comprise, nous sommes ensuite conduits à réfléchir sur la nôtre (vu que l'historiographe demeure toujours, ne fût-ce que pour des raisons d'état civil, « des nôtres » et non pas « des leurs »), c'est tant mieux. Mais dès lors qu'on s'engage dans une histoire de l'esthétique médiévale, c'est pour essayer de dire comment pensaient les gens du Moyen Age, et pas comment, nous, nous pensons ou devrions penser.

On s'est efforcé de raconter dans ce livre, d'une manière condensée, une histoire qui, ayant débuté durant les siècles qui précèdent l'An Mil et s'étant prolongée jusqu'au temps des débats de la Scolastique tardive, et ce dans un contexte culturel qui était celui du Moyen Age latin, a présenté des caractéristiques particulières, des traits spécifiques. Il a existé une pensée esthétique médiévale, impossible à confondre avec celle des siècles précédents ou avec celle des siècles suivants; et elle a existé bien au-delà de la continuelle récurrence d'une terminologie et de formulations devenues, à force, quasiment canoniques. Cette pensée n'a rien eu de monolithique et s'est différenciée d'une manière ou d'une autre, à mesure que le temps passait. Partant d'une esthétique pythagorique du nombre qui entendait réparer le désordre lié à la période des invasions barbares, on en arrive à une esthétique humaniste, attentive aux valeurs artistiques et au trésor de choses belles légué par l'Antiquité, en laquelle se manifeste la renaissance du monde carolingien. Prenant son élan de cette renaissance, misant sur une organisation politique stabilisée, allant jusqu'à élaborer la conception d'un ordre théologique imposé à l'univers, une fois surmontée la crise des alentours de l'An Mil, l'esthétique s'affirme en tant que philosophie de l'organisation cosmique, en réponse aux incitations encore récentes de Scot Erigène, lequel incarne une culture anglo-saxonne déjà abondante et mûrie, même au cours des années qui précèdent la dépression pré-carolingienne. Cependant que l'Europe est en train de se revêtir (ainsi que le déclare, passé le cap de l'An Mil, Raoul Glaber) d'un blanc manteau d'églises, voilà que les Croisades viennent agiter l'existence provinciale de l'homme du Moyen Age, que les affrontements entre communes suscitent en lui une nouvelle prise de conscience civique; et, dans le même temps, la philosophie devient accueillante au mythe de la Nature, pour commencer, et ensuite au sentiment concret des choses naturelles, et le beau n'est plus seulement un attribut de quelque ordre abstrait, mais l'attribut des choses considérées pour elles-mêmes. Entre un Origène qui croit devoir insister, pour contenter son rigorisme, sur la laideur physique du Christ, et les théologiens du XIII^e siècle qui font du Christ le prototype de la figuration artistique resplendissante de beauté, on assiste à une maturation de *l'ethos*, de la morale chrétienne, et à la naissance d'une théologie des réalités terrestres. Les cathédrales traduisent le monde de toutes ces *Summae* où toute chose trouve sa juste place, Dieu et les cohortes angéliques, l'Annonciation comme le Jugement dernier, la mort, les métiers, la nature, le diable même, enfermé dans un ordre qui le juge et l'encercle, le plie à la positivité substantielle de la création où sa forme peut être manifestée.

Parvenue au point le plus haut de son évolution, la civilisation médiévale fait, pour le beau comme pour toutes les autres valeurs, le pari de fixer de manière définitive l'essence des choses grâce à une formulation claire et savante. Mais elle ne le fait qu'au terme d'un rude effort, siècle après siècle, et s'en remettant à son humanisme qui mise sur l'intemporalité. Seulement, voilà, le temps s'écoule et, tandis que la philosophie détermine l'essence des choses, celle-ci, soumise au regard de l'expérience et de la science, n'est déjà plus la même. La théorisation systématique,

forcément en retard par rapport aux ferments et à la pulsion pratiques, en est encore à parachever, à « peaufiner » l'image esthétique d'un *ordo* politique et d'un *ordo* théologique, alors que celui-ci se trouve déjà attaqué de mille façons : par un sentiment national, par le développement des parlers « vulgaires », par des technologies nouvelles, par une nouvelle sensibilité mystique, par le bouleversement social, par un flottement théorétique. A un moment donné, il faut bien que la Scolastique, doctrine d'un Etat universel catholique dont les *Summae* établissent la constitution, dont l'univers des cathédrales propose une encyclopédie, dont l'université de Paris est la capitale, règle ses comptes avec la poésie en langue vulgaire, avec un Pétrarque qui dit mépriser les « barbares » de Paris, avec de nouveaux ferments d'hérésie, avec la remise en circulation de certains écrits plus ou moins archaïques, rédigés dans des langues dont le Moyen Age avait perdu le souvenir, avec la nouvelle science expérimentale et quantitative, avec des conceptions peu conciliables de l'individu et de la société, de ce qui est licite et illicite, de la félicité et du péché, de la sécurité et de l'inquiétude - et donc, aussi, inévitablement, de ce qui est beau, de ce qui est laid, et de ce que c'est que l'art.

Bien entendu, on pourrait également retracer l'histoire des conceptions esthétiques à travers la lecture des commentateurs de saint Thomas, au XV^e et au XVI^e siècle et à travers l'examen de la Scolastique contre-réformiste, et ce jusqu'à Mercier et aux esthétiques de la néo-scolastique, mais alors il s'agirait d'une enquête différente. En introduction à ce livre, nous avons déploré certaine ambiguïté de la notion de Moyen Age, pourtant il faut admettre qu'en dépit de son imprécision cette notion impose des limites chronologiques qui nous autorisent à considérer que notre histoire a pris fin.

NOTES

Introduction

¹ Bien entendu, au cours de ces quarante dernières années, nombre de textes que Pouillon et de Bruyne n'avaient lus que manuscrits ou dans des présentations défectueuses ont fait l'objet d'éditions critiques, et d'autres textes sont devenus accessibles. D'autre part, il est bien dommage que les *Etudes*, en particulier, ne soient plus en circulation, et ce depuis fort longtemps. Peut-être est-il encore possible de trouver dans le commerce la traduction espagnole, publiée en 1958 par l'Editorial Gredos de Madrid. De Bruyne avait publié par la suite, en 1947, des extraits de son ouvrage principal sous le titre *L'Esthétique du Moyen Age* : toutefois ce livre a l'inconvénient de ne fournir, du moins en règle générale, que des références à l'œuvre majeure, et non aux sources.

² La première version du présent ouvrage a paru, sous le titre « Sviluppo dell'estetica medievale », dans le premier des quatre volumes (d'auteurs divers) de l'éditeur Marzorati (Milan, 1959) : *Momenti e problemi di storia dell'estetica*. Dans cette rédaction les passages en latin n'étaient pas traduits. Mais ce n'est pas la seule différence. La version Marzorati avait été conçue et rédigée il y a trente ans. Je la considérais désormais comme dépassée, principalement pour ce qui concerne la bibliographie, mais je me suis trouvé dans l'obligation de la revoir en vue d'une édition anglaise (*Art and Beauty in the Middle Ages*, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1986). L'accueil qui a été réservé à cette publication, aussi bien de la part de lecteurs non spécialistes, m'a incité à proposer de nouveau le livre dans la forme qui est ici la sienne. Bien des modifications ont été apportées en ce qui concerne le style, et il a été procédé à de nombreux allègements. On s'est efforcé de mettre à jour la bibliographie (dans les limites d'une contribution qui ne se veut pas réservée aux seuls spécialistes, en privilégiant donc les références à des ouvrages aisément accessibles). De nombreuses sources ont été recontrôlées, quelques paragraphes ont été ajoutés, en particulier dans le chapitre traitant du symbolisme et de l'allégorie et dans celui sur les doctrines artistiques. Tout le [chapitre 12](#) est, pour l'essentiel, inédit. J'ajoute que, tandis que les responsabilités de nature théorique continuent de me revenir en propre, le travail de mise à jour technique (assorti d'observations et de critiques sur le fond) a été réalisable grâce à la collaboration de Costantino Marmo, sans le concours de qui je n'aurais pas eu le courage de remettre en chantier le texte original. Et je suis, bien entendu, redevable également à l'égard de tous ceux - cités dans la bibliographie - qui ont à ma connaissance écrit sur le même sujet depuis 1959.

