

***Artifex* and ulteriority of representation in Bonaventure**

Amalia Salvestrini

amalia.salvestrini@gmail.com

The article intends to investigate the capacity of representation to refer to further meanings in the thought of Bonaventure of Bagnoregio (1217/21-1274), starting from the Dino Formaggio's conception of the ways of meaning in art: art is *communication* because it signifies in a plurivocal, plurivalent and uni-situational way. According to Bonaventure, natural and artificial things, as creation of the poietic activity of divine and human *artifex*, refer to further meanings also by the attitude of the observer that can consider the image as that which refers to a univocal sensible meaning, or as that which refers to an ulteriority, a multiplicity of spiritual senses. The Bonaventure's idea of the ulteriority of representation arises also in the Franciscan art of the 13th and the 14th century and, with the emergence of the consciousness of the artist during this period, can confirm also from an historical point of view the conception of *communication* in art proposed by the Italian philosopher Dino Formaggio.

Keywords: Poiesis, representation, image, Bonaventure, Dino Formaggio

Artifex et ultériorité de la représentation chez Bonaventure

Amalia Salvestrini

amalia.salvestrini@gmail.com

La question des images pose beaucoup de problématiques dans notre contemporanéité, on peut penser à son incidence dans le débat contemporain sur les questions liées à l'*iconic turn*¹. A ce propos, nous irons voir un moment spécifique dans la genèse historique du problème occidental des images et précisément lors d'une élaboration dans le XIII^e siècle du christianisme latin, dans la pensée d'un théologien et philosophe qui est très important dans l'histoire à la fois institutionnelle, théologique, philosophique et peut-être artistique de sa période, c'est-à-dire Bonaventure de Bagnoregio, Général de l'Ordre des Mineurs pendant la seconde moitié du XIII^e siècle. D'un point de vue esthétique, la problématique que nous allons esquisser a été annoncée avec profondeur, avant le débat de l'*iconic turn*, par le philosophe italien Dino Formaggio avec la distinction entre « *informazione* » (information) et « *comunicazione* » (communication) à propos des modes de signification dans l'art : art signifie d'une manière non informative, mais plutôt communicative. Avec le concept de *communication*, Formaggio désigne la possibilité de l'art de « mettre en relation projectuelle l'intentionnalité des signes comme signes plurivoques, plurivalents et uni-situationnels ». Cela signifie que l'art a des horizons de sens qui ne sont pas univoques, mais constituent une ultériorité de sens, même si l'œuvre d'art est enracinée dans la situation unique du contexte matériel et spirituel de l'artiste particulier qui l'a produit².

¹ La question a un impact massif dans de nombreuses disciplines. Entre une bibliographie très vaste, on peut signaler, pour les racines historiques : L. Russo (éd. par), *Vedere l'invisibile: Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1999 ; et pour le point de vue esthétique et morphologique : O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, Mondadori, Milano 2010, qui offre une bonne synthèse de la question (pp. 64-72) et une bibliographie essentielle (pp. 8-9). On peut voir aussi H. Belting, *Image et culte: une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Les Editions du Cerf, Paris 1998, texte important à la fois pour la période de notre enquête et pour le débat sur l'*iconic turn*.

² Cf. D. Formaggio, *L'arte come idea e come esperienza*, éd. par E. Franzini, Morcelliana, Brescia 2018 (tr. de l'auteur).

1. Le problème de la représentation

Le problème de l'ultériorité de la représentation chez Bonaventure, c'est-à-dire de la possibilité de la représentation de se référer aux horizons de sens ultérieurs, s'inscrit dans la tradition occidentale et, en particulier, chrétienne qui pose le problème de la représentation. On ne mentionnerait pas les doutes de Platon à propos des images sensibles³, mais pour introduire notre question il est important de rappeler l'interdit vététotestamentaire des images pour arriver à leur acceptation dans la conception des images sacrées chez Grégoire le Grand⁴.

Dans l'Ancien Testament, on trouve plusieurs passages dans lesquels le caractère négatif de l'image est mis en relief, à commencer par *Exode* : « Tu ne feras aucune idole, aucune image de ce qui est là-haut dans les cieux, ou en bas sur la terre, ou dans les eaux par-dessous la terre »⁵. On peut citer même *Deutéronome* 4, 15-31, mais il est important de rappeler des points de la *Sagesse* pour notre parcours sur Bonaventure, depuis que – comme on le verra – la négativité de l'image est un thème central pour son *Commentaire sur la Sagesse*. Dans le livre de la *Sagesse* l'interdiction des images se place dans le contexte d'anti idolâtrie, à la fois des objets de la nature et de l'art humain. En ce qui concerne ces derniers, la critique sapientielle des produits humains s'appuie sur deux aspects principaux, c'est-à-dire sur le caractère d'être fait par les mains humaines et d'être inanimés puisque construits à partir de matériaux tels que le bois et

³ Sur ce sujet très débattu et articulé, nous pouvons signaler : L. Napolitano Valditara, *Platone e le ragioni dell'immagine : percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*, V&P, Milano 2007 ; S. Bonfiglioli, *Agalma. Icone e simboli tra Platone e il neoplatonismo*, Pàtron editore, Bologna 2008 ; A. Vasiliu, *Dire et voir. La parole visible du Sophiste*, Vrin, Paris 2008 ; *Plato and the Power of Images*, éd. par P. Destrée, R.G. Edmonds, Brill, Leiden, Boston 2017.

