

SOUS LA DIRECTION DE  
Jean-Paul Barbe et de Jackie Pigeaud

**LES ACADÉMIES**  
**(ANTIQUITÉ – XIX<sup>e</sup> SIÈCLE)**  
**Sixièmes « Entretiens »**  
**de La Garenne Lemot**

Les Presses de l'Université Laval





**LES ACADÉMIES**  
**(Antiquité – XIX<sup>e</sup> siècle)**

**Sixièmes « Entretiens » de La Garenne Lemot**



SOUS LA DIRECTION DE  
JEAN-PAUL BARBE ET DE JACKIE PIGEAUD

**LES ACADÉMIES**  
**(Antiquité – XIX<sup>e</sup> siècle)**

**Sixièmes « Entretiens » de La Garenne Lemot**

Les Presses de l'Université Laval

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société d'aide au développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise de son Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIE) pour nos activités d'édition.

Maquette de couverture et mise en pages : Mariette Montambault

ISBN 2-7637-8285-X

© Les Presses de l'Université Laval 2005

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Distribution de livres Univers

845, rue Marie-Victorin

Saint-Nicolas (Québec)

Canada G7A 3S8

Tél. (418) 831-7474 ou 1 800 859-7474

Télec. (418) 831-4021

[www.ulaval.ca/pul](http://www.ulaval.ca/pul)

---

## TABLE DES MATIÈRES

### PRÉSENTATION

|                                                                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Pour une histoire poétique de l'Académie . . . . .                                                                                | 1   |
| <i>Éric Van der Schueren</i>                                                                                                      |     |
| I. Cicéron, l'académisme et les académies . . . . .                                                                               | 41  |
| <i>Alain Michel</i>                                                                                                               |     |
| II. Le paradoxe de Mistra . . . . .                                                                                               | 53  |
| <i>Yves Hersant</i>                                                                                                               |     |
| III. Érasme et l'académie aldine . . . . .                                                                                        | 63  |
| <i>Étienne Wolff</i>                                                                                                              |     |
| IV. L'académie florentine et la naissance de l'opéra . . . . .                                                                    | 73  |
| <i>Pierre Brunel</i>                                                                                                              |     |
| V. Images de l'Académie: l'exemple de Florence . . . . .                                                                          | 85  |
| <i>Édouard Pommier</i>                                                                                                            |     |
| VI. <i>L'École d'Athènes</i> de Raphaël: une métaphore<br>de l'Académie. . . . .                                                  | 105 |
| <i>Pascal Griener</i>                                                                                                             |     |
| VII. Comment distinguer les sœurs jumelles?<br>La sculpture au sein de l'Académie royale de peinture<br>et de sculpture . . . . . | 119 |
| <i>Christian Michel</i>                                                                                                           |     |
| VIII. Piranèse et l'École romaine. . . . .                                                                                        | 135 |
| <i>Didier Laroque</i>                                                                                                             |     |
| IX. Académie et pédagogie de l'art en Angleterre.<br>Le cicéronisme de Reynolds . . . . .                                         | 151 |
| <i>Colette Nativel</i>                                                                                                            |     |

|       |                                                                                 |     |
|-------|---------------------------------------------------------------------------------|-----|
| X.    | De la fin du modèle académique dans les beaux-arts<br>en Allemagne . . . . .    | 169 |
|       | <i>Thomas W. Gaehtgens</i>                                                      |     |
| XI.   | <i>Academia nox</i> . L'expression picturale de la nuit . . . . .               | 191 |
|       | <i>Baldine Saint Girons</i>                                                     |     |
| XII.  | L'Académie des Curieux de Nature . . . . .                                      | 215 |
|       | <i>Jackie Pigeaud</i>                                                           |     |
| XIII. | Un seul « côté » des choses.<br>Stendhal et l'académisme mathématique . . . . . | 233 |
|       | <i>Jean Dhombres</i>                                                            |     |
|       | Orientations bibliographiques (1960-2000) . . . . .                             | 269 |
|       | <i>Geneviève Rousseau</i>                                                       |     |

## PRÉSENTATION

---

### Pour une histoire poétique de l'Académie<sup>1</sup>

Éric Van der Schueren

Le titre surprend évidemment, au-delà du fait qu'il désigne moins une introduction justement attendue devant les actes ici rassemblés qu'il ne pointe une archéologie — et qui plus est semble assumer une portée fictive pour avoir osé se dire poétique. Prétendre fouiller les premiers temps du mouvement académique et donc aussi l'œuvre de Platon sous une telle enseigne sera sans doute assez malvenu aux yeux de certains, plus objectivement férus des choses que nous allons évoquer. Car ceux-ci savent mieux que quiconque combien Platon a dénié tout autant aux poètes qu'aux spécialistes du discours en son temps — les sophistes — la capacité d'écrire l'histoire. Mais entendons-nous.