Chapitre 2

³ A propos de créations comme le *Stabat Mater* et le *Dies irae*, Curtius affirme qu'avant Dante il ne s'est rien trouvé de comparable quant à la valeur artistique. Nous découvrons ici d'autre part une maîtrise technique, laquelle ne pouvait manquer de stimuler une réflexion théorique. N'oublions pas que c'est à la faveur de cette poésie que l'invention de la rime trouve la confirmation de toutes ses potentialités. Sur la sensibilité esthétique des mystiques, cf. Assunto (1961, pp.98-101) et DUBY (1976).

⁴ *Somme théologique*, II-II, 91, 2. La question est traitée de nouveau par Denis le Chartreux dans son *De vita canonicorum*, a. 20 (*Opera*, t. 37).

⁵ Cf. Huizinga 1955, à propos de la danse macabre (chap. XI).

⁶ Sur ce thème, cf. de Bruyne (1946, 11, 5), et Assunto (1961, pp.123-138). 5. *Gemma animae*, 122 (P L 172, coll. 586); cf. également Guillaume Durand dans le *Rationale divinatorum officiorum* (1, 3); et aussi saint Thomas, III, *Sent.* d. 9, 1, 2; sur Guillaume Durand cf. Azzaro, 1968.

Chapitre 3

⁷ *Timée*, 92 c. (trad. franç. de E. Chambry, Paris, Garnier, 1950). Le commentaire de Calcidius a été édité, en même temps que sa traduction latine du dialogue, par J. H. Waszink dans le vol. IV du *Corpus Platonicum Medii Aevi*, Londres-Leyde, Warburg Inst. - Brill. Pareille beauté si dense du cosmos suggère à Thomas de York cette observation enregistrée dans son *Sapientiale* : *mundus totus est rotundus, orbicolatus et decenter factus, decorusque*. L'univers pris dans son entier est arrondi, orbiculaire et convenablement formé, et de plus fort plaisant (cité par de Bruyne, 1946, III, p. 233).

⁸ Les transcendants correspondent, selon la métaphysique scolastique, aux propriétés générales de l'être. A la différence des catégories, qui subdivisent l'être par le biais de dix classes ou genres dépourvus d'éléments communs (substance, qualité, quantité, relation, etc.), les transcendants, ainsi dénommés parce qu'ils *parviennent au-delà* des barrières dressées entre les catégories, sont des attributs de l'être qui ont par rapport à lui un pouvoir coextensif. Alors que nul objet ne saurait être en même temps substance et quantité, qualité et relation, les transcendants sont prédicables à tous les êtres, indépendamment de la catégorie à laquelle ils appartiennent. C'est à cause de ce caractère coextensif que les penseurs scolastiques affirment leur convertibilité en l'être. Ils sont traditionnellement indiqués comme l'*unum*, la *res*, l'*aliquid*, le *verum* et le *bonum*. En ce qui concerne le *pulchrum*, cf. 7. 4 et le

[9](#) Publié par P. Henquinet, in *Etudes franciscaines*, n° 44 (1932), et n° 45 (1933); texte reproduit également in Pouillon, 1946, p. 282.

[10](#) Saint Thomas, *Opuscula spuria*, éd. Mandonnet, Paris, 1927, p.436, 2.

[11](#) Déjà Albert le Grand était parvenu, dans sa *Summa de bono*, à mettre au point, d'une façon complexe et fort laborieuse, une disposition de toutes les triades; cf. résumé et schéma in De Bruyne, 1946, III, pp.153-161.

Chapitre 4

[12](#) « L'ordre et la proportion sont beaux et utiles » (Aristoxène, Diels, I, 469).

[13](#) Cf. Aristote, *Topique* III, I,116 f 21; *Métaphysique* XII, 3,1078 a 36, et Platon, *Phylèbe*, 26 a 6.

[14](#) J. Combarieu (*Histoire de la musique*, 6^e éd., Paris, 1938, vol. I, p. 224) prétend que l'influence de Pythagore a eu dans le domaine de la musique un effet aussi paralysant que le fut celle d'Aristote dans le domaine de la philosophie. Cependant on ne saurait nier que c'est à une telle influence que l'on doit le développement d'une notion théorique aussi importante que celle de *proportio*, qu'ensuite la pratique a su rapidement plier à ses exigences particulières.

[15](#) Gregory 1955, p. 214. L'ouvrage dans son ensemble informe admirablement quant à la cosmologie de l'école de Chartres. Pour une présentation et une bibliographie plus actualisées concernant l'école de Chartres cf. Maccagnolo 1980. Sur l'esthétique, voir en particulier Assunto 1961, pp.139-156.

[16](#) Cf. De Bruyne 1946, II, 7, 5; de Lubac 1959-64, II/1, VII, 1, pp.7-40.

[17](#) Voir par exemple le *Dialogus super auctores* de Conrad de Hirschau et le *Didascalion* de Hugues de Saint-Victor.

[18](#) C'est une interprétation à laquelle penche Ghyka 1931, II, 2.

Chapitre 5

[19](#) La présentation la plus approfondie et la plus éclairante de l'esthétique de R. Grosseteste demeure toujours celle de De Bruyne 1946, vol. III, chap. 4, sur laquelle est intervenu plus récemment Assunto 1961, pp.169-171. Pour une étude qui introduise à la pensée de Grosseteste, on lira l'ouvrage de Rossi 1986, qui inclut une bibliographie très à jour sur la métaphysique de la lumière au Moyen Age. On signale particulièrement Federici Vescovini 1965 (à propos des théories de la *perspectiva*) et Alessio 1961 (sur l'optique au XIV^e siècle).

[20](#) *Sententia libri de anima* II, 14, 421; cf. de Tonquédec 1950. Dans la période tardive de la Scolastique, la lumière retombera dans l'imprécision de la métaphore sans s'appuyer désormais sur un appareil métaphysique consistant : voir par exemple Denis le Chartreux, *De venustate mundi et pulchritudine Dei* (*Opera*, t.34).

Chapitre 6

[21](#) Huizinga, 1919, tout le chapitre XV intitulé « Le déclin du symbolisme ». Sur le symbolisme médiéval, voir également de Lubac, 1959-64 (vol. II/2, chap. VIII; Pépin, 1958; Battisti, 1960 (chap. V « Simbolismo e classicismo »); Eco, 1985.

[22](#) *Critique de la faculté de juger*, I, II, 2, par. 59 : « De la beauté comme symbole de la moralité ». On parlera d'intuition schématique lorsque l'intuition correspondante à un concept de l'intellect est donnée a priori; et d'intuition symbolique lorsque, à un concept qui ne peut être formé que par la raison, et auquel ne peut correspondre aucune intuition sensible, se trouve soumise une intuition à laquelle s'accorde le processus du jugement qui est seulement analogue à celui du schématisme. Les exemples fournis par Kant représentent de véritables proportions proches de l'analogie de proportion et de proportionnalité de la Scolastique (cf. McInerny, 1961).

[23](#) Pour un ensemble plus que complet de témoignages, voir l'ouvrage monumental de De Lubac, 1959-64. Auerbach, 1944, déplorait que la distinction entre méthode figurative (innovation typiquement chrétienne) et méthode allégorique (héritage du paganisme) ne fût pas encore suffisamment claire pour les chercheurs. Sur la base du matériau rassemblé par de Lubac, 1959-64, et par Pépin, 1958, je pense qu'il est possible d'assimiler la méthode figurative à celle de l'*allegoria in factis*.

[24](#) Par exemple chez saint Jérôme (*In Math.*, XXI, 5) : *cum historia vel impossibilitatem habeat vel turpitudinem, ad altiora transmittitur*; ou bien chez Origène (*De principiis*, 4, 2, 9 et 4, 3, 4) selon qui le Saint-Esprit interpolerait dans le texte de petits détails sans utilité comme autant d'indices de sa nature prophétique.

[25](#) Une histoire des encyclopédies médiévales dépasse les limites de ce chapitre et de cet ouvrage, ne serait-ce que parce que des éléments encyclopédiques peuvent se trouver dans les œuvres de théologiens et de philosophes. Pour un ensemble d'informations et une bibliographie plus ample, cf. Garfagnini, 1978, Beonio-Brocchieri Fumagalli, 1975, le chapitre V. 5 de Gilson, 1944, Bologna, 1977, Guglielminetti, 1985, Zaganelli, 1985, Barisone, 1982, Zambon, 1975, Kappler, 1980, Carrega-Navone, 1983.