⁴ Sur ces points, voir par exemple : M. Barasch, *Icon: studies in the history of an idea*, New York University Press, New York 1992 ; E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile : al di là dell'immagine*, Cortina, Milano 2001, pp. 77-106 ; M. Bettetini, *Contro le immagini: le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma 2007 ; O. Boulnois, *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au Moyen Age (5.-16. siècle)*, Editions du Seuil, Paris 2008, pp. 82-95 ; S. Natoli, P. Sequeri, *Non ti farai idolo né immagine*, il Mulino, Bologna 2011 ; M. Bettetini, *Dalla diffidenza alla passione esclusiva. Carlo Magno e Gioachino da Fiore prima di Trento e Hollywood*, dans *Ontologia dell'immagine*, éd. par G. Cantillo, C. Ciancio, A. Trione, F. Vercellone, Aracne, Roma 2012, pp. 45-73 ; G. Lingua, "Non ti farai idolo né immagine alcuna...". *Sulla natura intrinsecamente conflittuale dell'immagine nel Cristianesimo*, dans *Ontologia dell'immagine*, cit., pp. 19-44 ; G. Lingua, *Parola, immagine, scrittura. Passato e futuro della metafora della biblia pauperum*, dans *Immagine e memoria nell'era digitale*, éd. par N. Russo, J. Mutchinck, Mimesis, Milano-Udine 2020.

⁵ Ex 20, 4-6 (<https://www.aelf.org/bible/Ex/20>).

la pierre. Fabriqués par les mains humaines⁶, et ne pouvant donc pas être divines, les idoles sont aussi inutiles, faites dans le temps de l'oisiveté à la ressemblance de la figure humaine ou de quelque animal⁷, instables en elle-même⁸, incapables de répondre aux invocations et prières à cause de leur être sans vie⁹. Les principales raisons de l'interdit biblique des images consistent alors, d'une part, dans le problème des faux dieux contre les traditions païennes, et, d'autre part, dans l'idée que Dieu est irreprésentable pour sa transcendance et altérité de chaque détermination sensible¹⁰.

Comme connu, les polémiques et les débats sur l'usage des images dans la pensée patristique et dans le contraste entre iconophiles et iconoclastes atteignent un point de stabilité dans le Concile de Nicée II (787) où les arguments d'Augustin et de Grégoire le Grand sont les principales références pour l'acceptation des images dans les finalités éducatives et mémoratives¹¹.

La conception grégorienne de l'image est en effet significative même pour la réflexion de Bonaventure et il faut en souligner certains aspects. En premier lieu, dans l'affirmation du parallélisme entre la parole et l'image, entre la possibilité d'entendre, de lire et de voir ce que Dieu a révélé à l'homme au moyen de la prédication, de l'écriture et de la représentation figurale dans la peinture ou la sculpture, on peut observer une sorte de glissement de la fonction rhétorique de la parole à celle de l'image¹². Les fonctions de l'éloquence chrétienne selon Augustin, inspirées à leur tour

⁶ Sg 13, 10 (<https://www.aelf.org/bible/Sg/13>).

⁷ *Ivi*, 13, 13-14.

⁸ *Ivi*, 13, 15-16. Cf. S. Natoli, P. Sequeri, *Non ti farai idolo né immagine*, il Mulino, Bologna 2011, p. 20.

⁹ Sg 13, 17-19.

¹⁰ Cf. M. Barasch, *Icon*, cit., pp. 13-21; S. Natoli, P. Sequeri, *Non ti farai idolo né immagine*, cit., pp. 9-40.

¹¹ On ne mentionne pas dans notre itinéraire les opinions, très importantes, de ceux qui ont contribué à la légitimation de l'image dans le sein chrétien, comme par exemple les Pères cappadociens et Damascène qui néanmoins ont importance pour l'élaboration de Bonaventure, comme on l'expliquera. Sur ce point, on peut voir : A. Vasiliu, *EIKÓN. L'image dans le discours des trois Cappadociens*, Presses Universitaires de France, Paris 2010 ; O. Boulnois, *L'image intelligible Augustin et l'origine des doctrines médiévales de l'image*, dans « Archives de Philosophie » 72/2 (2009), pp. 271-292 et G. Lingua, "*Non ti farai idolo né immagine alcuna...*". *Sulla natura intrinsecamente conflittuale dell'immagine nel Cristianesimo*, cit. Pour notre sujet centré sur la pensée de Bonaventure est significatif mettre en évidence les rapports entre Augustin et Grégoire à travers le glissement de la rhétorique de la parole à celle des images, où acquise de relief le rôle de la mémoire même par la médiation de la tradition monastique essentielle pour Bonaventure. On peut voir, pour la racine augustinienne de la tradition monastique : M. Parodi, *Il conflitto dei pensieri: studio su Anselmo d'Aosta*, Lubrina, Bergamo 1988 ; et spécifiquement sur le rapport entre mémoire et image : M. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, New York University and All Souls College, Oxford 2000.

¹² Cf. Grégoire le Grand, *Règle Pastorale*, introduction, notes et index par B. Judic, texte critique par F. Rommel, traduit par C. Morel, Éditions du Cerf, Paris 1992, pars III ; Id., *Epistola ad Serenum*, dans Id., *Registrum epistularum* (CPL 1714), liber 11, epist. 10.

par la rhétorique de Cicéron¹³, consistent à enseigner (*doceo*), plaire (*delecto*) et convaincre pour mouvoir à l'action (*flecto*)¹⁴, fonctions qui sont même reconnues par Grégoire qui se concentre plus qu'Augustin sur l'importance d'atteindre un équilibre des passions en chacun dans son public, donc en faisant attention aux circonstances¹⁵.