Revenons aux textes de Platon et en l'occurrence au prologue du *Timée*: la dénégation d'aptitude faite aux poètes et aux sophistes porte sur un projet qui n'est pas qu'historique; ce dernier tendait à réconcilier l'histoire *réelle* du passé d'Athènes et la validation de la cité idéale pour l'avenir. Aussi se comprend la raison pour laquelle Platon désavoue faiseurs de vers et phraseurs, et ne légitime pour la tâche que des hommes qui, *par ce qu'ils sont naturellement et par ce dont ils ont été nourris, participent de la philosophie et de la politique*<sup>2</sup>. Le détour par le passé ne rencontrera assurément pas l'objectivité positiviste que les historiens modernes en attendraient, à l'instar du *Critias* qui prend le chemin du mythe — celui des Atlantes, comme on sait. De même, dans sa *Lettre VII*, revenant sur l'histoire récente de la ville de Syracuse, Platon ne s'autorise pas de sa position de témoin direct et parfois d'acteur pour en faire le récit: il n'a pas eu cette naïveté, somme toute en porte-à-faux avec sa conception de la représentation; aussi n'est-ce

1. Sauf indication contraire, les textes antiques grecs et latins ont été lus dans leurs éditions respectives de la « Collection des universités de France » (Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres »). Le corpus platonicien a été consulté dans l'édition de John Burnet, pour la « Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis » (Oxford — Londres, Clarendon, 5 vol., 1900-1907).

2. Nous paraphrasons à peine le *Timée*, 19 d — 20 a.

pas par hasard qu'il synthétisera ce qu'il reconnaissait à la représentation dans cette longue missive, subsumant finalement apparente autobiographie et didactisme allusif aux fins d'énoncer les conditions d'un futur plus heureux pour ses amis syracusains. N'oublions pas que ces trois textes — le *Timée*, le *Critias* et la *Lettre VII* — sont quasi contemporains.

Soutenons enfin que la fiction est réelle ici, tout autant qu'elle l'est chez Platon, lorsqu'il est mythologique ; mais elle l'est au sens que lui ont donné les hommes du XVII<sup>e</sup> siècle français, soit une simple distorsion — notamment poétique — du fait vrai, direct, littéral ou historique, comme le serait du bruit avant-coureur de la Renommée, un battement d'ailes entendu<sup>3</sup>, et il nous reste, à nous modernes, le triste constat que la poésie eût été tout entière dans ce battement d'ailes annonciateur de la survenue de la déesse allégorique et non l'inverse ; mais les anciens ne voyaient sans doute pas les choses de manière aussi séparée et trouvaient justement leur poésie dans le raccord entre cette prosaïque nature, ici réduite à l'étourderie bruisante d'un volatile, et le sublime de son inscription à l'enseigne d'une divinité païenne. Ce sera donc de ce déplacement dans l'ordre du vrai et de sa métaphorisation par l'écrit que nous nous autorisons dans les pages qui suivent ; par lui est apparue la possibilité de faire entendre une histoire : celle de l'Académie, mythe d'elle-même, au creuset de l'œuvre de Platon, bien qu'aucun dialogue n'y ait eu lieu, dans la scénographie restituée de certains de ses grands textes, et l'épilogue temporaire de cette histoire, dans l'instant critique où le lieu, et Platon avec lui, sont enfin devenus *livre*, en même temps que se sont institués, dans l'héritage de la Renaissance, le renouveau académique et ses fixités, reprenant et usant parfois, en une litanie de lieux communs, la plasticité infinie d'une philosophie et de son théâtre<sup>4</sup>.

3. C'est l'un des exemples qu'en donne l'abbé de Marolles dans ses « Remarques » sur les *Pontiques* d'Ovide (4<sup>e</sup> lettre du livre IV), dans *P. Ovidii Nasonis de Ponto [...]*, Paris, Louis Billaine, 1661, p. 429.

4. Si Victor Goldschmidt a été sensible aux préambules des dialogues platoniciens, il ne l'est que pour le contenu discursif (*Les dialogues de Platon. Structure et méthode*, Paris, Presses universitaires de France (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1947, p. 22-24). Ce n'est que très récemment que la critique de Platon, pour partie toutefois, prend en compte de manière systématique le lieu du dialogue (suivant en fait la voie de l'empirisme archéologique de R. E. Wycherley, dans cette étude fondatrice, au moins dans sa démarche, "Peripatos: The Athenian Philosophical Scene", *Greece and Rome*, vol. VIII, n° 2 (octobre 1961), p. 152-163 et vol. IX, n° 1 (mars 1962), p. 2-21) ; mais elle n'entend toujours pas, comme le voudrait Alain Lhomme, que « le dialogue constitue une scène d'emblée méta-discursive où le sens, l'effet de vérité, n'apparaît pas seulement lié à ce que les discours soutiennent ou énoncent, mais tout autant à la façon dont ils l'énoncent et sont amenés, du même coup, à jouer différemment les uns sur les autres » (« Le fils d'Hermès », dans Frédéric Cossutta et Michel Narcy (éds.), *La forme dialogue chez Platon. Evolution et réceptions*, Grenoble, Éditions Jérôme Million (Horos),

## PLUTARQUE ET LE LIEU

Tout ceci aura commencé par un jardin. En fait, un terrain au nord-ouest de la cité d'Athènes, au-delà des murs d'enceinte et d'un autre jardin célèbre, après lui, dans l'histoire de la philosophie, celui d'Épicure. Cimon embellit le lieu après sa victoire lors de la bataille et de la nautaille d'Eurymédon contre les Perses. Il fit ombrer les allées pour les promeneurs et aménager des pistes soigneusement aplanies pour les coureurs, relevant ainsi la double vocation du lieu, jardin où Platon devait installer son école, et palestre que signalait un gymnase. C'est notamment la version de Plutarque.