Chapitre 7

[26](#) Les citations du *De perspectiva* de même que celles du *De intelligentiis* sont extraites des pp. 145, 143 et 174 de l'édition Baeumker, 1908. Ample présentation accompagnée de textes in De Bruyne, 1946, III, pp. 239-251. Cf. également Assunto, 1961, pp. 167-169, Federici Vescovini, 1965, pp. 132-133 sur Vitellion, et pp. 28-32 pour Adam Pulchrae Mulieris.

[27](#) La polémique engagée par les interprètes à propos de la transcendantalité du beau chez Thomas d'Aquin est complexe. Pour une indication de l'« état de la question » et un examen des écrits thomistes, voir Eco, 1970, chap. 2.

[28](#) C'est la thèse soutenue par Maritain (1920) qui parle à ce sujet d'un « sens intelligencié » (pp. 38-41 et 173-178).

Chapitre 8

[29](#) On lira à ce sujet le chapitre *Essence et réalité* de Gilson, 1949. Pour une introduction à l'étude de la pensée de saint Thomas, voir aussi Chenu, 1950, Vanni Rovighi, 1981. Sur l'humanisme thomiste, cf. Jaeger, 1943.

[30](#) *In librum de divinis nom.* IV, IX, X, XI. Il s'agit de toute une suite de pages qui fournissent l'image d'un ordre de divers ordres, d'une organisation d'organismes. La base ontologique de cette mise en relation complexe de formes, nous la trouvons in *Contra Gentiles* II, 16.

[31](#) *Somme théologique* I, 16, 1. A propos de l'intégrité du tout organique, il nous a déjà semblé pouvoir relever des analogies intéressantes entre ces principes et certaines descriptions modernes de la perfection formelle. Voir chez Eco, 1970, p. 95, le rapprochement avec l'esthétique de L. Pareyson et, pp. 285 et suiv., la comparaison entre méthodologie thomiste et méthodologie structuraliste.

[32](#) *Somme théologique* I, 85, 5. La mention de la fruition esthétique vue comme une opération complexe de comparaison se trouve également chez saint Bonaventure, *Itinerarium*, II, 4-6.

Chapitre 10

[33](#) Cf. en particulier l'opuscule *De principiis naturae* où ce sujet se trouve abondamment développé; cf. aussi *Somme théologique* I, 77, 6 et *Contra Gentiles* II, 72.

[34](#) A propos des ornements féminins *Somme théologique* II-II, 169, 2; sur le jeu *Somme* I-II, 32, 1 ad 3; I-II, 60, 5; II-II, 168, 2-4.

[35](#) L'attribution à Téodulf d'Orléans a été soutenue de nouveau, contre l'opinion de Wallach, 1977, par Meyvaert, 1979. Les citations qui suivent sont extraites des *Libri Carolini*, P L 98, respectivement coll. 1242, 1095, 1219 et 1230.

[36](#) Sur le traité de Cennini voir Schlosser, 1924; les vers cités sont les w. 9-10 de l'*Ars poetica*; pour Guillaume Durand, voir le *Rationale divinatorum officiorum* I, c. III, 22.

[37](#) *Formula materiae quasi quaedam formula cerae - Primitus est tractus duri : si sedula cura - Igniat ingenium, subito mollescit ad ignem - Ingenii sequitur manum quocumque vocaret (Poetria nova, vv. 213-216, éd. Faral, 1924, p. 203).*

[38](#) Encore que l'on rencontre chez saint Thomas une page suggestive qui mentionne dans chaque forme formée la présence d'un *appetitus* opposé, tendant à des formes nouvelles (*In Phys. Arist.*, I, 9); ainsi que d'autres suggestions relatives à une incapacité de réaliser en chaque imitation une adéquation parfaite au modèle, de sorte que l'idée artistique doit être, au moment de se former, déjà adaptée à cette restriction (*Quaest. disp. de veritate* III, 2).

[39](#) C'est seulement à travers ce Commentaire que la Poétique d'Aristote sera connue du Moyen Age, jusqu'au moment où elle sera traduite, en 1272, par Guillaume de Moerbeke; cf. Franceschini, 1935 et 1956.

[40](#) Voir, in Menendez y Pelayo, 1883, p. 416, l'acte de fondation du *Consistorio del Gay Saber*.

Chapitre 11

[41](#) Pétrarque, Boccace, Coluccio Salutati se situeront sur cette ligne. Curtius (1948, XII) note qu'il est « piquant » de voir ainsi l'humanisme procéder au dépoussiérage d'une notion théologique afin de combattre la culture de dérivation thomiste.

[42](#) Pour tout ce développement du concept esthétique d' « idée », cf. Panofsky, 1952. Schlosser (1924) se demande, à propos du sort esthétique fait à l'*idée* platonicienne, si en réalité un tel concept n'est pas né, justement, d'une considération de caractère esthétique, en présence du spectacle de la réalité formée.

[43](#) Il existe une littérature extrêmement abondante à propos de la conception dantesque de la poésie. Dans le cadre de ce livre nous renvoyons seulement à Vossler, 1906, en particulier I et III; à Nardi, 1942; à Singleton, 1958; Assunto, 1961, pp. 259-284; Hollander, 1980; Corti, 1981. C'est en particulier dans les contributions de Vossler, Nardi et Corti que se trouve discutée la question d'une hétérodoxie supposée de Dante par rapport à la tradition thomiste.

[44](#) On se limite à signaler Bruno Nardi, « Osservazioni sul medievale *accessus ad auctores* in rapporto all'Epistola a Cangrande », in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana*, Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1961. En fait, si l'on peut noter que dans le *Convivio* les sens se trouvent mieux distingués qu'ils ne le sont dans *l'Epître*, on doit toutefois prendre en considération la reconnaissance d' « une unité conceptuelle fondamentale » exprimée par M. Simonelli, 1967.

[45](#) Dante Alighieri, *Opere minori*, II, p.11; collection *La letteratura italiana. Storia e testi*, Milan-Naples, Ricciardi éd., 1979.

Chapitre 12

[46](#) Sur le Moyen Age « déviant » on citera Bachtine, 1970; Cohn, 1957 et 1975; Capitani, 1977; Camporesi, 1973 et 1978.

[47](#) L'esthétique de Nicolas de Cuse a fait l'objet d'une étude de Santinello en 1958, et c'est à cet ouvrage que nous nous reporterons dans les pages qui suivent.

[48](#) Dans un livre traitant de l'esthétique médiévale, on ne saurait prétendre fournir une bibliographie satisfaisante sur la culture de la Renaissance. Pour tout ce qui sera énoncé dans les pages qui suivent on indique ici seulement quelques textes de référence. Sur l'histoire de l'hermétisme, à partir du II^e siècle, voir Festugière, 1983 et Yates, 1964. En ce qui concerne tous les filons souterrains de la culture médiévale dont on va être amené à faire mention, le livre de Thorndike, 1923 demeure essentiel. Pour des informations sur l'alchimie médiévale on verra également Holmyard, 1957. Sur la doctrine des signatures, Foucault, 1966. Sur les doctrines cabalistiques, Scholem, 1960 et 1974. Sur l'esthétique de la Renaissance, Bosanquet, 1904, Battisti, 1960, Bayer, 1961, Garin, 1954, Gilbert et Kuhn, 1954, Ghyka, 1931, Hauser, 1953, Panofsky, 1924.

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

Abréviations

- C C *Corpus Christianorum, series Latina*
C S E L *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*
P L *Patrologiae cursus completus, series Latina*
S. th. *Summa theologiae*
Sent. *In libros Sententiarum Petri Lombardi*

A. Sources

ADAM DE BELLEDONNE (*Adam Pulchrae Mulieris*)

Liber de intelligentiis, in Baeumker 1908 (faussement attribué à Witelio ou Vitellion).

AUGUSTIN Aurélien *saint* (354-430)

Opera, in CC27 - 57, Turholt, Brepols, 1954.

(Edition en français de Poujoulat et Raulx, Bar-le-Duc, 1864-1873; et *Bibliothèque augustinienne* publiée à partir de 1936, Paris, Desclée De Brouwer).