Pour ce qui concerne l'éloquence des images chez Grégoire, les chercheurs ont parlé d'une « pastorale iconographique »¹⁶, en raison de la fonction didactique et de la capacité des images à véhiculer un contenu spirituel qui pousse l'observateur à les transcender, en opposition au culte de l'objet matériel en lui-même. La représentation est alors *narratio*, c'est-à-dire « présentation des événements qui ont lieu ou qui sont vraisemblablement susceptibles d'avoir lieu »¹⁷, et sa finalité est à la fois d'enseigner aux illettrés et de rappeler des histoires sacrées pour ceux qui ont entendu le message chrétien¹⁸. D'autre part, comme a souligné Baschet¹⁹, l'image, même dans la conception de Grégoire, ne se réduit pas à la *Biblia pauperum*, dans le sens d'une simple dépendance aux textes, mais elle a aussi la fonction de transmettre des qualités spirituelles dans sa trame symbolique complexe, où, par exemple, les relations entre les couleurs, les formes et les gestes portent l'observateur à transcender le sensible.

2. L'ultérieur dans la beauté sensible

Pour comprendre, d'un point de vue philosophique, ce que comporte l'idée que le sensible a un sens ultérieur, et, en particulier, dans la perspective de Bonaventure, il est intéressant de mentionner deux philosophes qui ont eu une grande importance dans la tradition occidentale latine : Plotin et Augustin.

Dans *Ennéades* V, 8 qui porte sur la beauté intelligible, Plotin souligne l'origine ultrasensible de la beauté dans la matière : la beauté dans l'art sensible dépend de celle

¹³ Cf. Cicéron, *Orator*, éd. par P. Reis, Teubner, Leipzig 1932, § 69.

¹⁴ Cf. Augustin, *De doctrina christiana* (CC CL 32 – éd. par J. Martin 1962), IV, 12 : « dixit enim quidam eloquens, et uerum dixit, ita dicere debere eloquentem, ut doceat, ut delectet, ut flectat. deinde addidit : docere necessitatis est, delectare suauitatis, flectere uictoriae ».

¹⁵ Cf. C. Casagrande, *Sermo affectuosus. Passions et éloquence chrétienne*, dans P. von Moos (éd. par), *Zwischen Babel und Pfingsten. Sprachdifferenzen und Gesprächsverständigung in der Vormoderne (8.-16. Jahrhundert)*, Lit, Wien 2008, pp. 519-532 ; à propos de la théorie de la communication chez Grégoire on peut voir : M. Banniard, « *Viva voce* ». *Communication écrite et communication orale du IV^e au XI^e siècle en Occident latin*, Institut des Études augustiniennes, Paris 1992, pp. 131-135.

¹⁶ Cf. M. Banniard, « *Viva voce* », cit., pp. 109-111.

¹⁷ Cf. Ps-Cicéron, *Rhetorica ad Herennium*, éd. par F. Marx, Teubner, Leipzig 1923, I, 3, 4 : « Narratio est rerum gestarum aut proinde ut gestarum expositio ».

¹⁸ Dans cette période la lecture est principalement à haute voix.

¹⁹ Cf. J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Gallimard, Paris 2008, p. 25.

dans l'art ou projet dans l'esprit de l'artisan qui à son tour dérive de la beauté intelligible et éternelle. La fonction des arts ne se réduit pas à l'imitation du monde extérieur, mais les arts ont une fonction plus haute, c'est-à-dire d'élever vers les raisons formelles qui sont à l'origine de la nature²⁰. Le projet éternel est donc le modèle de la réalité, de toute la beauté dans le sensible, y compris celle dans l'esprit de l'*artifex* qui pose son œuvre dans le monde.

Augustin, dans *Confessions* X, 34, 53, établit une distinction destinée à devenir fondamentale pour les réflexions suivantes et chez Bonaventure en particulier. L'attitude de l'homme vers la beauté sensible, peut se développer en deux sens : d'une part, en voyant un bel objet il peut statiquement se fixer dans le sensible et s'y disperser lui-même, c'est-à-dire se fixer dans la multitude du sensible, sans lui donner aucun ordre et aucun sens ; au contraire, l'homme peut dynamiquement se tourner et se convertir à l'intelligible, voir ce qui est éternel dans la beauté sensible et atteindre le monde supérieur dans un parcours à la fois cognitif et spirituel. En effet, l'homme de l'art qui donne forme et beauté à la matière avec ses mains, dérive la beauté de celle éternelle qui est au-delà, non seulement du sensible, mais aussi des âmes créées²¹. Il faut souligner alors l'aspect de la beauté qui n'est pas uniquement esthétique, mais aussi éthique dans la mesure où l'âme peut choisir de se perdre sans reconnaître l'ultériorité du sensible et reproduire ainsi le péché d'orgueil de Lucifer en divinisant ce qui est fait par des mains humaines²², dans le cas du culte de l'art humain, comme on a lu à propos des interdictions vétérotestamentaires. L'âme peut à l'inverse se tourner vers Dieu et comprendre l'ultériorité du sensible, ce qui donne le sens au monde et à l'art humain et qui est condition même de son existence.

3. Bonaventure entre *eidolon* et *eikon*

La réflexion de Bonaventure sur l'ultériorité de la représentation se situe dans le croisement de ces traditions, c'est-à-dire vétérotestamentaire, grégorienne et néoplatonicien-augustinienne. Au fondement de sa conception de l'image, nous pourrions voir la distinction augustinienne qui pose au cœur de la légitimité de l'art

²⁰ Cf. Plotin, *Ennéades*, Les Belles Lettres, Paris 1931, V, 8.