L'historien grec est plus précis dans sa restitution des faits et son témoignage est plus porteur que ne le peut la sécheresse dénotative d'une écriture historienne qui relate les embellissements d'Athènes sur les décombres des Perses. Cimon porte ses attentions sur deux lieux, l'Agora athénienne et le jardin d'Académos, faisant participer le second des prestiges démocratiques du premier dans une association que ne creuse pas davantage Plutarque, laissant comme un faix de l'histoire l'évidence que les deux espaces appartiennent à la même tradition athénienne. Mais en quoi l'Agora et l'Académie pussent-elles être semblables? qu'est-ce qui lie le lieu prestigieux de la délibération civile et politique et celui de la dispute philosophique? Une même croyance<sup>5</sup>, celle que recouvre le mot complexe de διατριβαῖς que Plutarque entoure des précautionneux adjectifs ἐλευθερίοις et γλαφυρά<sup>6</sup>: le souci du terme exact prévaut puisque le mot signifie tout autant — et ce, encore dans la langue de Plutarque — l'école de philosophie comme la conversation, au sens que lui donne son occurrence même dans

2001, p. 159). Il s'agit en propre d'une scénographie au sens de la pragmatique; mais au-delà des nomenclatures qui sentent leur Thomas Diaphoirus contemporain, il est évident que pareille approche lèverait l'aporie d'un Platon qui a écrit tout en ayant fustigé l'écriture au profit de la conversation et de la mémoire.

5. C'est bien d'une croyance qu'il s'agit, car elle ne peut être que telle pour un sectateur de Platon et de sa politique: ce que Platon dit de la cité est programmatique et nullement pragmatique. Rappelons que l'Académie était aussi une École de la Cité, en ceci qu'elle prétendait former une part de l'élite amenée à gérer ses affaires. Mais son enseignement se prodiguait à l'aune de la pensée de Platon et pas n'importe laquelle en cette matière: sa « pensée de la cité » faisait ainsi retour sur l'Académie comme lieu de sa philosophie dans son ensemble, car elle est critique et spéculative: critiquant l'état présent de la cité athénienne comme les autres formes de gouvernement; réfléchissant la *nature* d'une vie en commun pour les hommes, unis par la vérité et la vertu déduites de l'idéal. Pour une synthèse qui complètera cette digression, voir Jean-François Pradeau, *Platon et la cité*, Paris, Presses universitaires de France (Philosophies), 1997.

6. « Vie de Cimon », 13, 7.

l'*Apologie de Socrate* (37 c-d)<sup>7</sup> ; il y a toutefois un saut sémantique dans le pluriel générique des occurrences du mot, qui efface alors la dénotation de séminaire, de leçon, de classe pour celle de débats, et qui réduit la polysémie du mot pour désigner tout autant les pratiques de l'Agora que celles de l'Académie.

Mais une évidence est ainsi affirmée : ce sont les lieux et non les pratiques qui déterminent le sens des mots ; ceux-ci les ressuscitent dans le regard de l'historien, qui tombe sur les aménagements qui ont modifié le jardin de Platon au cours des siècles, et redresse ce que les conquêtes ont détruit.

Pour Plutarque persiste une seconde évidence, qui tient cette fois aux pratiques mêmes des débats politique et académique : ils seront le fait d'hommes libres, comme ceux appelés dans l'enceinte de l'Agora (ἐλευθερίοι) et leurs mœurs seront celles de la civilité (γλαφυροί). La persistance de ces valeurs qui fonde idéalement et de manière pérenne l'existence même de la Cité, Plutarque la vérifie, autant qu'il l'accrédite, dans le parallèle esquissé entre Dion et Brutus : le Grec s'est frotté aux enseignements de Platon, le Romain a été formé dans l'École des disciples du maître athénien ; deux temporalités, deux *racés*. L'échec tragique de ces deux destinées valide encore la comparaison, en même temps qu'il est rédimé par la célébration liminaire d'une communauté : l'excellence de la formation reçue qui allie à même hauteur raison (φρωνήσις) et droiture (δικαιοσύνη) et que marquent des actions d'une semblable pondération (ἐμμέλεια) et d'une même mesure (ῥυθμός)<sup>8</sup>. À des siècles de distances, Dion et Brutus auront emprunté *la même palestre* et ils auront suivi un même « guide dans le chemin de la vertu », τῷ καθηγμένῳ τῆς ἀρετῆς<sup>9</sup>. Ici, Plutarque prend à rebours la métaphore du chemin ; finalement le maître — défini dans son idéalité par l'article (τῷ) qui le fait unique — est réinstauré dans la pérennité de son enseignement ; et si métaphore il y avait dans la prose de Plutarque, elle était initiale, qui associait, dans la description du jardin de Platon, la palestre et l'Académie en une confusion d'institutions que les exégèses n'ont eu de cesse d'éventer<sup>10</sup>.