Confessionum libri XIII, in *Opera*, éd. L. Verheijen, CC27, 1981

(trad. française de L. de Mondadon, Ed. de Flore, Paris, 1947).

De doctrina christiana, in *Opera*, éd. I. Martin, CC32, 1962.

De ordine, in *Opera*, éd. W. M. Green, CC29, 1970.

De quantitate animae, in PL32.

De vera religione, in *Opera*, éd. K.D. Daur, CC32, 1962.

Enarrationes in Psalmos, in *Opera*, éd. E. Dekkers et I. Fraipont, CC38 - 40, 1956.

»*Epistulae*, éd. A. Goldbacher, CSEL 34/1-2, 44 et 57, Wien-Leipzig, Tempsky-Freytag, 1895-1911.

ALAIN DE LILLE *Alanus ab Insulis* (1128-vers 1202)

Anticlaudianus, PL210 (éd. critique de R. Bossuat, Paris, Vrin, 1955).

De planctu naturae, éd. N. Haring, Spolète, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1978.

ALBERT LE GRAND *saint* (1193-1280)

Super Dionysium de divinis nominibus, éd. P. Simon, Münster, Aschendorff, 1972 (*Opera Omnia*, t. XXXVII/1).

ALCUIN DE YORK *Alcuinus Turonensis* (730-vers 804)

De rhetorica et virtutibus, in Halm 1863.

ALEXANDRE DE HALES, JEAN DE LA ROCHELLE, FRATER CONSIDERANS

Summa theologica, éd. des Pères du Collège Saint-Bonaventure, Florence, Quaracchi, 1924-48.

ANONYME - MOINE CHARTREUX

Tractatus de musica plana, in Coussemaker 1864-76.

BAUDOIN DE CANTERBURY (*Balduinus Cantuariensis*)

Tractatus de beatitudinibus evangelicis, PL204.

BÈDE LE VÉNÉRABLE (672-vers 735)

De arte metrica, PL90.

De schematibus et tropis, in Halm 1863.

BERNARD DE CLAIRVAUX saint (1090-1153)

Apologia ad Guillelmum abbatem, PL182 (éd. critique in *S. Bernardi Opera*, vol. III, éd. J. Leclercq - H. M. Rochais, Rome, Ed. Cistercienses, 1963).

Sermones super Cantica Canticorum, in *S. Bernardi Opera*, éd. J. Leclercq - C. H. Talbot - H. M. Rochais, Rome, Ed. Cistercienses, 1957-58.

BOÈCE *Anicius Manlius Severinus Boetius* (vers 480-524)

Consolatio Philosophiae, éd. L. Bieler, in CC94, 1957. *De musica libri quinque*, PL63 (sous le titre de *De institutione musicae*, éd. Friedlein, Leipzig, Teubner, 1867; éd. reproduite, Francfort, Minerva, 1966).

BONAVENTURE DE BAGNOREGIO saint (1221-1274)

Itinerarium mentis in Deum, in *Opera theologica selecta*, t. V, éd. A. Sepinski, Florence, Quaracchi, 1964.

Libri I, II, III, IV Sententiarum, in *Opera Theologica selecta*, tt. I-IV, éd. L. M. Bello, 1934-49.

BRUNO GIORDANO (1548-1600)

De Magia, in *Opera latine conscripta*, Naples-Florence, 1879-91, III, pp. 395-454 (trad. italienne avec texte latin en regard par Albano Biondi, *De Magia - De vinculis in genere*, Padoue, Edizioni Biblioteca dell'immagine, 1986).

CASSIODORE MARCUS AURELIUS (vers 485-vers 580)

De artibus et disciplinis liberalium litterarum (= *Institutionum liber II*), PL70.

CENNINO CENNINI

Il Libro dell'arte, éd. Simi, Lanciano, Carabba, 1913.

CONRAD DE HIRSCHAU (vers 1070-?)

Dialogus super auctores, éd. R.B.C. Huygens, Leyde, Brill 1970.

DANTE ALIGHIERI (1265-1321)

Epistola XIII, in *Opere minori*, t. II, *Epistole*, éd. A. Frugoni et G. Brugnoli, Milan-Naples, Ricciardi, 1979 (en français, *Epître XIII*, in Dante, *Œuvres complètes*, trad. A. Pézard, « Bibl. de la Pléiade », pp. 791-809, Paris, Gallimard, 1965).

FICINO, MARSILIO (1433-1499)

Sopra lo amore, éd. Rensi, Lanciano, Carabba, 1914.

De divisione naturae libri quinque, PL122 (éd. critique des livres I-III par I. P. Sheldon-Williams et L. Bieler, Dublin, The Dublin Inst. for Advanced Studies, 1968, 1972 et 1981).

GEOFFROY DE VINSALUF Galfridus de Vino Salvo

Poetria nova, in Faral 1924.

GILBERT DE HOYLAND *Gillebertus de Hoilandia* (? -1172)

Sermones in Canticum Salomonis, PL184.

DOMENICUS GONDISSALVI *Dominicus Gundisalvus* ou *Gundissalinus*

De divisione philosophiae, éd. Baur, Munster, Aschendorff, 1903.

GUIGO I abbé de la Grande-Chartreuse (1083-1136)

Annales ordinis Carthusiensis sive Consuetudines, PL153 (éd. critique in *Sources chrétiennes* 313, Paris, Ed. du Cerf, 1984).

GUILLAUME D'AUVERGNE (vers 1198-1249)

Tractatus de bono et malo, in Pouillon 1946, 31S-319 (éd. critique par J. R. O'Donnel, in *Medieval Studies* 8,1946 - *De bono* - et 16, 1954 - *De malo*).

GUILLAUME DE CONCHES (vers 1080-1145)

Dragmaticon (Testi filosofici e scientifici delle Scuola di Chartres, éd. E. Maccagnolo, Milan, Rusconi, 1980).

Glosae super Platonem, éd. E. Jeaneau, Paris, Vrin, 1965.

GUILLAUME DURAND *Guillelmus Duranti* dit *Speculator* (vers 1231-1296)

Rationale divinatorum officiorum, Lyon, Giunti, 1562.

GUILLAUME D'OCKHAM (vers 1280-1348)

Quodlibeta septem, in *Opera Theologica*, vol. IX, éd. C. Wey, St. Bonaventure, N.Y., St. Bonaventure Univ., 1980.

Scriptum in librum primum Sententiarum. Ordinatio, in *Opera theologica*, vol. I-IV, éd. G. Gal, S. Brown, F. Kelley, St. Bonaventure, N.Y., St. Bonaventure Univ., 1967-79.

HILDEGARDE DE BINGEN *sainte* (1098-1179)
Liber divinorum operum simplicis hominis, PL197.

HILDUIN DE SAINT DENYS (?-844)

Traduction latine des *Noms divins* du Pseudo-Denys (vers 823) in *Dionysiaca*, voir Jean Sarrazin.

HONORIUS D'AUTUN *Honorius Augustodunensis*
Gemma animae, PL172.

HUGUES DE SAINT-VICTOR (?-1141)

De Scripturis et scriptoribus sacris praenotatiunculae, PL175.
De tribus diebus, PL176 (figure comme Livre VII du *Didascalicon*).
Didascalicon de studio legendi, PL176 (sous le titre de *Eruditionis didascalicae libri septem*; éd. C.H. Buttimer, Washington; The Catholic Univ. of America, 1939.

In hierarchiam coelestem expositio, PL175.

Soliloquium de arrha animae, PL176.

ISIDORE DE SÉVILLE *Isidorus Hispalensis ou Portugalensis* (560-636)
Etymologiarum sive originum libri XX, éd. W. M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1911.
Sententiarum libri tres, PL83.

JEAN DUNS SCOT (vers 1265-1308)

Ordinatio I, éd. de la Commission d'Etudes Scotistes, vol. I, Prol., dd. 1-3, Cité du Vatican, Tip. Poliglotta Vaticana, 1950.

JEAN DE SALISBURY *Ioannes Saresberiensis* (1110/20-1180)
Metalogicus, in *Opera omnia*, vol. V, éd. J. A. Giles, Oxford, Parker, 1948.

JEAN SARRAZIN *Ibn Dahut*

Traduction latine des *Noms divins* du Pseudo-Denys (vers 1160) in *Dionysiaca. Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage*, t. I, Bruges, Desclée de Brouwer, 1937.