²¹ Cf. Augustin, *Confessiones*, (CC SL 27 – éd. par L. Verheijen), X, 34, 53.

²² Dans le *De musica*, Augustin interprète le mouvement de l'âme vers le sensible en se détournant de l'intelligible dans le sens du péché d'orgueil où l'homme tente d'imiter Dieu en cherchant de soumettre les autres âmes. Cf. Augustin, *De musica*, (PL 32 – éd. par J.-P. Migne), VI, 13, 40.

humain la possibilité de la conversion de l'âme à l'intelligible dans le sensible, en esquissant un concept de représentation que nous pourrions appeler *eikon*, c'est-à-dire qui peut renvoyer à une ultériorité du sens. Cette conception de la représentation est contraposée à l'objet produit par l'art humain de l'interdit vétérotestamentaire que nous pourrions appeler *eidolon* où l'homme divinise son œuvre. De plus, la conception de Grégoire le Grand contribue à établir une idée de la représentation qui détermine ses inflexions rhétoriques.

3.1 Œuvre comme *eidolon* : diviniser l'art humain

Le lieu textuel bonaventurien dans lequel apparaît clairement l'aspect négatif de l'œuvre de l'art humain et de la représentation, ou image, est le *Commentaire* sur le livre de la *Sagesse*. En particulier, les chapitres 13-15 ont des parties consacrées à la critique de l'idolâtrie²³. Bonaventure adresse trois critiques fondamentales à l'idolâtrie : 1) l'homme de l'art qui produit les idoles ne se dirige pas vers l'intelligible ; 2) le matériel sur lequel il opère est vil ; 3) la fruition de l'œuvre se fixe sur les aspects sensibles et porte à diviniser le fruit des mains humains.

L'homme de l'art a une intention vaine : il est animé par l'« ambition » de chercher la gloire terrestre et par la « cupidité » d'accumuler des richesses, en conséquence sa sagesse est « terrestre » et « diabolique », consacrée à des intérêts qui ne sont que matériels, un aspect qui comporte une attitude mauvaise et oisive²⁴. Par ailleurs, le matériel sur lequel il travaille est vil, comme lorsque Bonaventure souligne que l'*artifex* travaille sur des matériaux boueux. Enfin, celui qui observe l'œuvre de l'homme de l'art, en le considérant comme objet de culte, se trompe parce qu'il croit voir un dieu dans ce qui est en réalité seulement une pièce de matière inanimée. La forme fruitive de celui qui adore un faux dieu transforme le sujet même et le rend « ignorant », « malheureux » et « orgueilleux », puisqu'il est privé de sagesse et foi, ne sachant pas

²³ Pour une analyse de la critique de Bonaventure de l'idolâtrie voir aussi : F. Corvino, *Bonaventura da Bagnoregio francescano e pensatore*, Città Nuova Editrice, Roma 2006, pp. 464-465 qui la considère dans le contexte de la théorie de l'erreur chez Bonaventure.

²⁴ Cf. Bonaventure, *Commentarius in librum Sapientiae*, dans Id., *Opera omnia*, VI, éd. par PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1893, chap. 14, vv. 2 et 14 ; chap. 15, v. 9.

que les vrais biens sont d'un autre monde, il est privé de grâce et il divinise l'œuvre de l'homme qui signifie aller contre Dieu²⁵.

Se tourner vers le sensible, sans voir l'ultériorité de l'œuvre, signifie alors, en accord avec Augustin, se disperser dans la multiplicité du monde dépouillé de tout ordre et direction, à la fois par l'*artifex* et par qui observe son œuvre. Cela signifie d'exercer son propre libre arbitre d'une mauvaise façon. D'une part, l'homme de l'art produit un objet, par exemple la représentation d'un animal, qui a un seul sens référentiel, c'est à dire – on pourra dire – purement « informatif » parce qu'il indique univoquement l'animal qui reproduit. D'autre part, le sujet de fruition se fixe sur le sensible, sans avoir la capacité d'aller au-delà, vers les sens ultérieurs que l'*eikon* traduirait.

3.2 Œuvre comme *eikon* : ultériorité et représentation

L'attitude contraire à celle qui voit dans l'œuvre une pure idole, est l'attitude qui reconnaît dans la représentation la fonction d'aller au de-là de ce qu'elle signifie immédiatement. La conception de Bonaventure sur ce point s'articule au moins sur deux niveaux : la nature comme vestige de Dieu et la possibilité de l'art humain de se référer à une ultériorité de sens, niveaux qui sont encadrés dans une idée précise de la représentation que nous allons esquisser après avoir vu l'approche sur la nature.

Dans plusieurs passages de son œuvre Bonaventure traite de la nature comme vestige de Dieu, c'est-à-dire comme trace de la manifestation ou expression divine dans le monde à travers laquelle l'homme en tant qu'être rationnel peut remonter à son auteur, à l'*opifex summus*. Nous pouvons rappeler le chapitre 2 de l'*Itinéraire de l'âme à Dieu*, très connu, mais qui propose une synthèse significative de la conception bonaventurienne du vestige et – plus importante pour notre discours – du rapport avec l'ultériorité à laquelle cela renvoie. L'âme peut reconnaître l'ultérieur dans la beauté sensible parce qu'elle dépend de rapports proportionnés, ou bien rapports d'égalité, qui sont engendrés entre l'objet et la faculté qui le saisit et qui produisent plaisir (*oblectatio*) en raison de la proportion²⁶. De plus, la beauté même (*speciositas*) est le

²⁵ Cf. *ivi*, chap. 15, 14.