7. Voir les mises aux points nuancées de John Gucker, *Antiochus and the Late Academy*, Göttingen, Vandenhoeck et Ruprecht (Hypomnemata), 1978, p. 162 et suivantes, qui ignore, dans sa recension du corpus plutarquien, notre citation, cherchant en fait à différencier les champs sémantiques respectifs de σχολή, διατριβή, αἵρεσις. C'est encore le verbe διατριβεῖν dont use Diogène Laërce pour faire mention des débuts des enseignements de Platon dans l'Académie au retour de son premier séjour en Sicile (*Vies et doctrines des philosophes illustres*, L. III, 7).

8. « Vie de Dion », 1, 3 et 4.

9. *Ibid.*, 1, 2 et 3.

10. Voir notamment Raymond Klibansky, *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages : with a new Preface and four supplementary Chapters ; together with, Plato's Parmenides in the Middle Ages and the Renaissance*, Millwood, Kraus International Publications, 1982.

## PAUSANIAS ET LE TEMPS

Si Plutarque aura été plus géomètre qu'historien, Pausanias semblera moins géographe qu'il n'est conteur dans sa description de l'Académie<sup>11</sup>. Sur le chemin qui le mène vers l'Académie, il est aussi soucieux de ses effets : il décrit les tombeaux des grands hommes d'Athènes qui bordent la voie sacrée, mais le fait avec l'art d'un déploiement : y teintent les renommées défuntes, s'y résument les événements majeurs de la Cité, puis y sont assortis de manière saisissante les arcanes des ambitions et des intrigues avec les trophées d'une geste guerrière sans repaires chronologiques, jusqu'à la sécheresse de la simple énumération. On ne peut s'empêcher de voir dans cette description sinueuse des cénotaphes, ce que les rhéteurs appellent une conglobation et y lire, après eux, l'effet de la figure : un désenchantement ; et ce désenchantement, c'est celui de l'histoire qu'organise le point de fuite de la description, puisqu'il mène au jardin de l'Académie, loin de la tourbe des opinions à jamais contraires qui lézardent l'idéal du débat démocratique et de l'histoire politique d'Athènes, et à l'opposé du cliquetis des fers qui signalent des victoires toujours éphémères. L'entrée du jardin est marquée par le temple d'Éros ; Prométhée, les Muses, Hermès, Athéna y ont aussi leurs autels. Mais le jardin est lui-même happé dans le mouvement de la désillusion puisqu'il est inscrit en perspective du tombeau de Platon, qui, à l'écart, décentre la construction de la perspective. À première vue, pour le moins. Car le tombeau de Platon stabilise la perspective organisée par la description, à condition de comprendre que la mention qui y est faite à sa suite de la tour de Timon n'est pas floriture ou ne procède pas du souci d'exhaustivité : ces deux points tracent l'arc de la vraie tension, de l'intime antithèse dont nous n'avons vu qu'une esquisse dans le contraste des tombeaux de l'histoire, le long de la voie sacrée, et des vestiges religieux dans le jardin de l'Académie : au final de la description de Pausanias, la sagesse pérenne et paisible, dont le tombeau de Platon est le signe d'institution, s'oppose donc aux faux-semblants de la philosophie qu'aura singée Timon d'Athènes dans sa retraite misanthropique, intransigeante et agressive.

Sous le géographe de la sagesse pointent ultimement le mythographe et l'idéologue des causes perdues. La description s'achève sur un olivier, le second, dit la légende rapportée par Pausanias, qui parut dans le monde. La mention de l'olivier déporte certes la description de l'Académie dans le mythe ; mais elle ne peut pas ne pas se lire, dans le contexte de l'empire

11. *Description de la Grèce*, L. I, 29, 1 à 30, 4.

romain du II<sup>e</sup> siècle et de ses dévoiements toujours plus luxueux, en relation implicite avec les plaintes filées depuis Virgile, sinon Caton, contre la vogue des jardins d'agrément qu'Horace stigmatise aussi, avant Pline l'Ancien et Columelle, en regrettant le choix de ses contemporains pour les fleurs et les arbustes odoriférants par lesquels ils remplacent les plants des oliviers qui nourrissaient jadis leurs propriétaires<sup>12</sup> : le jardin de l'Académie est restitué dans le genre des jardins rustiques et productifs. Et cette réparation symbolique ne peut manquer de faire aussi retour sur la pensée qui s'élabora au sein du jardin, rendue à la fécondité de ses notions et à la permanence de ses principes.

#### UNE INFLEXION ROMANESQUE : LE JARDIN DE LAMON

Dans la littérature grecque tardive, il est fait mention d'un jardin qui doit être ici rappelé, comme variable idéale d'un modèle qu'a incarné plus ou moins complètement l'Académie et non aux fins d'une chronique fausement causaliste des jardins. Magnifique fiction onirique, utopie<sup>13</sup> horticoles qui pourrait avoir inspiré le jeune Basile de Césarée dans la description de sa solitude pontique à son ami Grégoire de Nazianze, tel est le jardin décrit au livre IV de *Daphnis et Chloé* :