JEAN SCOT ÉRIGÈNE (800/15 - vers 870) JUDAS LE LÉVITE *Jehudah Levi* (1070/75-?)
Liber Cosri, première traduction latine avec le texte hébreu en regard, par J. Buxtorf, Bâle, Decker, 1660.

LULLE RAYMOND (1235-1315)

Opera, Strasbourg, Zetzner, 1598 (également *Opera latina*, CC, *Continuatio Mediaevalis*, 32-39 et 75-76).

Liber duodecim quaestionum, PL172.

OTLOH DE SAINT-EMMERAN *Othlonus ou Othlohus Frisingensis, monachus S. Emmerammi*
(vers 1010-1070)

Dialogus de tribus quaestionibus, PL146.

PHILIPPE LE CHANCELIER (? -1236)

Summa de bono, éd. Wicki, Berne, 1985.

PSEUDO-DENYS L'AÉROPAGITE

De coelesti hierarchia, in *Dionysiaca. Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage*, t. II, Bruges, Desclée de Brouwer, 1937.

De divinus nominibus, in *Dionysiaca cit.*, t. I.

Theologia mistica, in *Dionysiaca cit.*, t. I.

RICHARD DE SAINT-VICTOR (?-1173)

Benjamin major (*De gratia contemplationis libri quinque*) PL196.

ROBERT GROSSETESTE *Robertus Lincolniensis* (1168/75-1253)

Commentaire sur les « Noms divins », in Pouillon 1946, 319-22 (transcription du chap. 1, d'après le ms Paris, Bibl. nat. lat. 1620, en annexe à Ruello 1959).

Commentaire sur l'Hexaëmeron, in Pouillon 1946, 322-3 (éd. critique, *Hexaëmeron*, R. C. Dales and S. Gieben, Londres, Oxford Univ. Press, 1982).

De luce, in Baur 1912.

SUGER DE SAINT-DENIS (1081-1151)

Liber de rebus in administratione sua gestis, PL186 (éd. avec le texte latin et une trad. anglaise in Panofsky 1946).

THÉODULPHE D'ORLÉANS (?-821)

Libri Carolini, PL 98.

THÉOPHILE

Schedula diversarum artium, in Ilg 1874.

THOMAS D'AQUIN *saint* (1225/6-1274)

Opera omnia, jussu impensaue Leonis XIII p. m. edita, Rome, Commissio Leonina, 1882.

De mixtione elementorum, in *Opera omnia*, t. XLIII, cura et studio fratrum Praedicatorum, Rome, Ed. di S. Tommaso 1976.

De principiis naturae ad fratrem Sylvestrum, in *Opera omnia*, t. XLIII cit.

In duodecim libros Metaphysicorum Aristotelis expositio, éd. de R. Spiazzi, Turin, Marietti, 1950.

In librum beati Dionysii De divinis nominibus expositio, éd. de C. Pera, Turin-Rome, Marietti, 1950.

In octo libros Physicorum Aristotelis expositio, éd. de P. M. Maggiolo, Turin-Rome, Marietti, 1954.

Quaestiones disputatae de veritate, in *Opera omnia*, t. XXII, éd. A. Dondaine, Rome, Ed. di S. Tommaso, 1970-76.

Quaestiones quodlibetales, éd. de R. Spiazzi, Turin-Rome, Marietti, 1949.

Scriptum super librum Sententiarum Magistri Petri Lombardi, éd. P. Mandonnet-M.-F. Moos, 4 vol., Paris, Lethielleux, 1929-47.

Sentencia libri de anima, éd. R. A. Gauthier, *Opera omnia* vol. XLV/1, Rome-Paris, Commissio Leonina-Vrin, 1984.

Summa contra Gentiles, in *Opera omnia*, voll. XIII-XV, cura et studio fratrum Praedicatorum, Rome, 1918-30; trad. française entreprise en 1952).

Summa theologiae, in *Opera omnia*, voll. VIII-XII, cura et studio fratrum Praedicatorum, Rome, 1882-1906 (éd. française dite de la « Revue des Jeunes », avec le texte latin, des notes textuelles et doctrinales - Paris, Desclée, 1925 et suiv.).

UCBALD DE SAINT-AMAND (vers 840-vers 930)

Musica enchiriadis, in Gerbert 1784 (et PL132).

ULRICH DE STRASBOURG (?-1277)

Liber de summo bono II, tr. 3, c. 5, in Pouillon 1946, pp. 327-8.

VILLARD DE HONNECOURT

Livre de portraiture, in Hahnloser 1935.

VINCENT DE BEAUVAIS (vers 1190-1264)

Speculum maius, 4 vol. (I, *naturale*; II, *doctrinale*; III, *morale* - apocryphe -; IV, *historiale*), Douai, B. Belleri, 1624 (édition reproduite par reprographie, Graz, Akademische Druck-Verlagsanstalt, 1965).

WITELO OU VITELLION (1220-/30-?)

De perspectiva, in Baeumker 1908.

B. Études

Ouvrages collectifs

1975 – *Towards a Medieval Aesthetics*, in *Viator* 6 (fascicule monographique).

1976 – *Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo* (Spolète, 3-9 avril 1975), Spolète, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.

1977 – *L'érotisme au Moyen Age*. Etudes présentées au III^e Colloque de l'Institut d'études médiévales, éd. B. Roy, Montréal, L'Aurore.

1986 – *Sopra la volta del mondo. Onnipotenza e potenza assoluta di Dio tra medioevo e età moderna*, Bergame, Lubrina.

Contributions individuelles

ALESSIO (F.)

1961 – « Per uno studio sull'ottica del Trecento », in *Studi medievali*, s. 3, 2, pp. 444-504 (republié in *La filosofia e le « artes mechanicae » nel secolo XII^e. Per uno studio sull'ottica del Trecento*, Spolète, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1984).

ANTONI (C.)-MATTIOLI (R.)

1950 – *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane (deuxième éd. 1966).

ASSUNTO (R.)

1961 – *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milan, Ed. Il Saggiatore.

1963 – *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Cologne, Dumont.

1975 – *Ipotesi e postille sull'estetica medievale con alcuni rilievi su Dante teorizzatore della poesia*, Milan, Marzorati.

AUERBACH (E.)

1944 – « Figura », in *Neue Dantenstudien*, Istanbul Schriften 5.

AZZARO (G.)

1968 – *Durando di Mende*, Catane, Edigraf.

BACHTINE (M.)

1970 – *L'Œuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

BAEUMKER (C.)

1908 – *Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des XIII Jahrhunderts*, Münster.

BALTRUSAITIS (J.)

1955 – *Le Moyen Age*, Paris, Armand Colin.

1960 – *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*, Paris, Armand Colin.

BARISONE (E.) [édité par]

1982 – John Mandeville, *Viaggi*, Milan, Il Saggiatore.

BARON (R.)

1957 – « L'esthétique de Hugues de Saint-Victor », in *Les Etudes philosophiques* 3.

BATTISTI (E.)

1960 – *Rinascimento e barocco*, Turin, Einaudi.

BAUR (L.)

1912 – *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.

BAYER (R.)

1961 – *Histoire de l'esthétique*, Paris, Armand Colin.

BECHMAN (R.)

1981 – *Les Racines des cathédrales*, Paris, Payot.

BEONIO-BROCCHIERI FUMAGALLI (M.T.)

1981 – *Le enciclopedia dell'Occidente medievale*, Turin, Loescher.

1986 – « Più cose in cielo e in terra », in *Ouvrage collectif*, 1986.

BETTONI (E.)

1966 – *Duns Scoto filosofo*, Milan, Vita e pensiero.

1973 – *S. Bonaventura da Bagnoregio. Gli aspetti filosofici del suo pensiero*, Milan, Vita e pensiero.

BIOLEZ (J.)

1896 – *Saint Thomas et les Beaux-Arts*, Louvain.

BIONDOLILLO (F.)

1924 – *Breve storia del gusto e del pensiero estetico*, Messine, Principato (chap. II).

BIZZARRI (R.)

1938 – « Abbozzo di una estetica secondo i principi della Scolastica », in *Rivista Rosminiana* 32.

BOLOGNA (C.)

1977 - « Introduzione » a *Liber monstrorum-Libro delle mirabili difformità*, Milan, Bompiani.

BORGESE (G. A.)