²⁶ Cf. Bonaventure, *Itinerarium mentis in Deum*, dans Id., *Opera omnia*, V, éd. par PP. Collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891, chap. 2, § 2 : « Notandum igitur quod iste mundus qui dicitur macrocosmus intrat ad animam nostram quae dicitur minor mundus per portas quinque sensuum secundum ipsorum sensibilibium apprehensionem oblectationem et diiudicationem » ; *ivi*, §§ 4-5 : « Ad hanc apprehensionem si sit rei convenientis sequitur oblectatio ...

type de plaisir produit par un objet proportionné au sens de la vue²⁷. Le *rappor*t est en effet ce qui constitue l'essence même de toute beauté, sensible, intelligible, jusqu'au modèle même de la beauté qui est le Fils, la seconde personne de la trinité, prototype de tous rapports en tant qu'égalité parfaite avec le Père²⁸.

La beauté des créatures renvoie alors à la beauté intelligible jusqu'à l'origine et à la source de la beauté et des êtres, dans la mesure où la raison du plaisir impliqué dans l'observation d'un objet approprié à la faculté cognitive est reconnue par le jugement²⁹. Le jugement connaît les règles éternelles qui structurent les êtres et qui constituent l'origine de leur beauté, règles qui sont aussi des critères dans l'esprit de l'*artifex* divin, c'est-à-dire, projet créateur de ce qui est et de ce qui pourrait être. Le sensible dans la compréhension bonaventurienne, qui est très franciscaine sur ce point³⁰, n'est pas ce que l'on doit refuser, mais c'est plutôt la condition même de la possibilité de connaître le sens ultérieur, une voie qu'on peut également parcourir dans et grâce à l'œuvre de l'homme si bien comprise.

Dans les *Conférences sur les six jours de la création* un passage nous indique le lien entre la nature comme vestige et l'art qui conduit l'homme aux autres sens. Ici, la créature sensible est en analogie avec les vitraux d'une église : la créature conduit à l'exemplaire parce qu'elle exprime la lumière de Dieu comme à travers des vitraux se manifestent les rayons de couleurs diverses en rapport avec les différentes couleurs de

Omnis autem delectatio est ratione proportionalitatis » (tr. fr. : *Itinéraire de l'esprit jusqu'en Dieu*, texte latin introduit et annoté par L. Solignac, traduit par d'A. Ménard o.f.m., Vrin, Paris 2019).

²⁷ Cf. *ivi*, § 4 : « Delectatur autem sensus in obiecto per similitudinem abstractam percepto vel ratione speciositatis sicut in visu vel ratione suavitatis sicut in odoratu et auditu vel ratione salubritatis sicut in gustu et tactu appropriate loquendo ».

²⁸ Cf. *ivi*, § 4 : « Ideo proportionalitas aut attenditur in similitudine secundum quod tenet rationem speciei seu formae et sic dicitur speciositas quia pulcritudo nihil aliud est quam aequalitas numerosa seu quidam partium situs cum coloris suavitate » ; *ivi*, §§ 7-8 : « ... Secundum hunc modum species delectans ut speciosa suavis et salubris insinuat quod in illa prima specie est prima speciositas suavitas et salubritas in qua est summa proportionalitas et aequalitas ad generantem ». Sur ces points, voir : L. Solignac, *La voie de la ressemblance. Itinéraire dans la pensée de saint Bonaventure*, Hermann, Paris 2014, pp. 65-80. Sur les racines augustinienne de l'idée du Fils comme image parfaite on peut voir : O. Boulnois, *Au-delà de l'image*, cit., pp. 45 sqq. ; L. Solignac, *La voie de la ressemblance*, cit., pp. 102 sqq.

²⁹ Cf. Bonaventure, *Itinerarium*, cit., chap. 2, § 9.

³⁰ La conception positive de la nature chez les franciscains provient aussi de l'enseignement de François d'Assisi. Voir : Francesco d'Assisi, *Cantico di frate Sole*, dans *La letteratura francescana*, éd par C. Leonardi, Mondadori, Milano 2004, pp. 217-219 ; R.D. Sorrell, *St. Francis of Assisi and nature : tradition and innovation in western Christian attitudes toward environment*, Oxford University Press, New York-Oxford 1988. Francesco Corvino réfère la positivité de la nature à une tradition chrétienne médiévale plus générale : F. Corvino, *Bonaventura da Bagnoregio*, cit., pp. 230-232. Toutefois, on peut observer la persistance d'une conception positive de la nature (et de la matière) dans la tradition franciscaine postérieure : A. Petagine, *Il fondamento positivo del mondo. Indagini francescane sulla materia all'inizio del XIV secolo (1300-1330 ca.)*, Aracne, Roma 2019.

ses parties³¹. Ce passage est une excellente synthèse au moins des trois conceptions fondamentales bonaventuriennes : la créature comme vestige là où éclaire le rayon de la lumière de Dieu ; l'œuvre de l'homme de l'art capable de se référer à une ultériorité de sens ; et la conception de la beauté comme rapport entre les parties qui sont consonantes entre elles.

