

## Table des matières

Rencontre avec Marsile Ficin.....	7
Avant-propos. <i>Le Banquet</i> – Essai d’une introduction d’après la logique de l’histoire de la philosophie .....	71
Premier Discours.....	79
Deuxième Discours.....	111
Troisième Discours .....	193
Quatrième Discours.....	213
Cinquième Discours .....	239
Sixième Discours.....	277
Septième Discours.....	353
Bibliographie sommaire.....	389

## Rencontre avec Marsile Ficin

§ 1. Marsile Ficin aurait pu passer, du point de vue de l'apparence, pour un peintre, plus généralement pour un ami des beaux-arts, si l'on fait une exception pour les mathématiques absentes de ses œuvres. Il est cependant différent : c'est un penseur et un traducteur. Penseur, il s'instruit de Platon, d'Aristote et de Plotin et tente d'unifier la pensée grecque là où cela est possible. Les problèmes plotiniens – notamment ceux qui sont relatifs à la structure et au nombre des âmes – retiendront son attention, et en un sens, expliquer Théophraste, par exemple, est une recherche d'un renouveau de la réflexion aristotélicienne. Comme je l'ai montré au début de mes *Leçons platoniciennes*, la pensée mythologique, principalement dans le *Timée*, consiste à regarder en arrière et non en avant. Temporalité moderne et temporalité ancienne se dirigent en sens opposés. M. Ficin, en dehors des dialogues de Platon, a entrepris une œuvre de traduction remarquable. Cette dernière le propulse dans la pensée et les compléments le renvoient à d'utiles recherches métalogiques.

Les penseurs italiens, ainsi Galilée, Léonard de Vinci, ont beaucoup fait pour les mathématiques et la mathématique appliquée<sup>1</sup> ; en revanche, Marsile Ficin n'a rien fait, pour beaucoup, dans certains problèmes, bien que son intelligence rayonnante le lui aurait permis. Le phénomène (absence de la mathématique) qui s'était produit chez Aristote et Plotin se renouvelle. Dans le courant il y a bien des contre-courants, je veux dire des choses vraies, mais inexplicables comme la marée. S'il est à première vue difficile de l'admettre, la

---

1. E. Cassirer *Individuum un kosmos*, 1<sup>re</sup> édit. Berlin 1927. Ouvrage de référence.

perspective fondamentale de M. Ficin s'éclaircirait dans la mesure où elle est ainsi une logique de la signification comme apparence ; la comparaison spontanée se donne comme *ratio*. *Sol* signifie soleil avec beaucoup d'autres sens : mais en ce dernier il est le centre de la vie, le point qui est partout et nulle part, *sol invictus*. Il n'y a pas de règles en ceci qu'on puisse regarder comme possédant une nécessité de fer. C'est une habitude que d'appeler Phébus un grand personnage ; maintenant on ne saurait s'en dispenser dans certaines décorations. Les contemporains de M. Ficin puisèrent dans les sciences héraldiques – qui en souffrirent beaucoup – dans les sources de l'Ancien et du Nouveau Testament – sans compter la méthodologie des pseudo-sciences démonologiques, dont la médecine. Il en est résulté un ensemble sinon cohérent, du moins riche et chatoyant. Comme tout ce bagage hétéroclite fut emprunté à la Grèce, on a coutume de dire que, par ses charmes, la Grèce séduisit son farouche vainqueur : l'Empire romain. C'est dans les villes italiennes célèbres que s'opéra cet amalgame. On ne conçoit pas la lumière du Parthénon sans le gigantisme du Colisée. Cette synthèse, symbole de l'Europe, a connu des variations négatives et positives. Et c'est ce qui constitue communément la *Renaissance*. Il va de soi qu'un moment aussi complexe ne se laisse pas renfermer dans une partie, par exemple l'art de faire manœuvrer des soldats<sup>1</sup>, ou celui de donner un concert. Partout l'on recherche l'unité harmonieuse, et on la cherche dans les ruines de la Grèce – de là résulte une transparence où le trépas n'est pas la pire des choses. Au-delà du trépas il y a la Gloire. C'est qu'hellénisé, le christianisme – on pourrait dire la religion solaire – à partir du VII<sup>e</sup> siècle recouvre d'une vague architectonique toute la réalité. L'épée est aussi par sa garde la croix qui aide à chasser les « revenants » des cimetières. C'est aussi l'époque où, nous y reviendrons, le Livre, en son sens, conquiert son essentielle structure et immuable formule. Tous ces éléments bouillonnent et la philosophie, reine de l'expression, est révéérée comme la fulguration de l'Esprit. Personne n'a jamais su doser le mélange hébraïque-chrétien et hellénique du Moïse dû au ciseau de Michel-Ange : « mais c'est un fait : il est là ». L'essentiel de l'allégorie est la représentation nerveuse, je veux dire, d'un être concret qui conserve son origine concrète et terrestre – sans doute la représentation regarde au-delà d'elle-même : elle demeure un être d'ici-bas ; mais elle gonfle l'être qu'elle infuse de charmes lumineux et colorés. Ailleurs, sur un traité de physique naturelle,

---

1. A. Philonenko, *Essais sur la philosophie de la guerre*, 2<sup>e</sup> éditions Vrin, 2008.

on trouvera une dédicace qui non seulement témoigne de la grandeur qui a présidé à l'existence et à l'œuvre de l'auteur – la force, le courage, l'héroïsme – mais encore à sa contribution aux sciences morales et politiques. Assez souvent on trouve un échange de dédicace qui tourne à la provocation et c'est pourquoi le savoir et les arts se développent à l'ombre des épées. Schiller dans « La conjuration de Fiesque » a su peindre ce lourd climat, où l'essentiel est de « faire quelque chose » et parvenir dans la lumière du monde avant de succomber sous le poids d'une représentation impie de l'homme. Ainsi vont les flots contrastés en Ducs, Princes, Marquis, Barons plus ou moins sustentés, plus ou moins religieux. C'est ainsi que les phalanges de tel ou tel prince sont plus ou moins religieusement ordonnées, pour ne rien dire des chefs de troupe. Les arts conduisent à la guerre ; le nerf de celle-ci est la religion et la religion est le dépositaire de la légitimité. En quelques lignes on touche à l'essentiel : rien ne pouvait faire loi encore au Moyen Âge en dehors de la *potestas clavium*, et l'excommunication n'était pas encore devenue la farce permettant aux Papes de faire danser dans le feu de l'éternité sempiternelle les princes opposés aux décisions du Saint-Siège. Superstitieuse, Florence n'en reposait pas moins sur la religion et la force des armes. Tous ces exposants intégrés, la carrière était ouverte aux petits podestats (Sforza deviendra duc de Milan ; il a fait construire un magnifique palais, plus élégant que celui des Médicis). Florence avec toutes ses contradictions était une totalité « spirituelle » que scindait la grande rivière de l'Arno, dont la crue détruisit le Ponte Vecchio qui, reconstruit, fut doublé d'une galerie permettant d'aller des Offices au Palais Pitti. On peut regarder ce site – la cellule nourricière de la Cité – de Florence du côté des Offices, là où se trouvent des œuvres prestigieuses dont l'Aphrodite de Botticelli<sup>1</sup>. Passé le pont de l'Arno, on se retrouvait comme je l'ai dit au palais Pitti où, exposés en dépit du bon sens, à cinq mètres de haut, des chefs-d'œuvre se dérobaient à la vision. Les palais étaient noirs – pollution – et « éclairés du dedans » (politique). À Naples la Via ste Helena offre un saisissant contraste. Au fond il n'y a guère de force et d'unité que dans les « monuments » historiques où le sang a coulé et le *passé* s'est inscrit. Mais ce passé n'est pas seulement logique – ainsi la « pierre » de Dante où il s'asseyait pour méditer sur ses contemporains (comme si le passé pouvait éclairer la mort) a été perdue. Il est vrai que la *Comédie*

---

1. On sait que depuis la « tentative » de restauration le tableau en question est devenu une représentation agressive.

ne connaissait pas encore son succès mondial. Et que personne ne songerait, en jouant sur les mots, qu'il serait en présence de la *Divine Comédie*<sup>1</sup>. Néanmoins à travers les formations politiques et structurelles – par exemple les Médicis – l'homme pouvait se découvrir comme puissance génératrice d'État et d'une manière indissoluble « comme principe d'art<sup>2</sup> ».