1952 – « Sommario di storia della critica letteraria dal Medioevo ai nostri giorni », in *Poetica dell'unità*, Milan, Mondadori.

BOSANQUET (B.)

1904 – *A History of Aesthetics*, Londres, Swan Sonnenschein & Co (chap. IV).

BULLONGHI (A.)

1951 – « St Thomas and Music », in *Dominican Studies*.

BURBACH (H.J.)

1966 – *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin*, Regensburg, Bosse.

CALLAHAN (L.)

1927 – *A Theory of Aesthetics according to the Principles of St. Thomas of Aquino*, Washington.

CAMPORESI (P.)

1973 – *L'Europa dei vagabondi*, Turin, Einaudi.

1978 – *Il paese della fame*, Bologne, Il Mulino.

CAPITANI (O.) [édité par]

1977 – *Medioevo ereticale*, Bologne, Il Mulino.

CARREGA (A.)-NAVONE (P.)

1983 – *Le proprietà degli animali. Bestiario moralizzato di Gubbio, Libellus de natura animalium*, Gênes, Costa & Nolan.

CATTIN (G.)

1979 – *Storia della musica*, vol. I : *Il Medioevo*, Turin, E.D.T.

CAZENAVE (A.)

1979 – « *Pulchrum et formosum*, notes sur le sentiment du beau au Moyen Age », in *Philologie et histoire jusqu'à 1610. Etudes sur la sensibilité au Moyen Age*. Actes du 102^e Congrès national des Sociétés savantes, Limoges, 1977, Paris, Bibliothèque nationale.

CERVI (A. M.)

1951 – *Introduzione all'estetica neoplatonica*, Rome, S.A.P.I.

CHAILLEY (J.)

1950 – *Histoire musicale du Moyen Age*, Paris, P.U.F.

CHENU (M. D.)

1946 – « *Imaginatio*. Note de lexicographie philosophique », in *Miscellanea Mercati*, Rome.

1950 – *Introduction à l'étude de saint Thomas d'Aquin*. Paris, Vrin.

1957 – *Saint Thomas d'Aquin et la théologie*, Paris, Seuil.

COCCHIARA (G.)

1963 – *Il mondo alla rovescia*, Turin, Einaudi.

COHN (N.)

1957 – *The Pursuit of Millennium*, Londres, Secker. (Trad. française, *Histoire d'un mythe*, Paris, Gallimard 1967).

1975 – *Europe's Inner Demons*, Londres, Heinemann.

COMBARIEU (J.)

1938 – *Histoire de la musique*, Paris, Armand Colin (6^e éd.).

COMPAGNON (A.)

1979 – *La Seconde Main*, Paris, Seuil.

COMPARETTI (D.)

1955 – *Virgilio nel Medioevo*, Florence, La Nuova Italia (2^e éd.).

COOMARASWAMY (A. K.)

1935 – « Medieval Aesthetics. Dionysius the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strasburg », in *Art Bulletin* 17.

1938 – « St. Thomas on Dionysius and Note Relation of Beauty to Truth », in *Art Bulletin* 20.

1956 – *The Transformation of Nature in Art*, New York (2^e éd.).

CORTI (M.) *Dante a un nuovo crocevia*, Florence, Società Dantesca Italiana-Libreria Commissionaria Sansoni.

CORVINO (F.) *Bonaventura da Bagnoregio francescano e pensatore*, Bari, Dedalo.

COULIANO (I. P.)

1984 – *Eros et magie à la Renaissance*, Paris, Flammarion.

COUSSEMAKER (E.)

1864-76 – *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, 4 vol., Paris, Durand et Pedonne Mauriel.

CRANE (R. S.) [édité par]

1952 – *Critics and Criticism*, Chicago, University of Chicago Press.

CREUZER (G. F.)

1919-23 – *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leipzig, Leske.

CROCE (B.)

– *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Bari, Laterza (parte IIa, *Storia*), 10^e éd.

CURTIUS ((E.))

1948 – *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berne, Francke. (Trad. française, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, PUF, 1956.)

CZAPIEWSKI (W.)

1964 – *Das Schöne bei Thomas von Aquin*, Fribourg-Bâle-Vienne, Herder.

DAL PRA (M.)

1941 – *Scoto Eriugena*, Milan, Bocca (2^e éd. 1951).

D'ALVERNY (M.-T.)

1953 – « Le cosmos symbolique du XII^e siècle », in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age* 20.

DE BRUYNE (E.)

1946 – *Etudes d'esthétique médiévale*, 3 vol., Bruges, De Tempel.

1947 – *L'Esthétique du Moyen Age*, Louvain, Edition de l'Institut supérieur de philosophie.

DE CHAMPEAUX (G.)-STERCKX (S.)

1972 – *Introduction au monde des symboles*, Saint-Léger Vauban, Zodiaque.

DE LUBAC (H.)

1959-64 – *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Ecriture*, Paris, Aubier.

DE MUNNYNCK (M.)

1923 – « L'esthétique de saint Thomas », in Ouvrage collectif, *S. Tommaso d'Aquino*, Milan, Vita e Pensiero.

DE TONQUÉDEC (J.)

1950 – *Questions de cosmologie et de physique chez Aristote et saint Thomas*, Paris, Vrin.

DE WULF (M.)

1896 – *Etudes sur l'esthétique de saint Thomas*, Louvain.

DE ZURKO (R.)

1957 – « Alberti's Theory of Form and Function », in *Art Bulletin* 38.

DUBY (G.)

1967 – *L'An Mil*, Paris, Julliard.

1976 – *Saint Bernard et l'art cistercien*, Paris, Arts et métiers graphiques.

DYROFF (A.)

1929 – « Über die Entwicklung und den Wert der Ästhetik des Thomas von Aquin », in *Archiv für systematischen Philosophie und Soziologie* 33.

Eco (U.)

1956 – *Il problema estetico in San Tommaso*, Turin, Edizioni di Filosofia (2^e éd. revue et corrigée : *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milan, Bompiani, 1970. Tr. française, *Le problème esthétique chez*

Thomas d'Aquin, Paris, P.U.F., 1993).

1957 – « Poetica ed estetica in J. Joyce », in *Rivista di estetica* 2.

1958 – « Problemi di estetica indiana », in *Rivista di estetica* 3 (repris dans Eco 1968).

1961 – « Storiografia medievale e estetica teorica », in *Filosofia* (repris dans Eco 1968).

1962 – *Le poetiche di Joyce*, Milan, Bompiani (trad. française dans *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965).

1968 – *La definizione dell'arte*, Milan, Mursia.

1984 – *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Turin, Einaudi (trad. française *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, P.U.F., 1988).

1985 – « L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno », in *Sugli specchi e altri saggi*, Milan, Bompiani.

FAGGIN (G.)

1946 – *Meister Eckhart*, Milan, Bocca.

1962 – *Il pensiero di S. Agostino*, Milan, Bocca.

FARAL (E.)

1924 – *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Champion (reproduction par fac-similé, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1982).

FEDERICI VESCOVINI (G.)

1965 – *Studi sulla prospettiva medievale*, Turin, Giappichelli.

FESTUGIÈRE (A.-J.)

1983 – *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, 3 vol., Paris, Les Belles Lettres.

FILORAMO (G.)

1983 – *L'attesa della fine. Storia della Gnosi*, Bari, Laterza.

FOCILLON (H.)

1947 – *Art d'Occident*, Paris, Armand Colin.

1952 – *L'An Mil*, Paris, Armand Colin.

FOUCAULT (M.)

1966 – *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard.

FRANCESCHINI (E.)

1935 – « La Poetica di Aristotele nel secolo XII », in *Atti dell'Istituto Veneto*.

1956 – « Ricerche e studi su Aristotele nel Medioevo latino », in *Ouvrage collectif : Aristotele*, Milan, Vita e Pensiero.

GARFAGNINI (G. C.)

1978 – *Cosmologie medievali*, Turin, Loescher.

GARIN (E.)

1954 – *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza.

GERBERT (M.)

1774 – *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, Saint-Blasien.

1784 – *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vol., Saint-Blasien.

GETTO (G.)

1947 – « Poesia e teologia nel Paradiso di Dante », in *Aspetti della poesia di Dante*, Florence, Sansoni.

GHISALBERTI (A.)

1972 – *Guglielmo di Ockham*, Milan, Vita e Pensiero.