L'ultériorité ultime de sens est certainement une ultériorité transcendante, celle du prototype ou exemplaire de toutes choses qui constitue le projet de l'*artifex* suprême. La conception de Bonaventure sur ce sujet se comprend de manière plus profonde dans un passage qui est vraiment central pour notre discours. Dans le *Commentaire sur les Sentences* (II, 16, 1, 2), Bonaventure, en distinguant la représentation entre naturel et artificiel, définit l'image comme « ce qu'on appelle tel en raison de l'acte de représenter (*actus repraesentandi*), parce qu'elle se réfère au prototype, comme dit Damascène »³². L'image conduit quelqu'un vers quelque chose, c'est-à-dire conduit l'âme à travers un acte directionnel qui va précisément au prototype, à l'exemplaire éternel d'où tous les êtres tirent leur origine. Bonaventure propose ici une conception plutôt traditionnelle, si l'on pense que le même passage de Damascène, qui à son tour dépend du Père cappadocien Basil, est aussi cité par son maître, le franciscain Alexandre de Hales.

D'autre part, Bonaventure semble y ajouter une signification plus précise du mot « imago » qui est celle de « repraesentatio » et qui lui permet de l'encadrer dans sa conception particulière de ressemblance³³. L'image agit de façon représentationnelle : elle implique une action, un dynamisme qui porte à son modèle en le configurant dans une représentation. Il ne s'agit pas de la participation de Damascène³⁴, le discours de Bonaventure s'inscrit plutôt dans le cadre augustinien de l'analogie de proportion où la fonction référentielle du signe sensible renvoie au niveau ontologique supérieur en vertu

³¹ Cf. Bonaventure, *Collationes in Hexaemeron*, dans Id., *Opera omnia*, V, éd. par PP. Collegii a S. Bonaventura, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1891, coll. 12, sectio 14, p. 386b : « Sicut tu vides, quod radius intrans per fenestram diversimode coloratur secundum colores diversos diversarum partium ; sic radius divinus in singulis creaturis diversimode et in diversis proprietatibus refulget ; in Sapientia : In viis suis ostendit se ».

³² Cf. Bonaventure, *Sent.* II, dans Id., *Opera omnia*, II, éd. par PP. Collegii a S. Bonaventura ad Claras Aquas, Typographia Collegii S. Bonaventurae, Firenze 1885, d. 16, art. 1, q. 2, conclusio : « Dicendum, quod cum imago dicatur ab actu repraesentandi – nam imago refertur ad prototypum, ut dicit Damascenus – et repraesentatio dupliciter possit convenire alicui : vel per formam naturalem, vel per formam artificialem ; quod duplex est imago, naturalis scilicet et artificialis ».

³³ Sur le concept de ressemblance chez Bonaventure, voir : L. Solignac, *La voie de la ressemblance*, cit.

³⁴ Cf. G. Lingua, « Non ti farai idolo né immagine alcuna... ». *Sulla natura intrinsecamente conflittuale dell'immagine nel Cristianesimo*, dans *Ontologia dell'immagine*, cit., pp. 37-39.

d'une similitude des rapports qui structure la réalité³⁵. Le passage de la participation à la fonction référentielle augustinienne est signé par le mot « refertur » qui implique l'acte de se référer à quelque chose, comme l'effectue un signe. Ce passage est déjà présent dans la *Summa fratris Alexandri*, de Alexandre de Hales et Jean de la Rochelle³⁶, maîtres de Bonaventure qui ont su donner une inflexion augustinienne aux mots du Damascène latin (« Ut enim ait deiferus et magnus in divinis Basilius: "Imaginis honor ad protypum provenit (id est exemplar)" »³⁷). Toutefois, Bonaventure dans ce contexte encadre le « refertur » dans une théorie de la représentation plus précise, encore une fois augustinienne, où l'image parfaite est le Fils parce qu'*égale* à la substance du Père, l'image imparfaite est l'homme en tant qu'*image et ressemblance* de Dieu et les choses sensibles ne sont images que de manière impropre comme *traces* et manifestations du divin, mais qui conservent la capacité de renvoyer à lui³⁸. Le modèle, ou prototype, auquel le sensible se réfère, est l'exemplaire premier que nous avons déjà mentionné comme ce qui est dans l'esprit de l'*artifex* divin et constitue son projet de création³⁹.

L'acte de représenter est bien expliqué dans un passage du premier livre du *Commentaire aux Sentences* où Bonaventure propose un exemple très intéressant de notre point de vue : l'icône du bienheureux Nicholas. Ici l'image représente une figure sacrée, le bienheureux Nicholas, mais il y a au moins deux niveaux par lesquelles on peut l'observer : on peut l'honorer ou bien on peut voir sa beauté⁴⁰. Néanmoins,

³⁵ Sur l'analogie dans la pensée d'Augustin : M. Parodi, *Il paradigma filosofico agostiniano. Un modello di razionalità e la sua crisi nel XII secolo*, Lubrina Editore, Bergamo 2006. Sur l'analogie chez Bonaventure on peut voir : O. Todisco, *Dall'analogia al simbolo e dal simbolo all'analogia in Bonaventura*, dans "Doctor Seraphicus" 27 (1980), pp. 5-19 ; M. Parodi, M. Rossini, *Introduzione*, dans Bonaventura, *Itinerario della mente verso Dio*, éd. par M. Parodi, M. Rossini, BUR, Milano 1994, pp. 5-75.