Le principe d'art qui éclaire surtout la Renaissance est la *perspective* et la notion de point de fuite. La Cène de Vinci atteste l'usage des lignes de perspective, qui permettent de respecter les objets en leur profondeur et distance. Le Moyen Âge ne connaissait que la peinture à deux dimensions et, à moins de prêter à confusion, devait le plus souvent renoncer aux grandes fresques ou alors les obtenir par juxtaposition de plus petits tableaux ; on le voit plus clairement chez Memling (à l'origine du baroque) et il est toujours bon de consulter le *Traité de la peinture* et les Carnets de Vinci, sans négliger les feuillets sur l'anatomie, véritable traité du corps humain<sup>3</sup>. Rien peut-être ne symbolise mieux la perspective que l'ouverture ou autopsie du corps humain encore interdite au XIII<sup>e</sup> siècle en Occident<sup>4</sup>. La notion de perspective s'est illustrée bien entendu dans la découverte du bronze qui est un alliage de cuivre et d'étain. Ces métaux fondus conféraient assez de souplesse dans le matériau, si bien que les membres pouvaient se détacher du corps, sans être entraînés sous leur propre poids – l'Antiquité devait tenir compte de la tension possible du marbre – et que la sculpture devenait aérienne, trouvant en soi le principe de son propre dépassement. Verrochio fut en ceci le meilleur maître. Pourquoi la sculpture ne put-elle être un principe de conversion ? C'est que dans la transcendance qui l'habitait, ce qui était nié était moins la réalité matérielle que l'absence de sens (la « *Sinnlosigkeit* »). Et ce qui interdisait à la sculpture d'être le Cinquième Évangile

---

1. Vandelli et Camerini ont fait la même remarque. Quoiqu'on juge énorme le nombre des damnés et des Elus, Dante a voulu seulement esquisser le schème du destin de l'humanité.

2. J. Burckhardt, *La civilisation de la Renaissance*, Médiations, Librairie, 1,5-7.

3. Chez les philosophes classiques (de Descartes à Hegel) la vision est un problème difficile, tant qu'il faut le résoudre avec la seule géométrie. Berkeley (*An Essay towards a new theory of vision*, 1707 – Everymann's Library. 1955.) a introduit le *temps* ou encore la *mort* comme troisième dimension. Plus un objet est proche – c'est-à-dire à une plus petite distance à franchir – plus il est menaçant. J'ai exposé en son détail cette théorie dans les *Cahiers de philosophie de la Sorbonne*, Paris, 1964.

4. L'interdiction était contournée. Quant à la perspective elle se lisait dans le fait de devoir aller de la peau à l'intérieur pour saisir l'organe.

était l'impuissance toute physique à en transporter en masse les objets. Il va de soi que ce qui vaut de positif dans la sculpture ne vaut pas nécessairement de la peinture. On le voit dans le moment religieux (il y en a plusieurs dans ces arts) de la peinture qui finit par regarder l'image d'une étoffe extrêmement fine sur laquelle roule une larme (elle-même transparente), comme un simple sujet d'étude. On ne pourra, c'est évident, jamais peindre le « dedans » d'une larme ; enfin mettons les choses au conditionnel. Et la sculpture affronte des problèmes décisifs, dont la définition est cependant possible.

C'est dans ce monde féérique que Marsile Ficin devait naître, c'est-à-dire prendre conscience de soi, loin de tout *Studioso*<sup>1</sup> – il n'avait pas encore la richesse ou la profondeur d'esprit suffisante pour accéder à un tel honneur. Ce monde comprenait des fonctions qui se décomposaient en orientations. C'est ainsi que les peintres aimaient à représenter, non seulement les faces des grands<sup>2</sup>, mais encore les visages de leurs contemporains sous de simples traits vivants. Nous avons ainsi entre autres le visage de Marsile Ficin reproduit dans la Vie de saint Jean Baptiste ; le visage lui-même est d'une simplicité animée par le sourire qui prépare au sein de la tranquillité le rire. Son costume et son bonnet sont d'une laine rousse qui ne manifeste aucune agressivité, mais peut-être la bonhomie de l'helléniste et du latiniste. Avec Cristoforo Landino, connu pour la sagacité de ses conseils, Ange Politien savant en éducation, précepteur des enfants du prince Laurent le Magnifique et Domenico Greco (si je ne me trompe) enfin, versé en les choses mathématiques, ils forment un riche quatuor. Ce qui nous touche en ce quatuor (nous y reviendrons), c'est la simplicité de la tenue vestimentaire de chacun. Point de dorures, ni de bijoux – à Florence, chez M. Ficin, tel que l'a vu Ghirlandajo, la force simple manifeste la véritable puissance spirituelle. On concevra sans difficultés qu'à ces personnages réponde un monde féminin à mille lieux des chimères de lumière. C'est cordialement et sans grand conflit que la femme va se livrer à l'homme. Elle remplit trois moments. D'abord elle donne satisfaction au désir de l'homme. C'est l'acte vers lequel s'oriente la sexualité de la femme, chargée par Stendhal de lourds éclairs qui ne correspondent pas tout à fait aux nuits

---

1. Les grands seigneurs aimaient construire des salles d'études et les orner richement aussi bien en objets dignes de soutenir l'étude qu'en documents indispensables.

2. C'est au Moyen Âge le problème des « gisants ».

florentines. Ensuite la femme nourrit de sa substance l'embryon. C'est donc un jeu en revanche de pointer chez Botticelli celles qui sont enceintes et celles qui ne le sont pas encore. Enfin troisième et dernier moment : la maternité qui accomplit l'orientation religieuse du Vrai. Sans doute la « ronde » de l'espèce (héritage flamand) répond-elle à une fonction naturaliste. Mais dans le cycle de la maternité, elle est sublimée et dépassée. Un homme comme M. Ficin, nourri de Lucrèce et Virgile, pour ne rien dire d'Ovide, ne pouvait méconnaître les eaux de la Nature. – A cette orientation générale répondait – premier moment – la représentation de l'homme dont l'épée, comme on l'a dit, formait une croix. La plus célèbre statue de Verrocchio – mis à part le David (bronze) – fut la statue équestre de Bartolomeo Colleone (commencée en 1479, fondue par Leopardi et érigée en 1496 à Venise) qui inspirait la terreur. Le visage, hardiment coiffé par un casque, est traversé par un trait d'ironie méprisante, des plis tourmentés et des replis cruels de dégoût pour les va-nu-pieds qui le suivent. Les yeux durs et enfoncés (formant une droite qui les rend plus cruels) regardent devant eux, scellant le destin de ceux qui s'y opposent et d'une manière ou d'une autre, pour ainsi dire tavelée, la face est celle du sur-homme : il s'agit du condottiere. On ne dira rien de sa taille : avec sa monture elle forme un système où les éléments sont relatifs et alors, l'armure aidant, le condottiere apparaît comme un géant dont se dégage une atmosphère de puissance et de cruauté. Remontant au visage, nous y pouvons déchiffrer le port altier de l'épervier. Occupé à ses « belles » lettres, M. Ficin négligera beaucoup trop les secrets sentiers militaires de Florence. – Le second moment dans la sphère masculine, sans qu'il y ait vraiment conscience du fait, est l'assemblée, c'est-à-dire une réunion d'hommes assez grande pour que l'individu en devienne conscience de soi et aussi vérité de la conscience. C'est le niveau éthique de Florence où les productions esthétiques, loin de demeurer comme des essences abstraites, se nouent dans un tissu qui caractérise l'humanisme. On commettrait toutefois une erreur de lire M. Ficin en affirmant qu'il a en vue une *Weltanschauung* suave et à la plume semblable. Exagérons pour mieux dégager les perspectives. Un demi-siècle avant la prise de Constantinople par les Turcs, des Grecs nobles, de riches marchands, des artisans prospères avaient quitté la lumière dorée d'Istanbul. Ils apportaient avec eux, par ordre décroissant de richesses spirituelles, la religion, d'après la tradition d'Edesse, la philosophie où brillaient les noms de Platon, d'Aristote et de Plotin et des grands écrivains latins semblables à