Vrai est que le verger, de soi, étoit une bien belle et plaisante chose, et qui tenoit fort de la magnificence des rois. Il s'étendoit environ demi-quart de lieue en longueur, et étoit en beau site élevé, ayant de largeur cinq cents pas, si qu'il paroisoit à l'œil comme un carré allongé. Toutes sortes d'arbres s'y trouvoient, pommiers, myrtes, mûriers, poiriers ; comme aussi des grenadiers, des figuiers, des oliviers, en plus d'un lieu de la vigne haute sur les pommiers et les poiriers, où raisins et fruits mûrissant ensemble, l'arbre et la vigne entre eux sembloient disputer de fécondité. C'étoient là les plants cultivés ; mais il y avoit aussi des arbres non portant fruit et croissant d'eux-mêmes, tels que platanes, lauriers, cyprès, pins ; et sur ceux-là, au lieu de vigne, s'étendoient des lierres, dont les grappes grosses etjà noircissantes contrefaisoient le raisin. Les arbres fruitiers étoient au dedans vers le centre du jardin, comme pour être mieux gardés, les stériles aux orées tout alentour comme un rempart, et tout cela clos et environné d'un petit mur sans ciment. Au demeurant tout y étoit bien ordonné et distribué, les arbres par le pied distants les uns des autres ; mais leurs branches par en haut tellement entrelacées, que ce qui étoit de nature sembloit exprès artifice. Puis y avoit des carreaux de fleurs, desquelles

12. *Odes*, L. II, 15, v. 5-12.

13. Par le fait évident de son équilibre parfait, comme par sa géométrisation rectangulaire qui fait — en pure hypothèse — lointainement signe vers la plaine potagère des Atlantes où ici, comme là, la main de l'homme a autant fait que la nature (*Critias*, 118 b-c).

nature en avoit produit aucunes et l'art de l'homme les autres; les roses, les œillets, les lis y étoient venus moyennant l'œuvre de l'homme; les violettes, le narcisse, les marguerites, de la seule nature. *Bref, il y avoit de l'ombre en été, des fleurs au printemps, des fruits en automne, et en tout temps toutes délices*<sup>14</sup>.

Si nature et art semblent se fondre en ce jardin, mieux si la nature y est donnée pour l'art qui est célébré au centre du jardin par un temple où sont déposées des peintures, c'est que l'art a été premier<sup>15</sup>. Lorsque le jardin sera saccagé par un jaloux, cette péripétie ne doit pas faire illusion au-delà d'elle-même. Le parfait équilibre entre les arbres fruitiers et les arbres stériles, emblèmes de la poésie, que profile en abyme la réfraction des uns dans les artifices des seconds qui les imitent, institue une circularité du temps — les saisons — que mime la disposition du jardin en rectangles concentriques. Longus a ainsi créé un artifice parfait, qui éclaire en retour la description de l'Académie par Pausanias qui a restitué le jardin de Platon à l'avant d'un espace géométrisé et d'une temporalité close sur elle-même. Dans les mots de Pausanias, l'Académie est moins un effet de lieu qu'une pulsation historique : la geste funèbre des tombeaux des grands Athéniens, le catalogue des stèles et des exploits qui les accompagnent sont moins un itinéraire que l'esquisse de l'histoire séculaire d'Athènes ; elle trouve son point de fuite dans l'évocation solitaire de la tombe de Platon en une perspective que contrebalance la mention de la tour de l'atrabilaire Timon ; le texte retrouve finalement son assise dans la mention de l'olivier primitif, pendant métaphorique du tombeau de Platon, et sa signification profonde : nous avoir fait parcourir le chemin finalisé et durable de la mémoire, des faits vrais comme des fictions des légendes fondatrices, pour y contempler, d'une part, la permanence de la sagesse vraie et, d'autre part, sa virescence ainsi que sa propagation par les bois d'un arbre primitif.

#### LE PLATANE ET LES CIGALES

Le mythe de l'Académie, Platon — qui en inventa plus d'un — le suggéra, dans l'un de ses derniers dialogues, sans doute le plus beau et non moindrement le plus abouti tant dans la synthèse de sa réflexion que dans la clarté de son exposition. Il s'agit évidemment du *Phèdre*. À la suite de Michel Baridon<sup>16</sup>, on peut lire la longue description du cadre de l'échange

14. Dans la traduction de Jacques Amyot ; je souligne.

15. Voir le commentaire de ce même passage par Jackie Pigeaud, *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard (N.R.F. essais), 1995, p. 350-352.

16. *Les jardins. Paysagistes, jardiniers, poètes*, Paris, Robert Laffont, 1998.