³⁶ Cf. Alexander Halensis, *Summa theologica*, studio et cura PP. Collegii S. Bonaventurae, Quaracchi, Firenze 1948, liber 3, pars 2, inquisitio 3, tractatus 2, sectio 1, q. 2, tit. 10, 7, num. 401, p. 590: « Christiani autem non faciunt ad adorandum vel ad colendum, sed ad memorandum, et omnis ille honor qui exhibetur imagini, ad prototypum refertur, sicut dicit Damascenus, id est principalem formam, id est ad illam rem cuius est repraesentabilis. »

³⁷ Iohannes Damascenus, *De fide orthodoxa (Traditio certa orthodoxae fidei)*, éd. par E.M. Buytaert, Franciscan Institute Publications, NY 1955, chap. 89, p. 331: « Cuius igitur gratia nos ad invicem adoramus, nisi quod secundum imaginem Dei facti sumus? Ut enim ait deiferus et magnus in divinis Basilius: "Imaginis honor ad protypum provenit (id est exemplar)" ».

³⁸ Sur ces points on peut signaler : L. Solignac, *La voie de la ressemblance*, cit., chapp. II et V ; O. Boulnois, *Au-delà de l'image*, cit., pp. 263-264.

³⁹ Cf. Bonaventure, *Sent.* III, 39, 2, 2, conclusio, p. 872.

⁴⁰ Cf. *ivi*, I, d. 31, pars 2, a. 1, q. 3, conclusio, p. 544 : « Ad illud ergo quod obiicitur, quod pulcritudo imaginis refertur ad prototypum; dicendum, quod verum est, sed tamen aliter refertur honor, aliter pulcritudo: quia honor imaginis sive picturae ita refertur ad prototypum, quod in ipsa non est secundum se honor, sicut patet, si honoretur iconia beati Nicolai; sed pulcritudo ita refertur ad prototypum, quod nihilominus est in imagine pulcritudo, non solum in eo cuius est imago ».

Bonaventure distingue bien l'honneur et la beauté de l'image, parce qu'à la différence de l'honneur qui n'est pas dans l'image considérée en elle-même, la beauté peut être aussi dans l'image matérielle. Plus précisément, l'honneur est rendu uniquement au prototype auquel son « acte de représenter » est dirigé ; au lieu de cela, il n'est pas adressé à l'image matérielle. Au contraire, la beauté est dans l'image, du moment qu'elle la dérive de son modèle intelligible, le prototype ou exemplaire premier que nous avons vu.

L'ultériorité n'est pas seulement celle ultime du prototype, mais il y a une autre ultériorité de sens, peut-être plus proche, dans la mesure où elle est aussi celle des contenus de sens spirituels transmis par la narration des histoires sacrées. L'œuvre de l'homme de l'art est ici enracinée dans sa portée rhétorique et « artistique » : la beauté des formes et des couleurs vise à des finalités rhétoriques. Bonaventure dans le livre trois du *Commentaire aux Sentences* considère la raison de l'introduction des images dans l'Église et il répond qu'elles sont introduites pour l'ignorance des simples, le délai de l'affection et la caducité de la mémoire⁴¹. Bonaventure reprend la tradition à la fois rhétorique et grégorienne si l'on pense aux fonctions du *sermo affectuosus* (*docere, delectare et flectere*) et les fonctions des images par Grégoire, c'est-à-dire d'enseigner et de rappeler. La triade bonaventurienne dérive peut-être plus directement de celle d'Honoré d'Autun et Pierre Lombard⁴², mais il est significatif que nous pouvons retrouver des aspects fondamentaux de la conception de Bonaventure de la représentation et sa capacité de conduire à l'ultérieur.

Nous pouvons souligner l'attitude franciscaine de Bonaventure envers les *humiles* dans la première fonction des images d'être à faveur des « simples » : ici l'art humain est voté à l'enseignement des histoires sacrées que les hommes illettrés ne peuvent pas lire dans les livres sacrés. La fonction rhétorique du *flectere* est devenue celle de Grégoire de *recordare*, une fonction qui s'adresse à celui qui peut lire les histoires dans les livres sacrés ou les écouter, mais il faut les rappeler à cause de la faiblesse de la mémoire. Le trait plus intéressant est l'expression de Bonaventure « propter affectus tarditatem » qu'on peut traduire « pour le délai de l'affection », c'est-à-dire le retard et l'incertitude de l'affect à adhérer aux matières de foi. L'art a donc une puissance

⁴¹ Cf. *ivi*, III, d. 9, a. 1, q. 2 : conclusio, p. 203 : « Introductae enim fuerunt propter triplicem causam, videlicet propter simplicium ruditatem, propter affectuum tarditatem et propter memoriae labilitatem ».

⁴² Cf. J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, cit., p. 29.

émotive qui trouve peut-être sa racine dans le plaisir que l'accord ou la convenance entre les formes et les couleurs génère en qui l'observe⁴³. La vivacité de la couleur et du sensible qui est représentée avec l'art humain peut s'imprimer de façon plus profonde que les paroles entendues ou lues dans la mémoire, mais surtout dans l'esprit qui est animé par les émotions suscitées des rapports proportionnels et harmonieux.

Conclusion

On peut voir que l'ultériorité de Bonaventure n'est pas du tout celle dont parle Formaggio avec le concept de « communication », étant donné que la première est relative principalement à la transcendance et la seconde comprend en elle-même tous les horizons de sens spirituels, par conséquent aussi les sens immanents, qu'une œuvre d'art moderne peut impliquer.