Cicéron – mais souvent en un état très détérioré. C'en était au point que certains ont pu dire qu'entre l'ancienne Athènes et le renouveau florentin, une épaisse nuit s'était écoulée et qu'il n'y avait pas eu de civilisation médiévale. C'était opérer une « *Steigerung* » dans un sens comme dans l'autre. Les XIII<sup>e</sup> et surtout XIV<sup>e</sup> siècles ont transmis à Léonard de Vinci des techniques d'une incroyable finesse, ainsi la reproduction des larmes coulées sous les voiles qui laissaient non pas deviner, mais apercevoir l'insondable tristesse de la Vierge recevant le cadavre crucifié de son fils : mythe et réalité coïncidaient : telle était la leçon du Moyen - Age. Pour l'empirisme borné, tout se ramenait à la préparation de la toile (enduite de jaune d'œuf) ; mais il fallait savoir attendre – tout commencer par le fond. Puis peindre avec patience et un pinceau toujours plus fin les éléments du tableau, y compris le creux arrondi des pupilles<sup>1</sup>. Une autre leçon découlait de l'héritage flamand : la beauté extérieure reflétait la bonté morale<sup>2</sup>. La bonté des Vierges, dont les portraits sont exposés au musée Memling de Bruges, est incontestable. Mais avec cela on se sent mal à l'aise en l'application du principe devant le triptyque de Jérôme Bosch. Le mal est ici entré dans le monde de la représentation. À la sage Vierge florentine s'oppose au marché la poissarde avide seulement de son gain. Le luxe se substitue à la libéralité et l'ouvrier plié sous sa charge est dans le miroir florentin l'hideuse contre-image du libertin, qui enchaîne les grâces faciles. En ce sens, on a raison de parler avec Nietzsche de l'« esprit de profondeur » qui entraînera Florence dans sa chute. L'explication matérialiste et empiriste est trop aisée. Ce qu'il convient d'affirmer, c'est que dans l'ornement d'un *studioso* on faisait injure à la sévérité de Dieu qu'on ne se privait pas de représenter (Michel-Ange). Mais la relation entre mythe et réalité obérait peut-être moins la vie religieuse que le luxe, qui facilitait l'invasion du mythe dans la réalité. Le Michel-Ange qu'on rencontre dans l'Église saint Pierre aux Liens mélange dans une pierre précieuse par son blanc patiné le front et les cornes de Moïse législateur. L'esprit florentin a fait appel aux sciences pour contrebalancer les effets pervers du principe précédent. À partir de 1440 – date arbitraire – la peinture et le dessin se soumettent à la géomé-

---

1. Le problème des yeux est dans la grande peinture obsédant. Certains peintres ont fixé le cœur de la prunelle des yeux. Les yeux crevés du *Colleone*, en raison de leur régularité sont l'œuvre de Leopardi.

2. Les guerres nous ont tristement enseigné le contraire. Un pape (sans doute Clément V) menaçait d'excommunication quiconque se servirait d'une arbalète, arme jugée trop dangereuse. L'usage n'en fit que doubler sous son Pontificat.



trie, ramassée dans les principes de perspective et de point de fuite. On peut souvent considérer un tableau comme divisé par des droites visant le centre (qui peut être le point de fuite), à partir duquel tout se dispose suivant l'idée de perspective qui fonde l'échelonnement des objets représentés dans la distance. Bien souvent, les volumes ainsi déterminés sont géométriquement des plus simples : le rectangle caractérisé par deux droites allant de haut en bas du tableau ; un triangle, un cercle, un ovale (les femmes enceintes). Les premiers principes de l'*Analysis situs* de Leibniz suffiraient. Soit le tissu le plus complexe (celui d'un calice aux bords croisés), il se ramènerait au produit de la perspective et de la congruence. Leibniz nous a fait pressentir la puissance satanique de l'*Analysis situs*. Selon Descartes et Leibniz lui-même, la méthode de création n'est pas indifférenciée : *Apud me omnia fiunt mathematice*. Donc selon les principes de Descartes et de Leibniz, l'homme peut agir comme Dieu agit. Le sentier, la méthode du Fiat est susceptible d'imitation – la chose est scandaleuse et la punition sera la même : scandale – les hommes ne se retrouveront que munis des rêves des magnifiques vêtements dont ils habillaient leurs objets – punition : Dieu ne voulait pas que les hommes l'imitassent et il les astreint au travail de la terre. Nous conviendrons que ce développement est plus que critiquable ; les petites cornes de Moïse ne sont peut-être que des mèches rebelles. – C'est qu'enfin bien des choses sont équivoques. Ce qui est fondamentalement juste et compréhensible, c'est seulement l'arpentage, le bornage qui préviennent les futures disputes. La géométrie comme science rigoureuse, donc vertigineuse, peut seule édifier dans les tableaux des colonnades parfaites à l'infini qui coupent le souffle. On l'a souvent rappelé dans les romans et dans les descriptifs, il y a un « effet » florentin, un syndrome stendhalien dit-on aussi. Et il arrive, en effet, que le sujet ressente des maux de tête, des vertiges, des lourdeurs des membres et des contractions comparables.

Qu'est-il arrivé ? Tout se passe comme si des pierres dures infinies s'appuyaient sur la conscience – elle sait l'irréalité du paganisme et cependant se sert, pour illustrer la réalité, des thèmes accumulés sous le poids des siècles et de là sur la conscience de soi. Florence est la ville des contrastes du christianisme en sa pauvreté : la nudité du Christ en croix et des monuments qui sont autant de trésors. De même, elle amène ses plus grands artistes à fixer sur la toile sous la forme la plus profane les sujets les plus sacrés. Si la folie s'en mêle, le peintre s'identifiera avec un personnage de l'œuvre. Énigmes et secrets transpirent à travers les choses.

Florence, mère des sortilèges et des sacrifices. La belle ville est cruelle ; respirant le sable et la poussière des colonnes qu'ils taillent, les maîtres d'œuvre se préparent une mort rapide... On ne peut pas tout : vivre et sculpter une colonne dorique. Aux mirages du paganisme, mais que la chose est difficile à dire ! se surimposent les intuitions magiques. Nous venons de voir l'entremêlement de la richesse païenne et de la pauvreté chrétienne (*Fra Angelico*). Mais la richesse païenne a emporté avec elle des techniques ; on ne peint pas à Florence des « impressions » de soleil levant, mais des « vues » déterminées par la théorie pythagoricienne de la perspective, et l'homme est divinisé en son âme par l'épanchement des moyens. Il ne s'agit pas d'une passagère ivresse incarnée par les modes des bateleurs, mais d'une extase vers les étoiles et le cœur. Nous superposons plusieurs plans en leur vérité contradictoires et cela ne se peut régler, si puissante est la force du vertige.

§ 2. Ainsi s'annoncent les forces du mal : car à Florence on pend comme ailleurs, on boit et l'on s'échappe à soi, prêt aux crimes les plus cruels, vols ou empoisonnement<sup>1</sup>. Beaucoup de remarques pourraient être présentées en ce sens. Florence pourrait être dite non seulement la cité universelle du Beau et du Bien, universelle dans la profondeur du concept, mais encore comme les autres cités, universelle dans la manifestation du mal. Ferrare, pourtant dotée d'un gouvernement exceptionnel, qui trouvera son apothéose sous la régence de Gabriel d'Este, juxtapose les bienfaits de l'art sacré et les noirceurs du crime. Il faut donc dans une géométrie imaginaire des valeurs imaginer le bien et le mal en profondeur et en extension – dans des personnages soit imagés soit concrets.

La grande puissance qui s'oppose à la bienveillance florentine est la concupiscence. Certes, ce qui est à redouter ici c'est d'abord la confusion. Il n'y a pas moins à redouter de Suzanne aux bains que de certaines naïves femmes de Boticelli (fresques de la villa Lemmi). Le blond vénitien qu'on retrouve à Florence signe la sagesse ordonnée aussi bien que la lascivité. L'influence de la Grèce s'allie aux pures flammes du christianisme. Il n'est pas jusqu'aux formes sexuelles qui ne s'imposent en ce concert. Nous l'avons dit : beaucoup de femmes sont non pas obèses (auquel cas il faudrait parler d'un goût gâté chez les Florentins), mais représentées enceintes et, répétons-le, non sans lascivité. La grossesse n'est pas