entre Socrate et le beau jeune homme comme la condensation du souvenir d'un vieillard qui se sait tel, qui le dit, qui se souvient nettement de tout ce que sa pensée a longuement clarifié, qui aime encore à philosopher, et qui sublime sa pensée aux dernières audaces de l'intelligence déliée et dense, aiguillonné par la beauté de son interlocuteur. Le dialogue cristalliserait ce souvenir comme le temps présent de l'échange entre Socrate et Phèdre, de même que son lieu magnifierait toutes les scénographies qui ont prévalu avant lui, alors que Platon enseignait dans les jardins de l'Académie. Mais l'endroit où Phèdre mène Socrate n'est pas celui de l'École de Platon. Il se tient sur les bords de l'Ilissos, et la lisière des mythes s'y redessine : ce serait là, ou un peu plus loin, que Borée, divinité des vents du Nord, aurait enlevé Orithye. Si sublimation il y a, elle ne vient pas de l'ancrage des mythes dans la réalité du présent des Athéniens, puisque Socrate refuse de rassurer le jeune homme sur la vérité de la légende que célèbre l'établissement d'un autel en contrebas, à deux ou trois stades, en l'honneur de Borée. C'est l'expérience vécue, la sensualité juvénile de Phèdre qui accorde le mythe avec le temps de l'échange : l'enchantement de la rivière, sa transparence, la pureté de l'eau lui paraissent tels dans l'endroit qu'il a choisi qu'il ne peut être que le lieu que les nymphes n'auraient pu manquer de souhaiter pour leurs «ébats» ; en contre-haut, la brise légère — où s'apaisent le souvenir du rapt et la violence du mythe — et le gazon accueilleront les deux hommes ; ils s'y assoiront, ou s'ils le veulent, s'y coucheront, et la fraîcheur des eaux revigorera leurs pieds. Mais c'est quelques paroles plus loin que Socrate parachève la description du *locus amoenus* de l'entretien ; ces mots sont fondateurs d'innombrables scénographies de dialogues dans l'Occident littéraire et philosophique :

Par Héra, le bel endroit pour y faire halte ! Oui, ce platane étend largement ses branches, et il est élevé. Ce gattilier, lui aussi, est élevé et son ombre est merveilleuse ; et, comme il est en pleine floraison, il ne peut embaumer ce lieu davantage. Bien plus, une source on ne peut plus charmante coule sous le platane, et son eau est bien fraîche, comme l'atteste mon pied en tout cas. Elle est consacrée à des Nymphes et à Achéloos, si l'on en juge par ces figurines et par ces statues. Vois, s'il te plaît, comme le bon air qu'on a ici est agréable et vraiment plaisant. C'est le chant mélodieux de l'été, qui répond au chœur des cigales. Mais la chose la plus exquise de toutes, c'est l'herbe : la douceur naturelle de la pente permet, en s'y étendant, d'avoir la tête parfaitement à l'aise. Un étranger ne peut avoir meilleur guide que toi, Phèdre, mon ami<sup>17</sup>.

17. *Phèdre*, 230 b-c. Dans la traduction de L. Brisson (*Phèdre*, Paris, Flammarion, 1992, p. 90).

La description fait plus que parfaire le pinceau tout en émoi et en saillies admiratives de Phèdre; elle reprend ses mots, les développent, les met en continuité et les renvoie sans fausse honte vers les sens, complétés (sensitif, visuel, olfactif, auditif) et convoqués à la célébration quiète et ravie de leurs délices en prémisses d'une conversation sur l'amour et ses fêtes dont nous ne sentirons par procuration que l'idéalité fondatrice. Fidèle à sa méthode, Socrate n'apprend rien à Phèdre, qu'il félicite d'avoir été son « guide » jusqu'en cet endroit; il n'a fait qu'organiser et préciser son savoir et l'expérience de ses sens, mais ce faisant, il aura tracé aux yeux de ses lecteurs le paysage parfait de l'entretien philosophique par excellence et la juste sensualité qui l'aiguëra.

L'un des quatre mythes du *Phèdre* — celui des cigales — vient lui-même parachever la scène en la déportant dans l'orbe des légendes : à l'origine des cigales, il y eut autrefois des hommes qui, pris par le plaisir de chanter à l'unisson des Muses, en oublièrent de manger et de boire. Les Muses donnèrent aux cigales le privilège de chanter, de leur naissance à leur mort sans avoir à se nourrir. À leur mort, elles retournent vers les Muses pour leur rapporter qui parmi les hommes les honorent, et plus particulièrement à Calliope et à Uranie, elles signalent ceux qui vivent dans la quête de la sagesse<sup>18</sup>. L'enthousiasme dont Socrate sera saisi pour louer Éros est l'actualisation de la réalité de cette légende<sup>19</sup>; les génies du lieu auront inspiré le sage, en juste retour de la renommée que les cigales striduleront aux oreilles des Muses.

L'enthousiasme dans lequel Socrate loue l'amour et son dieu tutélaire marque cet accord secret des deux hommes avec la nature qui les entoure, tandis que les divinités y tissent les rets de leur présence<sup>20</sup>. Le dialogue portera à son terme cette harmonie. Les dieux chantent à l'oreille du sage comme les cigales à celles des Muses. Et Platon conservera ce divin concert, fertile et labile tout à la fois, jusqu'aux dernières répliques, lorsque, après le mythe de Theuth sur l'invention de l'alphabet, Socrate relie la production du discours (philosophique) à l'insémination de la terre. À la suite d'Émile Bourguet, il faudrait ajouter combien les mythes des cigales et de Theuth sont ironiques ou ludiques, puisque Socrate ne paraît pas adhérer au détail

18. *Ibid.*, 259 b-d.

19. *Ibid.*, 262 d.