1976 – *Introduzione a Guglielmo di Ockham*, Rome-Bari, Laterza.

1986 – « Onnipotenza divina e contingenza del mondo in Guglielmo di Ockham », in *Ouvrage collectif 1986*.

GHYKA (M.)

1931 – *Le Nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, 2 vol., Paris, Gallimard.

GILBERT (K.)-KUHN (H.)

1954 – *A History of Aesthetics*, Bloomington, Indiana Univ. Press (chap. V).

GILBY (T.)

1934 – *Poetics Experience. An Introduction to Thomist Aesthetics*, New York.

GILSON (E.)

1939 – *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin.

1943 a – *Introduction à l'étude de saint Augustin*, Paris, Vrin.

1943 b – *La Philosophie de saint Bonaventure*, Paris, Vrin.

1944 – *L'Esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Vrin.

1949 – *Le Thomisme*, Paris, Vrin.

1952 a – *Jean Duns Scot. Introduction à ses positions fondamentales*, Paris, Vrin.

1952 b – *La Philosophie au Moyen Age. Des origines patristiques à la fin du XIV^e siècle*, Paris, Payot (2^e éd.).

1958 – *Peinture et réalité*, Paris, Vrin.

1963 – *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin.

GLUNZ (H. H.)

1937 – *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters*, Bochum-Langendreer, Pöppinghaus.

GREGORY (T.)

1955 – *Anima mundi*, Florence, Sansoni.

1963 – *Giovanni Scoto Eriugena. Tre studi*, Florence, Le Monnier.

GUGLIELMINETTI (M.) [édité par]

1985 – Jacopo da Sanseverino, *Libro piccolo di Meraviglie*, Milan, Serra e Riva.

GUIDUBALDI (E.)

1978 – *Dal « De luce » di Roberto Grossatesta all'islamico « Libro della Scala »*. *Il problema delle fonti arabe una volta accettata la mediazione oxoniana*, Florence, Olschki.

GUIFFREY (J.)

1894-96 – *Inventaire de Jean de Berry*, 2 vol., Paris.

HAHNLOSER (H. R.) [édité par]

1935 – *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches, ms fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Vienne, Schroll.

HALM (C.) [édité par]

1863 – *Rhetores latini minores*, Leipzig, Teubner.

HASKINS (C.)

1927 – *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge.

HAUSER (A.)

1953 – *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Munich, Beck.

HOLLANDER (R.)

1980 – « Dante theologus-poeta », in *Studies in Dante*, Ravenna, éd. Longo.

HOLMYARD (E. J.)

1957 – *Alchemy*, Harmondsworth, Penguin.

HOLT (E. G.) [édité par]

1957 – *A Documentary History of Art*, vol. I, *The Middle Ages and the Renaissance*, New York, Doubleday Anchor Books.

HUIZINGA (J.)

1919 – *L'automne du Moyen Age*, (trad. française de J. Bastin, éditée en 1932 par les éd. Payot, republiée en 1958 dans un volume du « Club du Meilleur Livre », vient d'être très opportunément reprise par Payot, avec une contribution de J. Le Goff, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque », 1989 (N.d.T.).

ILG (A.)

1874 – *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, Vienne.

JAEGER (W.)

1943 – *Humanism and Theology*, Milwaukee, Marquette Univ. Press.

KAPPLER (C.)

1980 – *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot.

KOVACH (F. J.)

1961 – *Die Asthetik des Thomas von Aquin*, Berlin, De Gruyter.

1963 – « The Transcendentality of Beauty in Thomas Aquinas », in *Die Metaphysik in Mittelalter. Ihr Ursprung und Ihre Bedeutung*, Berlin, De Gruyter (pp.389-92).

1966 – « The Role of Nature in the Aesthetics of S. Thomas Aquinas » in *La filosofia della natura nel Medioevo*, Milan, Vita e Pensiero, pp. 502-08.

1972 – « Divine and Human Beauty in Duns Scotus' Philosophy and Theology », in *Deus et homo ad mentem Duns Scoti*, Rome, Societas Internationalis Scotistica, pp.445-59.

LADNER (G. B.)

1979 – « Médiéval and Modern Understanding of Symbolism, a Comparison », in *Speculum* 54.

LECLERCQ (J.)

1948 – « Le commentaire de Gilbert de Stanford sur le Cantique des Cantiques », in *Analecta Monastica*, 1^{re} série, Cité du Vatican, Libreria Vaticana (*Studia Anselmiana XX*).

1957 – *L'Amour des lettres et le désir de Dieu*, Paris, Les Editions du Cerf.

1981 – « The Love of Beauty as a Means and an Expression of the Love of Truth », in *Mittellateinisches Jahrbuch* 16.

LE GOFF (J.)

1964 – *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud.

LORETI (I.)

1979 – « Simbolica dei numeri nella " Expositio Psalmorum " di Cassiodoro », in *Vetera Christianorum* 16.

LOVEJOY (A.O.)

1936 – *The Great Chain of Being*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press.

LUTZ (E.)

1913 – « Die Ästhetik Bonaventuras », in *Festgabe zum 60. Geburtstag Clem. Baeumker*, Münster.

MACCAGNOLO (E.)

1980 – « Introduzione » a *Il divino e il megacosmo. Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres*, Milan, Rusconi.

MÂLE (E.)

1931 – *L'art religieux du XIII^e siècle*, Paris, Armand Colin (7^e éd.).
1941 – *L'art religieux du XII^e siècle*, Paris, Armand Colin, (4^e éd.).
1947 – « Le portail de Senlis », in *Arts et artistes du Moyen Age*, Paris, Armand Colin.

MANDONNET (P.)

1928 – « Chronologie des questions disputées de saint Thomas d'Aquin », in *Revue thomiste* 23.

MANFERDINI (T.)

1969 – *L'estetica religiosa in S. Agostino*, Bologne, Zanichelli.

MARC (A.)

1951 – « Métaphysique du Beau », in *Revue thomiste* LIX, t. 51.

MARITAIN (J.)

1920 – *Art et Scolastique*, Paris, Art catholique.

1953 – *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York.

MARMO (C.)

1981-82 – « Ontologia e semantica nella logica di Duns Scoto », in *Annali di discipline filosofiche* 3.

MARROU (H. I.)

1958 – *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Paris, Broccard (4^e éd.).

MASSERA (G.)

1976 – *Severino Boezio e la scienza armonica tra l'antichità e il Medioevo*, Parme, Studium Parmense.

McEvoy (J.)

1979 – « The Metaphysics of Light in the Middle Ages », in *Philosophical Studies* (Dublin) 26.

MCINERNY (R. M.)

1961 – *The Logic of Analogy. An Interpretation of St. Thomas*, La Haye, M. Nijhoff.

McKEON (R.)

1952 – « Rhetoric in the Middle Ages », « Poetry and Philosophy in the Twelfth Century », in Crane 1952.

MENENDEZ Y PELAYO (M.)

1883 – *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Perez Dubrull.

MEYVAERT (P.)

1979 – « The Authorship of the *Libri Carolini*. Observations Prompted by a Recent Book », in *Revue bénédictine* 89.

MIELE (F.)

1965 – *Teoria e storia dell'estetica*, Milan, Mursia.

MINUTO (F.)

1952 – « Preludi di una storia del bello in Ugo di san Vittore », in *Aevum* 26.

MONTANO (R.)

1952 – « Estetica medioevale », in *Delta*, N. S., 1.

1953 – « Introduzione ad un'estetica del Medioevo », in *Delta*, N. S., 5.

1954 – « L'estetica nel pensiero cristiano », in *Grande Antologia Filosofica*, vol. V, Milan, Marzorati.

1964 – « L'estetica del Rinascimento e del Barocco » in *Grande Antologia Filosofica*, vol. XI, Milan, Marzorati.

MORTET (V.)

1911-29 – *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture*, Paris, Picard.

MULLER (W.)

1926 – *Das Problem der Seelenschönheit im Mittelalter*, Berlin.

MUMFORD (L.)

1944 – *The Condition of Man*, New York, Hartcourt.

MURPHY (J.J.)

1974 – *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles, California Univ. Press.

NARDI (B.)

1942 – *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza (nouvelle éd. 1985).

1950 – « Studi di storia della filosofia medievale », in *Antoni-Mattioli*, I, 1950.

NORDENFALK (C.)