---

1. Je reviendrai sur ce point, mais à partir de la dernière partie de l'analyse du *Convivio*.

comme un état neutre, suspendant les hostilités entre l'homme et la femme, mais la maturation du fruit de leur union (angélique ou bestiale). M. Ficin a pleinement vécu cette ambiguïté tandis qu'il commentait le *Banquet* de Platon. La voie d'entrée de la jalousie sexuelle, de la convoitise, en un mot du mal se laissait déduire des écrits grecs qui, souvent, méconnaissaient le péché originel. Certes, cette tension n'était pas toujours fondamentalement excitée. Le *Printemps* de Botticelli en est la preuve comme le ballet des muses ; on sent dans la « ronde » des muses le mouvement calmé des bacchantes – et ce qui sauve Eros, c'est précisément la paix du volcan et sa jeunesse. M. Ficin a ressenti vivement ce contraste et il n'a pas eu la naïveté de croire que tout ce qui portait le nom de Platon était juste et vertueux ; aussi bien, dit-on (Raymond Marcel<sup>1</sup>), a-t-il brûlé tous ses papiers de jeunesse. Écrits lascifs, non pas beaux, mais pornographiques. C'est un trait commun chez les chercheurs que le poids attaché à la dégénérescence du beau platonicien d'ailleurs inscrit dans le mythe du Politique. Ce feu des écrits impies signalait en quelque sorte le cheminement vers le renouvellement de la Cité Radieuse en même temps que la régénérescence des corps. Platon avait trouvé sa vérité chez Plotin désireux de retrouver « l'ancienne culture hellénique. ». Toutefois brisons-là, car Marsile Ficin ne prétendait pas purifier telle ou telle œuvre d'art, mais transformer l'esprit qui l'animait. L'image d'un M. Ficin critiquant une à une les œuvres d'art anciennes n'est pas bonne. D'abord parce qu'elle est contraire à l'humanisme, défini comme détermination de la justice et de l'éthique, et plus encore à l'idée que l'humanisme n'est pas une chose « ici maintenant » mais comme un vent « qui souffle où il veut », ensuite parce que, dans ce qui est réanimé et sauvé du désastre de l'antiquité, le trésor pouvait en être ressaisi. Ici se pose la question de savoir ce qu'il restait de cette antiquité, supposé qu'il restât quelque chose. D'abord demeurerait ce souffle qui, renaissant, conduisait à rétablir dans leur vérité les « belles œuvres » rares et précieuses. Expliquer cette *renaissance* était vouloir « inventer » l'histoire, – qui précisément ne s'invente pas. On protestera, disant combien – nous l'avons dit – l'héritage flamand fut important. Mais cette protestation échoue : à la limite le haut Moyen - Age fut une collection d'objets et sous le pinceau de Memling la reproduction d'objets supposait de hautes techniques. Mais, comme on l'a remarqué et démontré, le grand principe de la perspective fut ignoré dans la

---

1. *Marsile Ficin*, Les Belles Lettres, 1958.

« peinture » des choses. D'une certaine manière c'était le principe de juxtaposition qui triomphait dès lors dans l'art, bien que l'on sût qu'il était opposé à la « nature des choses ». Il se trouve ici un étrange paradoxe ; nous venons de voir le vice du principe de juxtaposition ; or de la production antique – huit siècles – il ne reste presque rien. Appelle, le « plus grand peintre » de l'Antiquité – on voulait « manger » (déplacement du goût) la colombe qu'il venait de fixer sur la toile – ne nous a rien laissé et l'on peut, précisément grâce à ce néant, affirmer sa supériorité par rapport à tout autre peintre. Marsile Ficin jugea qu'il valait mieux s'orienter vers une *Neuegeburt* fondée dans ce qui était devenu un conflit. Les disciples de Galien, accusés d'aristotélisme, se défendaient tant bien que mal, en soulignant que la Terre était bonne et sage, tandis que le platonisme<sup>1</sup>, purifiant les âmes, prétendait que l'harmonie de la psyché entraînait le repos et le calme, et bien entendu la guérison. Sur le fond de cette dispute métaphysique : Galien et Aristote d'une part, Platon d'autre part, Galien l'eût peut-être emporté, car le pain de la consolation est amer, et le pain des anges un peu trop transparent. Un Moyen Âge désastreux avait depuis Rome un singulier déclin. Lorsque les savants grecs se préparèrent à émigrer depuis Constantinople, ils emmenèrent avec eux les textes et les traités<sup>2</sup>. Ainsi semé, le droit se préparait à la re-naissance, mais la musique, on l'a déjà dit, était singulièrement pauvre. Revenons un instant sur ce point : les principaux instruments sont des instruments à vents – trompettes, cors, buccins – ou à percussions – tambours. Rien n'est écrit, bien qu'il y ait des modèles d'écriture, et la peinture est aussi riche que la musique est pauvre. La viole annonce le violon, mais, si l'on ose dire : ce n'est pas encore cela. Il faudra attendre le xvi<sup>e</sup> et le xvii<sup>e</sup> s., mais les valeurs sont distribuées alors autrement. Il n'y a rien dans la Passion selon saint Matthieu de Bach qui ait ses racines dans la Renaissance.

À mon point de vue, se rapprochant de Platon sous l'angle d'une critique de la médecine d'Averroes inspirée d'Aristote et de la science arabe, dans un premier temps M. Ficin ne voit aucune difficulté majeure et même l'environnement culturel ne le heurte pas. Le plus humble ornement ne le gêne pas. On sait que le Calvinisme arrachera les dépouilles mortelles du Christ mis en croix : rien de sensible ne doit subsister – rien à part des morceaux de bois qui rappellent la mort ignominieuse ; et dans

---

1. *République*. 614 A.

2. Cf. plus loin, § 7.

la Résurrection il faut voir : «le dogme unique de la foi<sup>1</sup>». Même Luther n’ira pas jusque-là : certaines «églises» luthériennes sont riches. Ce débat est délicat, car les termes sont relatifs. Ainsi l’influence de la peinture flamande était grande au début de l’esprit de la Renaissance ; en Italie, loin de blâmer cet art pour sa richesse, on commença par louer la splendeur des tissus, des vêtements, des bannières, des armes<sup>2</sup>. Le développement devait conduire à une sobriété plus affirmée, mais qui jamais ne pourra suivre le dur chemin calviniste. En sa jeunesse M. Ficin ne mesura pas la détermination des Saintes Écritures. Celles-ci – peu souillées par le luxe des enluminures – étaient devenues rares sous la forme qui s’était accomplie avec la Révolution de Gutenberg<sup>3</sup> (1453), où les représentations picturales s’étaient évanouies au profit du sens. Une seule peinture de Botticelli perdait, confrontée au dogme de la Résurrection, toute valeur. Les Saintes Écritures écrasaient dans leur simplicité les plus radieuses pensées. Au fond c’est déjà par le détour des Saintes Écritures que le vent du Sacré ou de l’Intelligible souffle dans les veines vivantes de l’homme et de Platon. L’unité brisée du soldat du Christ et du serviteur de Platon signifiera la chute de l’Esprit dans l’histoire. En fait, comme nous le verrons, Ficin a choisi, non sans douleur, Platon contre le Christ.

Si ces idées étaient la fin de la réflexion du cœur, c’est un immense labeur qui attendait Marsile Ficin. Il devait aider à composer le tissu des écritures saintes et pieuses, puisque de simples ouvriers s’en allaient le cœur battant et les armes à la main ; en un sens : *cedant arma togae*. Il attendit d’être plus mûr et une seconde phase de sa pensée se développa. Il aperçut que, entre le christianisme et Platon ressuscité, un troisième moment venait s’intercaler : le mythe soutenu par les grandes figures de l’Esprit de la Renaissance, dont le *Printemps* de Sandro Botticelli est sans doute la plus haute émotion qui envahisse les veines de l’homme. Certes l’âge, la mort empêchèrent M. Ficin de contempler la totalité des œuvres de la Renaissance et de saisir dans sa portée intégrale le mythe de la féminité. Il ne s’agit pas d’ailleurs en cette affaire de la seule majorité statistique des figures féminines, mais aussi du message originaire de la femme, qui affirme l’égalité qualitative du Beau et du Vrai. Posons quelques pierres pour esquisser notre chemin.

---

1. K. Barth, *Dogmatique*, vol. 17 (dogme = fait unique de la raison pratique), Labor et fides, 1966.

2. Écrivant ces lignes, je songe à Gilles de Rais. *Tueurs, figures du meurtre*. Bartillat. Paris, 1999.