20. À propos du cadre muséen du *Phèdre*, de la présence du gattilier odorant, de la rivière des nymphes et du mythe des cigales concourant à l'enthousiasme de Socrate, Jean Laborderie (*Le dialogue platonicien de la maturité*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1978, p. 405) a cette formule lapidaire et juste de θεῖα μοῖρα.

des légendes qu'il invente à propos, et combien ils le servent pourtant tout au long d'un dialogue médité en tout point<sup>21</sup>. Mais les deux mythes ne sont pas de même calibre : le premier parachève la composition mythographique de la scène du dialogue, commencée avec la légende d'Orithye. Rappelons que Socrate avait refusé de satisfaire Phèdre sur la véracité de ces mythes que le lieu commémore par sa rivière, son boisé et ses autels. Aucune exégèse n'est ici tentée, pas plus que ne sera entrepris le long labeur de *ramener à la vraisemblance* l'apparence prodigieuse des créatures qui peuplent mythes et légendes de la culture athénienne<sup>22</sup>. À la fin de l'entretien, le mythe sur l'invention de l'alphabet met significativement en scène les créatures monstrueuses du panthéon égyptien, Theuth (Thot, mi-homme mi-oiseau — Socrate rappelle seulement son emblème animal, l'ibis) et Thamous (Ammon, homme à tête de bélier). Mais plus encore, le mythe de Theuth inscrit la *crisis* du vrai et du faux<sup>23</sup> au sein même de l'énoncé du mythe : Thamous reprendra Theuth des pouvoirs que le père de l'écriture lui concède. Aux yeux du roi des dieux, l'écriture n'est pas l'instrument de la mémoire et elle ne produira que l'apparence de la science. Les conséquences que Socrate en tire pour l'enseignement et la transmission du savoir sont bien connues, de même que la comparaison filée avec le laboureur :

L'agriculteur qui a du bon sens, s'il a des semences auxquelles il tient et dont il souhaite obtenir des fruits, ira-t-il sérieusement les semer en plein été en des jardins d'Adonis, pour le plaisir de voir ces jardins devenir superbes en huit jours ? [...] Mais, pour les semences dont il souhaite faire un usage sérieux, il suivra les règles de cet art qu'est l'agriculture, et, après les avoir semées dans le terrain approprié, il se réjouira si, au bout de huit mois, tout ce qu'il a semé est arrivé à maturité.

21. « Sur la composition du “ Phèdre ” », *Revue de métaphysique et de morale*, 26<sup>e</sup> année (1919), en particulier les p. 338-339 et 350-351.

22. *Phèdre*, 229 d. En cela, Socrate reste cohérent avec les positions émises dans *La république* (L. II, 378 d-e), non seulement contre l'exégèse allégorique des sophistes mais aussi contre l'interprétation des mythes qui tendent à faire passer le faux pour le vrai. Pour une analyse de ce passage de *La république*, en relation avec la question de l'exégèse des mythes, voir les mises au point de Luc Brisson, *Platon, les mots et les mythes. Comment et pourquoi Platon nomma le mythe ?*, Paris, Éditions La Découverte (Textes à l'appui), 1994, p. 152 et suivantes [rééd. revue de Paris, Librairie François Maspero, 1982].

23. *Phèdre*, 274 e (réplique de Thamous en style direct) : « autre est celui qui peut engendrer un art, autre, celui qui peut juger quel est le lot de dommage et d'utilité pour ceux qui doivent s'en servir » (dans la trad. de L. Brisson). Les mythes de l'au-delà inscrivent la *crisis* du bon et du juste de ce qu'il ne l'est pas au centre de leur énoncé, comme dans le *Gorgias* et le *Phédon* (voir plus loin).

Aux jardins de l'écriture, Socrate oppose les champs du dialecticien :

[...] il est une façon encore plus belle de s'appliquer à cela [écrire des discours], j'imagine. C'est quand, usant de la dialectique et prenant l'âme qui est faite pour cela, on y plante et on y sème des discours qui transmettent la science, des discours qui peuvent se tirer d'affaire tout seuls et tirer d'affaire celui qui les a plantés, des discours qui ne sont pas stériles, mais qui ont en eux une semence d'où viendront d'autres discours qui, poussant en d'autres naturels, seront en mesure de toujours assurer à cette semence l'immortalité et de donner à celui qui en est le dépositaire le plus haut degré de bonheur que puisse atteindre un homme<sup>24</sup>.

Avec la mention des jardins d'Adonis, c'est le mythe qui doit être suppléé pour comprendre l'image : le discours écrit a la fragilité de ce jeune homme dont la vie et les amours avec Aphrodite furent tout aussi éphémères ; et Ovide prolongera le trait dans une étymologie improbable qui lie la métamorphose du sang d'Adonis en anémones au vent (άνεμος) qui signale l'évanescence de ces fleurs et de leur printemps, en faisant voler leurs pétales<sup>25</sup>. Mais ce n'est toujours et encore chez le Latin qu'un jardin d'écriture, puisque le nom de la fugacité s'écrit dans la fleur, comme pour Hyacinthe — autre mythe de la résurrection florale —, le cri douloureux de son amant est inscrit dans la forme même du pétale<sup>26</sup>. Ces inscriptions ne sont dans le regard du dialecticien que des signes de remémoration (de ce qui est au total ni vrai ni faux, puisque mythique) et non les aiguillons de la mémoire des choses vraies. Il y aurait au total un excès de l'ornement, et le vent des violences premières, le souffle de l'amour, le bruit de la rivière ainsi que le chant des cigales et l'embaument du gattilier viendraient saturer la scène du *Phèdre* et la vouer à des enchantements qui seront moins philosophiques que littéraires.