1957 – « L'enluminure », in *Le Haut Moyen Age*, Skira.

OBERTELLO (L.)

1967 – « Motivi dell'estetica di Boezio », in *Rivista di Estetica* 12.

1979 – « Introduzione » a Boezio Severino, *La consolazione della filosofia. Gli opuscoli teologici*, Milan, Rusconi.

PANOFSKY (E.)

1924 – *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, Teubner (trad. française de H. Joly, *Idea*, Paris, Gallimard).

1946 – *Abbot Suger in the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*. Edited, translated and annotated, Princeton, Princeton Univ. Press (2^e éd. 1973).

1955 – *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday.

1957 – *Gothic Architecture and Scholasticism*, Londres, Thames.

PARÉ (G.)

1947 – *Les Idées et les Lettres au XIII^e siècle. Le « Roman de la Rose »*, Montréal, Le Centre de Psychologie et de Pédagogie.

PARÉ (G.)-BRUNET (O.)-TREMBLAY (P.)

1933 – *La Renaissance du XII^e siècle. Les écoles et l'enseignement*, Paris-Ottawa, Vrin-Inst. Etudes médiévales.

PÉPIN (J.)

1958 – *Mythe et Allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Montaigne.

1970 – *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montréal-Paris, Vrin-Inst. d'études médiévales (Conférence Albert le Grand, Montréal, 1969).

PHELAN (G. B.)

1967 – « The Concept of Beauty in St. Thomas Aquinas », in *Selected Papers*, Toronto, Pont. Inst. of Med. Stud.

PICCARD-PARRA (C.)

1943 – *Guillaume de Conches et le « Dragmaticon Philosophiae »*, Nogent-le-Rotrou, Ecole nat. des chartes (thèse).

PLEBE (A.)

1965 – *Estetica*, Florence, Sansoni.

POUILLON (D. H.)

1939 – « Le premier traité des propriétés transcendantes », in *Revue néoscholastique de philosophie* 41.

1946 – « La beauté, propriété transcendante chez les Scolastiques (1220-1270) », in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age* 15.

RANDI (E.)

1986 – *Il sovrano e l'orologiaio*, Florence, La Nuova Italia.

RAYNAUD DE LAGE (G.)

1951 – *Alain de Lille, poète du XII^e siècle*, Paris-Montréal.

RÉAU (L.)

1951 – « L'influence de la forme sur l'iconographie de l'art médiéval », in *Formes de l'art, formes de l'esprit*, Paris, P.U.F.

1955 – *Iconographie de l'art chrétien. Introduction*, Paris, P.U.F.

RICHÉ (P.)

1972 – « Trésors et collections d'aristocrates laïques carolingiens », in *Cahiers archéologiques* 22 (à présent dans *Instruction et vie religieuse dans le haut Moyen Age*, Londres, Variorum Reprints, 1981).

RIEDL (C. C.)

1942 – *Grosseteste on Light*, Milwaukee.

RIEGL (A.)

1901 – *Spätrömische Kunstindustrie*, Vienne, Druck und Verlag der Osterr. Staatsdruckerei.

RIGGI (C.)

1970 – « Il simbolismo dionisiano dell'estetica teologica », in *Salesianum* 32.

RODRIGUEZ (M. T.)

1957 – « Aspectos de estética carolingia », in *Revista portuguesa de filosofia* 2.

ROLAND-GOSSELIN (M. D.)

1930 – « Peut-on parler d'intuition intellectuelle dans la philosophie thomiste? », in *Philosophia perennis*, Regensburg, Habel.

ROSSI (P.)

1986 – « Introduzione » a Roberto Grossatesta, *Metafisica della luce*, Milan, Rusconi.

ROSTAGNI (A.)

1955 – « Sulle tracce di un'estetica dell'intuizione presso gli antichi », in *Scritti minori. Aesthetica*, Turin, Bottega d'Erasmus.

ROUGEMONT (D. de)

1939 – *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon.

RUELLO (F.)

1959 – « La *Divinorum nominum reseratio* selon Robert Grosseteste et Albert le Grand », in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age* 34.

SAINTSBURY (G.)

1902 – *History of Criticism*, Londres.

SANTINELLO (G.)

1958 – *Il pensiero estetico di Niccolo Cusano*, Padoue, Liviana.

SCHLOSSER-MAGNINO (J.)

1924 – *Die Kunstliteratur*, Vienne, Schroll.

SCHOLEM (G.)

1960 – *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zurich, Rhein-Verlag.

1974 – *Kabbalah*, Jérusalem, Keter Publ. House.

SIMONELLI (M.)

1967 – « Allegoria e simbolo dal Convivio alla Commedia sullo sfondo della cultura bolognese », in *Ouvrage collectif, Dante e Bologna ai tempi di Dante*, Bologne, Commissione per i testi di lingua.

SIMSON (O. von)

1953 – « Wirkungen des christlichen Platonismus auf die Entstehung der Gothik », in Koch (J.) [édité par], *Humanismus, Mystik und Kunst in der Welt des Mittelalters*, Leyde, Brill.

1956 – *The Gothic Cathedral*, New York, Pantheon (2^e éd. revue 1962).

SINGER (C.)

1917 – *Studies in History and Method of Science*, Oxford.

SINGLETON (C.)

1958 – *Journey to Beatrice*, Cambridge, Harvard Univ. Press.

SPAMER (A.)

1912 – *Texte aus der deutschen Mystik des XIV und XV Jahrhunderts*, Iéna.

SPARGO (E. J. M.)

1953 – *The Category of Aesthetics in the Philosophy of St. Bonaventure*, Louvain-Paderborn, Nauvelaerts-Schöningh.

SVOBODA (K.)

1927 – *L'Esthétique de saint Augustin et ses sources*, Paris-Brno, Les Belles Lettres.

TATARKIEWICZ (L.)

1979 – *Storia dell'estetica*, vol. II, *L'estetica medievale* (trad. italienne de G. Cavaglià, Turin, Einaudi).

TAYLOR (F. H.)

1954 – *The Taste of Angels, A History of Collecting from Ramses to Napoleon*, Boston, Little-Browne & Co.

TAYLOR (H. O.)

1925 – *The Medieval Mind. A History of the Development of Thought and Emotion in the Middle Ages*, 2 vol., Londres (2^e éd.).

TEA (E.)

1927 – « Witelo, prospettico del XIII secolo », in *L'arte* 30.

THORNDIKE (L.)

1923 – *A History of Magic and Experimental Science*, 8 vol., New York, Columbia Univ. Press.

TODOROV (T.)

1977 – *Théorie du symbole*, Paris, Seuil.

1978 – *Symbolisme et Interprétation*, Paris, Seuil.

TSCHOLL (J.)

1967 – *Gott und das Schöne beim Hl. Augustinus*, Heverleen-Leuven, Augustijns Historich Instituut.

VANNI ROVIGHI (S.)

1981 – *Introduzione a Tommaso d'Aquino*, Rome-Bari, Laterza (2^e éd. avec mise à jour de la bibliographie).

VASOLI (C.) [édité par]

1971 – *Il pensiero medievale. Orientamenti bibliografici*, Bari, Laterza.

VOSSLER (K.)

1906 – *Die gottliche Komödie*, Heidelberg.

WAGNER (D. L.)

1983 – *The Seven Liberal Arts in the Middle Ages*, Bloomington, Indiana Univ. Press.

WALLACH (L.)

1977 – « Philological and Historical Evidence Disproving Theodulph of Orleans Alleged Authorship », in *Diplomatic Studies in Latin and Greek Documents from the Carolingian Age*, Ithaca-Londres, Cornell Univ. Press.

YATES (F.)

1964 – *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres, Routledge.

ZAGANELLI (G.)

1985 – « La Terra Santa e i miti dell'Asia », in Ouvrage collectif : *Storici e viaggiatori italiani, l'Oriente*, Milan, Electa.

ZAMBON (F.)

1974 – « Introduzione » a *Il Bestiario di Cambridge*, Milan, F. M. Ricci.

1975 – (édité par) *Il Fisiologo*, Milan, Adelphi.

ZIMMERMANN (R.)

1858 – *Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft*, Vienne.

ZUMTHOR (P.)

1972 – *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.

1975 – *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil.

1978 – *Le Masque et la Lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil.

1980 – *Parler du Moyen Age*, Paris, Ed. de Minuit.