3. La «Bible» de Gutenberg fut tirée à 300 exemplaires. Il en reste 20.

Théorème premier : l'Idée du Beau atteinte dans la contemplation est aussi réelle que l'Idée du Vrai ou celle de la Morale. Théorème second : ces trois Idées sont séparées du monde sensible. Théorème troisième : l'Idée du Beau est la seule qui transparaît dans le monde sensible<sup>1</sup>. À quoi il faut ajouter que le dualisme de la femme et de l'homme se ramène souvent à celui de la douceur et de la brutalité – au point qu'on pourrait se demander ce qui amène les femmes, anges de douceur, à s'éprendre d'amour pour ces figures presque bestiales, et qu'on ne l'explique que par la médiation du mythe. Comment comprendre autrement l'union des âmes et des corps et le consentement mutuel ? M. Ficin savait sa mythologie par cœur et ne méprisait pas la dimension des mythes qui, à ses yeux, indiquait une dimension capitale de la pensée. Au niveau des principes, les mythes signifiaient la distribution ordonnée du savoir. Il est frappant de voir dans le Parnasse au pied duquel dansent les muses, une seule d'entre elles d'essence mathématique : Uranie ou la science de l'astronomie ; toutes les autres, y compris la musique, dépendent de la rhétorique (à mon avis). Mais l'important n'est pas loin : ce qu'il fallait retenir c'est que le savoir n'était pas une rhapsodie, mais une totalité organisée. Le mythe des muses signifiait l'expression que le savoir n'était pas une diversité en miettes. Avec les Institutiones, la pensée romaine épousait l'ordre, et Kant pourra se flatter d'être le philosophe du droit<sup>2</sup>. Maintenant, dans quelle mesure tous les savoirs de l'homme se sont-ils interpénétrés, c'est une question de pure philosophie transcendante, comme philosophie de la culture. Toutefois il ne faudrait pas flatter outre mesure le mythe ni jamais perdre de vue la triade : mythe, christianisme, humanité. La souplesse que nous avons remarquée plus haut dans l'Esprit de la Renaissance le protège d'une dislocation, si diverses soient ses orientations : par exemple, les natures mortes, au demeurant si nombreuses et importantes dans l'art flamand, disparaissent presque en Italie à cette époque<sup>3</sup>.

---

1. A. J. Festugière, *Contemplation et vie contemplative chez Platon*, Vrin, 1950, Paris.

2. E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, 1932. – contra G. Vlachos, *La pensée politique de Kant*, 1953. PUF. – Il ne serait pas mauvais de revenir à l'idée rectrice d'Emile Lask : la panarchie du Logos.

3. Cela est d'autant plus important que, comme on le sait, la peinture flamande se distingue radicalement de l'art italien dans la mesure où elle ignore la loi de perspective et l'application systématique du point de fuite. Elle est alors contrainte, pour restituer la profondeur, à confectionner de petites surfaces picturales dont la juxtaposition procure en effet un semblant de troisième dimension. Sur la tri-

Cette organisation n'établit pas, insistons sur ce point, de barrières entre les régions de l'être, car non seulement les idées platoniciennes flattent l'homme avec cohérence tandis que la danse se fait gracieuse dans les nœuds des mains et l'entrecroisement des jambes, mais encore la maternité, jadis méprisée, est, comme source de toute chose, la couleur de l'Être en tant qu'Être. Que si maintenant le Beau passe dans le Vrai et le Vrai dans le Bien, les instances transcendantales commandent la compréhension du cirque métaphysique des essences – dont l'image est celui de Gavarni – ; et un fleuve, bien plus puissant, s'élançe depuis la brèche. Ce fleuve si souvent décrit, c'est la langue, c'est la *Commedia* de Dante. La *Commedia* en ce qui touche les eaux obéit à tant de structures (par exemple l'organisation des mers, des fleuves) qu'il faudrait changer de sujet pour les exposer. Mais, songeons-y, l'essence de l'eau est *séparation*. Or il y a quelque chose qui sépare les hommes les uns des autres comme les eaux : ce sont les langues vulgaires ou même savantes. La nature de l'eau – claire comme de l'eau de roche, dit-on – entraîne notre adhésion ou notre douleur. On a reproché à Dante d'avoir écrit en italien vulgaire – bien à tort, « sa » langue qui est devenue l'italien est riche en sonorités fortes. Je ne crois pas que Pétrarque qui suivit son exemple ait une pareille puissance. Mais quelle tâche que de dompter un fleuve ! Dante écrit en italien afin de conquérir une audience, non seulement parmi les riches, mais aussi parmi les pauvres en esprit. Dante, c'est la tombe de l'ontologie métaphysique – il met un terme aux échanges spirituels raffinés des clercs et se trouve être un précurseur de Luther qui veut être compris par le peuple allemand. Dante et Luther semblent n'avoir rien en commun, et pourtant les réalisations esthétiques dont ils voient l'homme capable (Luther verra sur une toile un visage restauré) leur montrent que l'homme n'est pas infiniment éloigné de Dieu. Il y a un pouvoir créateur en lui. Sans doute, il ne faudrait pas exagérer le pouvoir de l'homme ; mais Luther lui-même ne redouta pas de rapporter combien il avait été séduit par la puissance esthétique qui se manifestait dans l'Esprit de la Renaissance. Loin d'être choqué par le fait que, dans les fresques, les peintres aient eu l'audace de représenter les visages de leurs contemporains (Ange Politien n'était distingué qu'en deux choses : c'était d'une part le premier florentin qui possédait parfaitement la langue d'Homère et d'autre

---

sième dimension, voir mon essai : *Sur la nouvelle théorie de la vision chez Berkeley*, conservé à la bibliothèque Sainte-Genève.

part c'était un poète renommé qui inspirait les peintres – l'une et l'autre chose lui valurent d'être l'objet du pinceau de S. Botticelli), il jugeait les peintres admirables. Melancthon, Luther, les grands réformateurs voyaient cependant très bien le péril : établir le sacré sur le profane ; faire à nouveau « briller l'or » dans la prière et la méditation. C'est dire la double manifestation de fascination et de dégoût qui s'exerçait ici.

Les caractères de plomb sont les seuls objets qui, retirés vivement de l'eau, conservent alors toutes leurs puissances. Quand Gutenberg jette les premiers caractères à l'eau, il entame un long processus qui conduit parallèlement à la réalisation de la Renaissance (art de la guerre, architecture et sculpture, etc.) en ouvrant son horizon à toutes choses ; et en 1453 – M. Ficin a tout juste vingt ans – Gutenberg publie son premier livre. On dit que la bibliographie de Luther est fantastique et comprend 700 titres. Même si certains caractères sont énormes, les illustrations nombreuses, l'ouvrage en réalité petit, l'ensemble des livres sera considérable. Mais si le caractère, le signe, compte, alors M. Ficin dépasse Luther – mais de peu ; on verra pourquoi. Plongeons néanmoins un regard dans cette introduction sur le déplacement du pouvoir politique ; il est dorénavant entre les mains de ceux qui savent lire, écrire et compter – un tout petit nombre. On protestera, disant que de tout temps il en fut ainsi (sauf au Japon). Mais c'était surtout le symbolique qui entraînait les masses humaines. Le progrès a été long depuis les fresques paléolithiques jusqu'au dépassement de l'Antiquité et l'explosion esthétique de Florence qui porte en son sein pour le bien et le mal le pouvoir à peu près général des signes, et les multiplie à l'infini dans la nuée. D'ailleurs, dans l'histoire des lettres, la notion de symbole en soi et pour soi a été longue à réaliser<sup>1</sup>. Le fantastique a été cependant produit<sup>2</sup>. L'œil spirituel s'est ouvert. L'ouverture à la liberté de l'esprit a été accompagnée par un bruit de chaîne et médiatisée par la sécularisation du papier, vite devenu un moyen temporel sur lequel on tente de transmettre un message. La querelle de la Réforme, bien examinée, se ramenait, dans l'Affaire des Indulgences, à la question de savoir comment, par un secret magique, l'or vaudrait subitement moins que le papier. C'est au xx<sup>e</sup> s. seulement que la question fut formellement résolue. On a suggéré ces exemples afin de donner à penser comment l'Esprit

---

1. E. Cassirer, *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Oxford, 1956.f.

2. *Galleries nationales du Grand Palais*, 7 mai-9 août 1982, Naissance de l'Écriture.



de la Renaissance affrontait des questions desquelles la réponse lui échappait, ainsi que la position même.