Néanmoins, l'ultériorité transcendante de Bonaventure est « communication » selon le sens de Formaggio dans la mesure où elle n'est pas le signe d'une signification univoque, univalente et pluri-situationnelle. On peut historiciser la distinction de Formaggio entre « information » et « communication » afin de comprendre que l'ultériorité de Bonaventure se situe dans une « plurivocité » et « pluralence » de sens spirituels, comme dans des circonstances précises de sa naissance, c'est-à-dire dans l'« uni-situationnel ».

L'ultériorité de Bonaventure est plurivoque et plurivalente. Comme on l'a vu, elle s'articule en deux ou bien trois niveaux : l'ultime, la spirituelle en général et la sensible. L'ultériorité du sensible est par exemple la beauté des créatures ou bien d'une peinture qui avec les accords et convenances des relations, couleurs et formes comporte un plaisir ou une motion de l'affect. Le jugement reconnaît l'origine intelligible du plaisir et les esprits qui contemplant l'œuvre de l'*artifex* peuvent être conduits à l'ultériorité spirituelle des histoires sacrées, par exemple de la vie du bienheureux Nicholas ou de Saint François. Toutefois, ce qui est l'origine ultime de la beauté des accords et convenances des formes et de couleurs, ou du sens spirituel qui est véhiculé dans les histoires sacrées, est le prototype et exemplaire premier, origine des êtres, de toutes

⁴³ Voir : Bonaventure, *Itinerarium*, cit., chap. 2, § 5. Ceci est en accord avec la définition du plaisir comme « convenance » d'origine augustinienne et avicennienne. Cf. par exemple : Augustin, *De musica*, cit., VI, 13, 38 ; Avicenne, *La métaphysique du Shifâ*, traduction, introduction et notes par G.C. Anawati, t. 2, Vrin, Paris 1978, VIII, 7.

relations et en conséquence de toute beauté, puisque modèle même d'égalité dans la relation intra-trinitaire entre Père et Fils.

L'ultériorité de Bonaventure est également « uni-situationnel », au moins en quelque mesure pour ce qui concerne l'œuvre de l'homme de l'art. Si le caractère unique de l'œuvre d'art moderne n'est pas valable dans le siècle de Bonaventure, compte tenu que dans l'art du XIII^e siècle la singularité de la personne de l'artiste est moins importante, même si avec Bonaventure l'attention est portée sur la dignité de l'homme en sa singularité et par conséquent dans son activité poétique avec laquelle il imite l'acte créateur de Dieu⁴⁴, on peut voir aussi les caractères particuliers des spectateurs. Les frères ou les fidèles, par exemple, sont ceux à qui le message de François s'adresse par le moyen de l'œuvre de l'*artifex*, dans une attention tout à fait rhétorique aux circonstances (que dans l'histoire elles incluent aussi, par exemple, les commanditaires différents).

Pour conclure, on peut observer que les représentations exécutées par les peintres comme Cimabue, Torriti ou Giotto véhiculent le sens de l'ultériorité de façon très différente entre elles et sont « uni-situationnelles » dans le sens de Formaggio. En revanche, on peut observer que dans le Moyen Age c'est un aspect qui a moins d'intérêt que dans notre contemporanéité. Néanmoins, dans ce même contexte de la seconde moitié du XIII^e et des premières décennies du XIV^e siècle on voit l'émergence de la figure de l'artiste : par exemple, dans le bassin absidal du San Giovanni Latran à Rome, le peintre – probablement franciscain – Jacopo Torriti, qui peindra aussi des scènes de l'Ancien testament dans la Basilique Supérieure d'Assisi, se représente lui-même avec un compas et une équerre parce que probablement il est l'auteur du projet de l'œuvre commandée par le premier pape franciscain Nicholas IV⁴⁵.

On peut mettre entre parenthèses les aspects idéologiques qui connectent les œuvres d'art produites par la grande impulsion du pape franciscain⁴⁶ et observer ce qui comporte pour notre discours l'importance progressive de la figure de l'artiste ou du peintre. La genèse du projet de l'œuvre à partir des interactions entre commanditaire (le

⁴⁴ Cf. F. Corvino, *Bonaventura da Bagnoregio*, cit., pp. 514 sqq.

⁴⁵ Voir par exemple : C. Frugoni, *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Mondadori, Milano 2015, p. 159 ; M. Andaloro, *Iacopo Torriti. Il cantiere, l'artista, il percorso dell'immagine*, dans M.M. Donato (éd. par), *L'artista medievale*, Scuola normale superiore, Pisa 2008, pp. 145-146.

⁴⁶ Sur ce point, voir : C. Frugoni, *Quale Francesco ?*, cit., chap. VII.

pape, ou le ministre provincial de l'Ordre dans le cas franciscain), contenu théologique-philosophique et peintre ou autres ouvriers⁴⁷, est certainement un facteur significatif. Toutefois, l'émergence de personnages célèbres dans leur contemporanéité, comme Cimabue, Torriti et Giotto en raison de leur capacité de réaliser le projet d'une œuvre, manifeste peut-être la constitution déjà dans ces années de la conscience du caractère « uni-situationnel » de l'œuvre de l'homme de l'art.

⁴⁷ Dans le cas de la Basilique Supérieur d'Assisi, le programme semble principalement inspiré par les textes de Bonaventure (*Legenda maior, Collationes in Hexaemeron*), comme l'a très bien démontré Chiara Frugoni (C. Frugoni, *Quale Francesco ?*, cit.). Pour la question des commanditaires des œuvres dans cette période on peut signaler le cas de Giotto où le contexte franciscain et les œuvres de Bonaventure sont essentiels, voir l'étude : J. Gardner, *Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2011.