§ 3. On ignore beaucoup de choses de la jeunesse de Marsile Ficin et encore plus de sa prime jeunesse. Nous croyons savoir qu'il n'était pas un enfant solitaire, mais appartenait à une famille assez nombreuse. Nous croyons aussi savoir qu'il débarqua en Italie âgé de quatre ans et demi, et l'on a spéculé sur le fonds linguistique originel de l'enfant. À notre sens on a voulu trouver une aiguille dans une botte de paille. Comment retrouver l'italien vernaculaire d'un enfant qui ne parle pas encore, à proprement parler, et qui dans tous les cas ne prête pas aux mots le sens que nous jugeons convenable? Tout au plus l'enfant a-t-il pu faire l'expérience de la séparation ou de la communication et ensuite il apprendra, dans ce milieu clos que fut l'école de tout temps, une langue ou deux. Il se forme dès lors une sphère plus ou moins pénétrable par d'autres sphères enveloppant leurs contenus qui eux-mêmes diffèrent par la richesse. La vieillesse est le rétrécissement des sphères, la diminution des échanges entre elles, qui atteignent leurs sommets à l'âge adulte, et jettent un ultime regard sur la plage dorée du temps de l'innocence. Tout ce contenu que, faute de mieux, nous supposons assez riche, pourrait bien davantage obturer les racines nourricières d'une vocation et le « poids du milieu », et induire une pauvreté intellectuelle. Ne croyons pas non plus que Marsile se distingue par son amour de la lecture. Lorsqu'en 1440 Gutenberg fonde les premiers caractères de plomb, M. Ficin n'a que sept ans – c'est âgé de vingt ans, nous l'avons dit, qu'il apprendra que Luther a publié son « premier livre ». Le volume géant lui tend les bras et lui fixe d'emblée la tâche de traducteur. Mais il lui faudra attendre avant d'avoir un livre à lui en mains.

La toute première idée de Marsile Ficin est qu'il faut éviter de traduire sans un fil conducteur liant les parties d'une œuvre. Ce qu'il faut saisir, c'est un ensemble organique en s'entourant des commentaires, des grands comme des petits – de Virgile qui nous donne la vue la plus synthétique de l'Odyssée (G. Steiner) – comme des très honorables Servius. Sans doute cet ensemble peut-il être énorme ou mince. Ce qui compte, c'est la *totalité*. D'abord objective – non pas traduire toujours un mot par le même mot ; mais saisir l'intentionnalité de sens d'un ensemble. Ensuite subjective – non pas toujours observer la règle d'unité, mais aussi dans la visée conserver une cohérence personnelle. Bergson a excellemment divisé ce tout intellectuel en indiquant d'un côté comment la

pensée mathématique doit être toujours semblable à elle-même, et d'un autre côté la pensée poétique toujours féconde.

La seconde idée propre à M. Ficin est qu'un livre n'a que des limites réelles, et non des limites idéelles. La mort du traducteur met seule réellement fin au travail qui doit, au fil des ans et des rééditions, être revu, les nouveaux commentaires doivent être examinés.

J'ai sur ma table, ou plutôt ma table est sous lui tellement il est gros et grand, un exemplaire de la traduction des Œuvres complètes de Platon par Marsile Ficin. Une inscription manuelle donne comme date, 1590. C'est un ajout peu compréhensible, car il en est un autre qui donne une date antérieure. Quoi qu'il en soit, comme tel il correspond à deux épais volumes de la collection de la Pléiade. Travail considérable, qui est dans l'esprit de M. Ficin la lecture (presque au sens anglais) des Œuvres de Platon par un seul homme qui les a coordonnées, harmonisées et qui revendique le titre d'interprète, qu'il distingue parfaitement de celui de traducteur. Le volume pèse six kilos. Les couvertures sont en bois recouvert d'étoffe; la hauteur et la largeur du volume sont celles d'un Folio normal. Le texte est divisé en quatre colonnes. A et D comprennent le texte latin, C et B le texte grec. Plusieurs remarques peuvent être présentées. Tout d'abord, le texte est dans un état de conservation remarquable : jusqu'à nous le volume n'a pas dû être ouvert bien souvent. Ensuite le texte a été publié selon les règles de la ponctuation habituelle à Florence et la division des pages est la même que dans la *Theologia platonica*. Aucune remarque, ni à l'encre, ni à la mine. Enfin la page de garde a été arrachée; pas la page de titre. On pourrait supposer de ce fait que le volume a été volé à son premier propriétaire. Jugement final : de tels monstres obligeaient à considérer la lecture comme un exercice de gymnastique plutôt rude. Ajoutons pour clore ces considérations que la source lumineuse était généralement assez faible et tremblante.

On se trouve toujours être loin de soi dans les grandes émotions et nous savons très peu de choses sur les sentiments éprouvés par M. Ficin tenant son « vrai » premier livre entre ses mains. C'était pourtant une chose métaphysique et surtout éthique; métaphysiquement sa pensée, sauf circonstance extraordinaire, ne s'envolerait plus au gré des caprices du vent de la mémoire, et il ne perdrait que ce qu'il voudrait perdre. Pourquoi les peintres seraient-ils les seuls à se promener avec leurs carnets? Mais le livre avait d'autres vertus : il conduisait à apprendre à lire et ouvrait

des avenues sans fin à l'élargissement de la communauté humaine appelée à l'universalité. Qu'ils étaient loin les incunables si lourds, si fragiles, qu'une vie parfois ne suffisait pas à achever, et dont l'unicité faisait autorité dans un point de dogme. Le livre autrefois engageait la personne : d'où ces « *ex libris* » qui, entre autres choses, signifiaient qu'on appartenait aux phalanges célestes. Le livre pouvait s'élever plus haut encore et pénétrer dans la plaine de la morale. Il n'était pas nécessairement « moral » et pouvait aussi bien par déconstruction ou tout autre procédé (carboniser) « démolir » le château des cœurs innocents. Le livre était ambivalent et pouvait conduire à la couronne éthique où l'arracher. Il est remarquable que ces sentiments aient perduré et qu'on en soit venu à imposer autour du livre d'étonnantes cérémonies : par exemple les serments. « Devant Dieu, sur le Livre saint, en ce jour et à ce jour... etc. ».

Le livre dont l'identité était supposée dans les mains de tous les assistants – dont étaient exclus les enfants au jugement trop peu formé – formait l'autel sur lequel les consciences d'une part se reconnaissaient l'une l'autre, et de l'autre s'autoposaient comme un autrui. Comme l'ont vu de grands philosophes, dans la constitution chaque conscience faisait dans son opération l'inverse de ce que faisait autrui, et la *Wechselwirkung* était la catégorie reine. Ce thème usagé est moins intéressant que l'enseignement (*Unterricht*), mouvement rendu possible par le livre. Il y avait bien des variantes. Au plus haut niveau on pouvait se décider pour la bi-page, qui pratiquement revenait à la mono-page, ou pour la quadri-page, deux colonnes du texte original (A&D, texte latin, C & B réservées à la langue étrangère). La langue clef était presque toujours le latin. Ces dispositions variées (qui parfois supposaient des structures supplémentaires – par exemple le « lecteur », sorte de trépied, lutrin, sur lequel on installait le livre ouvert) avaient pour fin ultime l'enseignement. Pour rendre compte de l'ascension du chemin parcouru par Luther, on évoquait les premières pages déchiffrées au collège, puis la licence et le doctorat en théologie et enfin les dernières marches gravies pour les grades de Docteur et de Professeur. Érasme comprendra vite qu'il n'a pas en face de lui un ignorant, mais un esprit puissant, déterminé, plein de ressources. Sans le livre il n'y aurait pas eu de Luther, disait un de nos théologiens (sic!). Mais bien vite il y eut des milliers de Luther, et il apparut que l'Esprit de la Réforme s'alliait avec l'Esprit de la Renaissance contre les princes, héritiers de la grande féodalité encore présente au XVI<sup>e</sup> siècle. Certes, la valorisation intensive de

l'enseignement et du grec surtout dans les deux mouvements interdisait un écart très sensible. Mais M. Ficin, dès sa médecine achevée, ne tarda pas à se mettre au travail et ce travail était très précis : traverser et faire traverser le fleuve de l'ignorance et du parler vulgaire, au lieu de se contenter d'imiter Dante ne visant que l'italien vulgaire et l'éthique d'Aristote.

Le but si précis assigné par M. Ficin à son esprit fut de revenir à la vraie science en enseignant la doctrine de Platon toute entière en livrant une copie originale correcte du texte grec. Après avoir filé du doigt le texte grec et sa traduction, venant donc en second, M. Ficin ajouta des commentaires et des index – tâche colossale. Il fut le carrefour, l'artère du monde gréco-latin. Certes, on peut créditer Luther d'un exploit semblable : en deux ans il traduisit du grec en allemand les Psaumes et sa traduction a été reconnue, il y a peu de temps encore, comme une des meilleures du point de vue philologique. M. Ficin n'a pas recueilli d'aussi grands applaudissements, bien que le résultat de son labeur soit très apprécié. On lui reproche assez souvent une visée esthétique et commerciale ayant le texte de Platon pour origine. Avant M. Ficin de nombreux échanges entre l'Orient (la Turquie) et l'Occident (la Grèce) s'étaient développés, en dépit du « frottement » entre les deux civilisations. La situation était complexe. Tantôt le courant des choses produisait des effets lointains et le « grec » attaquait le latin, tantôt c'était l'inverse. L'espace qui abritait ces influences était le monde gréco-latin. Les cités grecques étaient généralement libres sur le plan commercial et intellectuel, et leur lecture des textes saints était discutable. En tout état de cause M. Ficin put prendre appui sur des ébauches de traduction, déjà transposées en latin. Il faut n'avoir jamais traduit plus de cinq cents pages pour ne pas connaître le besoin de souffler et de corriger ce qui a été déjà fait, en s'appuyant sur des ébauches. M. Ficin n'était pas un dogmatique en matière de traduction<sup>1</sup>, si par *dogmatique* on entend : « qui croit indépassable une traduction ». On voit bien que cela est contraire à la nature des choses bien qu'en un certain sens, celui de la philologie – comme connaissance amoureuse et raisonnée de telle langue – souhaitable, tandis que les lectures antérieures sont démolies. Mais de là un moment délicat à exposer dans l'œuvre de M. Ficin, où il va se retourner contre lui : d'un côté il améliore la version de Platon et ce qui le pousse vers cette idée, c'est qu'il

---

1. Le terme de *philologie* est ici difficile à traduire. On ne peut le rendre ici par : amour du logos.

partage encore le sentiment de ceux qui croient que Platon savait tout<sup>1</sup> comme le démontrerait son *Timée* (livre qu'il tient sous son bras dans le tableau de l'Académie florentine platonicienne de Raphaël). Le mouvement de la pensée implique dans la peinture une métaphysique de la reproduction, qui devient « *reproduktive Einbildungskraft* » de l'entendement et se trouve depuis longtemps écartée, et comme le disait Brochard, tandis que Platon n'avait déjà plus une confiance absolue dans la physique pure – sinon pourquoi l'eût-il exposée dans un mythe ? – il croyait connaître des réalités, les Idées, en lesquelles nous ne pouvons qu'avoir seulement le génie, le propre des langues qui est de progresser vers une acrobatie fine et plastique et parfois même de se couper de leurs bases ; la traduction devient alors une interprétation, source de jouissances intellectuelles – où le texte est reconstruit. M. Ficin tient une position inconfortable : écartant l'antinomie à laquelle Brochard s'attache, ne faisant que retourner les termes, il tient, avec Plotin, la science de la nature et la théorie des Idées comme également véridiques<sup>2</sup>, et quoi qu'il en puisse paraître, n'a qu'un maître : Platon. C'est encore bien pire dans la perspective morale. L'attention dans la traduction a vite fait, cessant de devenir un échec et se muant en faute, non plus seulement d'orienter l'esprit, mais de le dévoyer. Avant Babel, les hommes se comprenaient car leurs langues étaient semblables – après Babel les langues ne furent plus semblables et les hommes ne parvinrent plus à s'entendre. Pour le jeune M. Ficin les choses, après d'autres détours, en étaient venues au même point. Assaillis de toute part par les contradictions, les hommes ne s'entendaient pas et le principe sacré de la perspective parvenait tout juste à une conciliation des êtres. Babel et Florence, l'une toujours révoltée, la seconde tendant à l'opulence, naviguaient dans des récifs dangereux. Nous simplifions ici – car il est néfaste de demeurer sans une vue d'ensemble, même globale et confuse. Dans le conflit des langues le passé se heurte au présent, tandis que ce dernier éclabousse l'avenir, et que les dimensions de l'espace se brouillent. Jamais la *Civitas Dei* n'a paru plus éloignée ; et pourtant il faut avancer. En filigrane, nous pouvons inscrire le principe moteur qui déterminera le mouvement : l'insociable sociabilité de l'homme selon l'expression de Kant. Le plus mince

---

1. L'idée que les « Anciens » même ceux d'Amérique du Nord « savaient tout » se retrouve chez de nombreuses peuplades du monde non civilisé et l'invention des instruments est imputable aux « Anciens ».

2. Cf. plus loin.

filet rapproche; s'agit-il de réaliser un échange de perles? il faut parler, négocier etc. – Le commerce abaisse les frontières morales. Il s'agit d'une guerre paisible, moins sauvage que celle consistant à jeter des serpents dans la coque d'un navire ennemi.

§ 4. L'intuition de M. Ficin a consisté à lier une quantité considérable de problèmes dans le renouveau de l'Esprit de la Renaissance. D'une certaine manière la traduction d'un verset ne pose pas une question différente de la rédaction d'un rescrit : se faire entendre. Mais surtout le but visé est le même : réaliser la *communauté humaine*. Tout tend à cela et au mouvement de l'Univers. Aussi longtemps que l'on opposera le monde clos et l'univers infini on s'enlisera dans une ornière où chaque pas en avant jettera l'esprit dans un fossé plus profond. En un sens, l'Univers infini attire à soi le monde clos. Par exemple la fameuse route de la soie, lorsque M. Ficin médite sur l'Humanité, n'a encore que cent ans et depuis Marco Polo le commerce a été revigoré, ouvrant de nouvelles voies aux marchandises. Les guerres des croisades, si absurdes fussent-elles, n'ont pas été pleinement stériles ; il en sortira (mais M. Ficin ne le verra pas) un progrès de la poésie et de la perfection des armes. Brillant ou médiocre, tout conspire dans le commerce des langues à éloigner le vice du cœur de l'homme. Néanmoins il est plus facile d'abattre les statues équestres<sup>1</sup>. Il est un autre tableau où, dans un impossible dialogue, le juge de Florence s'adresse au coupable la corde déjà passée autour du cou et levant les yeux au ciel, et cherche à lui faire sentir la justesse du châtement qui le frappe – dialogue sans doute impossible et ultime, car le visage du condamné est terrifié et incrédule – comme si la mort était inconcevable! – et pourtant il porte la corde, contrairement aux deux

---

1. On dira que les colonels, les généraux, les maréchaux sont de mauvais cavaliers, mais ce n'est pas exact – ils sont innocents en l'affaire. Le cheval de bronze repose sur trois pattes – même L. de Vinci en fit la triste expérience. L'auteur de la statue équestre de Padoue a bien usé d'un artifice : la jambe droite avant du cheval semble reposer le sabot sur un globe qui, vraisemblablement, symbolise la Terre. Mais il n'y a là qu'illusion. En réalité le globe soutient la jambe et loin de célébrer la grandeur de l'homme victorieux et conquérant génial, elle dévoile son inquiétante fragilité. C'est le rapport de physique mathématique qui exprime et explique ce drame métaphysique qui incite l'homme à fuir le beau. Les certitudes chancellent : pourquoi Dieu a-t-il créé la femme qui ressemble métaphoriquement à la sphère et pourquoi ne pas tomber dans l'enthousiasme (au sens de Leibniz)? La ville de Florence aura bien dessiné, comme une signature en haut à gauche d'une peinture ses *pendus*; voir aussi la bataille de San Romano (1456) par Paolo Uccello.

acolytes à la face inquiète. Alors se dégage l'essence de l'Esprit de la Renaissance ; elle laisse encore une fois et quand même les Muses danser au pied du Parnasse, mais elle laisse sécher au Vent du Sud les coupables dans leur fragile enveloppe. Il y aurait beaucoup à dire sur la criminalité, la justice et le pardon à Florence. Il ne faudrait pas écarter l'art de cette problématique centrale où la main humaine converse avec les couleurs, le marbre et le bronze. La statue équestre du Colleone, casque et épée menaçante, est, comme l'a voulu finalement Léopardi, un acte d'accusation contre la violence. Et par cet interminable cheminement nous en revenons à la question du mythe ; le langage informe le sens et rend la signification tangible – c'est à la condition toutefois de n'être pas tyrannique ; si la poésie est laide ou si elle ne suit pas dans la gravure les canons voulus par Dürer, loin de s'attacher à la beauté elle s'en écarte. On a toujours voulu regarder la Renaissance comme une révolution par rapport au style figé du Moyen Âge. Mais pour qui regarde bien et s'appuie de surcroît sur le principe de perspective, l'Esprit de la Renaissance obéit à des règles, et même à des lois. Dans les tableaux qui représentent le débarquement des Ambassadeurs de Bretagne, on sent la puissance archétypale de l'Europe.

Mais en même temps on éprouve l'étrange puissance de l'écriture, du *mythos*, qui violent la terre aveugle (*caeca terra*). Il faut d'autant plus apprendre à lire et à écrire que dans le monde de M. Ficin, tout est soumis au lire et à l'écrire. La Politique est elle-même distincte de tout ce qui est étranger à la lisibilité<sup>1</sup>. Ou alors elle est despotisme. Cependant nous allons nous égarer. Ce que veut dire M. Ficin et qui permet d'évoquer la lisibilité en soi, c'est son idée qu'un homme aurait possédé tout le savoir (Platon) et un autre toute la sagesse (le Christ) dans sa vie terrestre. On aurait tort de reprocher à M. Ficin sa foi unitaire et de chercher l'intégration. Cette foi unitaire, dans l'homme et dans le Christ, dans le Timée et dans l'Évangile, a un autre nom : l'humanisme<sup>2</sup>, qui ne se sépare pas de la *liberté*. Quoi d'étonnant si après M. Ficin la question sera celle de l'essence de la liberté du chrétien ? En attendant un développement plus large, la question de Platon et d'Aristote, sans s'envenimer à proprement parler, dépendait du langage et de la philosophie de la tolérance. *Tolérer*, croit-on, consiste à recevoir

---

1. Montaigne ne partage pas cette opinion. Par exemple il admet les actes dictatoriaux de César Borgia, duc de Valentinois.

2. Ivan Panofsky, *Essais d'iconologie*, NRF, 2004.

comme valables des idées en réalité contraires aux miennes. Et ce faisant on admet la véracité de Satan contre la vérité de Dieu. La foi du chrétien forme un tout en lequel on ne peut introduire un élément étranger sans ruiner tout l'ensemble. On ne croit pas en un petit miracle : un miracle est un grand miracle qui souvent s'inscrit dans la mémoire, mais souvent il arrive en considérant le miracle objectivement (comme une illusion tangible) qu'on l'intègre au tout qu'il gâte en son entier : une goutte de goudron gâte un tonneau de miel. La tolérance vraie au lieu de « compléter » la philosophie théorique renforce l'orientation dans la pensée et fonde la liberté. L'éther de la liberté du chrétien est la rigueur – en somme tout le contraire de la tolérance reconnue comme une matière molle. Cette philosophie de la tolérance affermit la foi et l'on comprend combien Leibniz a eu tort de vouloir interdire la lecture de Plotin et de M. Ficin, ce dernier « voyant des choses merveilleuses partout » et n'étant pas plus cohérent que le Bernardin de Saint-Pierre moderne portant à tout admirer. Faut-il ajouter que cette dialectique leibnizienne nous laisse indifférents à tout ce qui n'est pas esthétique, et incline notre esprit vers tout ce qui n'est que logique, si bien que la véritable opposition se révèle être celle du logos et de la liberté – le contraire de l'ordre comme liberté et totalité ?

Il est vrai que disserter sur l'ordre comme liberté et totalité n'a pas d'intérêt sans une liaison concrète à une éthique politique. Toutefois nous ne débordons pas les limites tracées plus haut. L'histoire italienne est à peu près aussi complexe que celle d'Allemagne. Tout se ramène au commerce de quelques grandes cités entre elles, dont les « bourgades » sont les nombreux satellites. Encore aujourd'hui, l'arc Venise, Ferrare, Florence, Rome structure la République qui s'est élargie au Nord comme au Sud. Ces cités avaient une autre figure jadis. Florence fut longtemps une République, puis avec Côme de Médicis<sup>1</sup> un duché ; en attendant son couronnement (Marcel). Venise demeura une République, mais Ferrare (liée à la famille d'Este) demeura un duché. Ce qui étonne c'est qu'à travers ces régimes si divers, l'art conserva une même et inépuisable tendance. Milan entre de plain pied dans la Renaissance, partage son élan esthétique et n'expirera qu'avec lui. C'est-à-dire : jamais ! Plus encore : la papauté enfin fixée à Rome n'entame pas une lutte farouche contre l'art, comme le fit

---

1. La lutte contre l'esthétique religieuse fut puissante chez Luther, Calvin et les grands réformateurs. J.-J. Rousseau, je l'ai souligné plus haut, ne fut pas neutre.



le protestantisme, et l'on peut souvent entendre se dire que le protestantisme a fait le mauvais choix et aussi que les dictatures empoisonnent le développement de l'art. C'est une question fondamentale, mais qu'on ne peut trancher sans définir l'esprit de clocher ; l'air (c'est très vrai) possède une autre couleur à Paris et à Rome ; il est mélancolique près d'Amsterdam. Entre l'homme et les tonalités affectives de la nature il existe des liens très forts. Ce n'était déjà pas rien alors d'être parisien ; c'était un honneur d'être florentin. Il y avait bien des malheureux à Florence et Côme vivait dans un palais – mais ils vivaient sous le même soleil et la médecine était aussi mauvaise qu'ailleurs. À part quelques bandits, « sans foi, ni loi » comme on dit si bien, les Florentins se voyaient, libres, républicains sous un grand-duc et l'Arno était le même pour tous comme le Ponte Vecchio. Bref ! la chose est difficile à exprimer, mais la nécessité tombait dans la liberté et la liberté dans la nécessité. – M. Ficin eut l'honneur de vivre sous un tel ciel et il fit certainement comme les autres. C'en était devenu une coutume. On offrait, ornée d'une dédicace, soit une traduction d'Aristote soit une de Platon, et c'était un hommage et un acte de dévotion. Sans doute toutes les dédicaces n'étaient pas d'une haute valeur, ni, cela va sans dire, égales. Parfois le succès entraînait à l'amélioration. Pier Candido Decembrio, encouragé par le duc de Gloucester, venait de reprendre la traduction de la République que son père avait traduite vers 1402 ; Florence était lettrée et, comme il va de soi, pleine de bons sentiments. À la lecture et à la représentation, comme à l'inauguration des tableaux, une foule heureuse se pressait. La déception concourait au même résultat ; elle stimulait et fouettait l'imagination des artistes. De là résultait un langage populaire de haut niveau. Il y avait bien des « couacs » ; par exemple deux dédicaces se contredisaient sur un point précis, mais en général la rumeur conciliait l'inconciliable. On portait une attention précise, mais banale au langage du corps ; s'il y avait bien une Académie florentine platonicienne, et si elle tendait à regrouper les arts de l'âme, elle semble avoir négligé les Jeux Olympiques. Que ces derniers ne figurent pas dans la RENAISSANCE est d'une haute signification ; on y peut voir l'orientation sensualiste en laquelle nous nous sommes enfoncés. Le serment olympique que prononce un athlète au nom de tous les autres a une odeur si fétide qu'il n'est venu à personne l'idée de l'adapter dans les grandes classes des Lycées. Il nous reste les parties de l'Académie de billard du coin. Ces confrontations entre civilisations sont toujours boiteuses et proches du contresens

avéré, mais il est très probable que Marsile Ficin a plutôt penché du côté du doux savant, se réfugiant dans les manuscrits et les corrections toujours plus exactes et plus nombreuses, qu'on lui prêtait ou confiait au fur et à mesure que sa notoriété s'établissait. Mais on ne peut pas tout avoir : la gloire au palestre ou bien une bosse, une petite taille et même les pieds plats. Tout conspirait, si l'on y pensait bien, à faire de Marsile un homme aigri : écrasé d'une part par les gloires de la gymnastique, dépassé d'autre part par les « comédiens » avec lesquels Platon ne pouvait prétendre, ni ne voulait, entretenir une amitié...

Mais, nous l'avons laissé entrevoir plus haut, M. Ficin était un homme finalement heureux et sans « complexe ». Quand on parle d'enseignement, la véritable vocation de Marsile Ficin ne consistait pas – même si la chose lui semblait passablement ennuyeuse – à « enseigner » à une assemblée d'enfants surexcités – ni à consacrer sa vie au nom d'un très saint chevalier – mais à rédiger des ouvrages où chacun, maître et enfant, trouverait son pain, qui une miette de tel dialogue, qui un verre de lait froid sucré. À cela devraient s'ajouter des « lectures publiques » de Platon (M. Ficin affectionnait le *Philèbe*), destinées à toutes les âmes avides de savoir. Décidément, M. Ficin était au carrefour des pensées, au domicile des esprits.