24. *Phèdre*, 276 b et e — 277 a. Dans la trad. de L. Brisson.

25. *Métamorphoses*, L. X, v. 738-739.

26. L'étymologie à laquelle Ovide s'est prêté sur le terme d'anémone ne doit pas ici — en pur anachronisme ou par analogie fallacieuse — le faire passer pour un sophiste, à l'instar des adversaires de Platon, prompts à ces jeux qui ne prouvent rien. On le sait assez, l'entreprise d'Ovide doit avant tout se lire comme une archéologie des choses communes de la Création auxquelles il attribue une genèse mythique, suivant en cela le mouvement paradigmatique du premier chant ; et c'est évidemment ce que les Médiévaux et les Renaissants ont bien compris, qui ont vu dans le poète le pionnier d'une science qu'il leur importerait de perfectionner, la mythographie.

## LE SAGE EN SOLITUDE OU UNE GIFLE AUX ENFERS

La scène du *Phèdre* fait retour sur une autre scène, une pure spéculation, aussi sèche qu'une épure cette fois, si nous nous en tenons au texte, à celui du *Gorgias* et plus spécifiquement à la diatribe de Calliclès contre Socrate et sa ridicule prétention à vouloir philosopher dans un âge avancé. La philosophie n'est qu'un terme dans le cursus scolaire des jeunes gens et ne doit pas être cultivée par la suite. La spéculation est double : celle qui raille, dans sa solitude, le sage qui passe son temps à babiller avec trois ou quatre éphèbes, loin du cœur de la Cité et de l'agora<sup>27</sup> ; celle qui entrevoit, menaçante, le procès qui sera fait à Socrate et la malignité de son délateur, ses fausses accusations et la complicité des juges à les entendre. Ce qui fonde ces critiques et ces menaces en une spéculation cohérente, malgré qu'en ait Socrate<sup>28</sup>, c'est la sanction que Calliclès désigne pour le comportement du vieux philosophe : dans un cas comme dans l'autre, cela mérite des baffes ou le fouet<sup>29</sup> ! La sanction serait de toute évidence humiliante, sinon pire. Mais, pour être telle, elle induit surtout la prégnance d'un code urbain sur la vie solitaire qui en est l'interface, voire la négation. Certes, la suite de la vie de Socrate donnera raison à Calliclès d'évoquer, dans l'échauffement de la contradiction portée au philosophe, le sort qui lui sera fait pour avoir philosophaillé avec de jeunes garçons. Mais en l'espèce, sans que nous sachions, pour l'heure de cet entretien, la fin de la vie de Socrate, qui viendrait, sommes-nous en droit d'objecter à Calliclès, fouetter ou souffleter le sage dans sa solitude ? En contrepoint de la diatribe de Calliclès et au sein même de son énoncé, Platon qui ne sait que trop la fin de la vie de son maître, aura dressé les traits utopiques de la retraite du philosophe, loin des envieux et des contempteurs veules, en sûreté au milieu de quelques disciples, avec eux seuls comme juges pour savoir si leurs entretiens sont le babil d'un gâteux et de pubères, et s'ils méritent d'être corrigés comme le sont esclaves et enfants.

On le sait, Socrate ne répondra pas à la diatribe de Calliclès, au moins ne le fera-t-il pas directement et pas avant d'avoir entrepris de distinguer

27. *Gorgias*, 485 d. Par *agora*, il ne faut entendre dans le *Gorgias*, le marché public, mais bien, comme le signale Monique Canto, « la place des débats publics » (dans sa trad. commentée du *Gorgias*, Paris, Flammarion, 1993), et les « assemblées » politiques, pour suivre ici la traduction d'É. Chambry.

28. Socrate n'aura pas de peine à reprendre Calliclès sur le fait que ses attaques manquent à la justesse des termes et à l'ordonnement du raisonnement ; mais il ne convaincra pas de la sorte celui qui tient pareilles contraintes dans la conduite de l'entretien pour arguties de vieillard ou philosophailleries d'enfant.

29. *Gorgias*, 485 c et 486 c.

les plaisirs, comme il le fit dans le *Protagoras*. Par ce détour apparent, il brosera le portrait de l'orateur idéal, auquel viendra se surimposer celui du tempérant, pour être plus que des esquisses imparfaites, donnant enfin à voir le visage visé, celui du citoyen idéal, qui n'est autre que le sage : heureux par la rencontre constante de son caractère de tempérance et de ses actes de justice, apte à lier amitié avec ses semblables, et préservé des malignités de la Cité, si elle en a, puisqu'il participe de l'ordre de la nature et de l'univers, où la Cité devrait idéalement trouver ses lois<sup>30</sup>. C'est sur cette base — philosophiquement complexe puisque la cimentent les notions de *philia*, *nomós*, *phúsis* et *kósmos* — que Socrate pourra reprendre alors Calliclès de la gifle et du déshonneur dont il l'a menacé. Il va revisiter sa propre mort et en filigrane présenter son autoportrait à travers celui du citoyen idéal. Il y va, penserions-nous, d'une réparation narcissique, si elle n'était évidemment le fait de Platon qui y reprend certains arguments de l'*Apologie de Socrate*. Au-delà de l'image de son maître, Platon va réparer l'histoire par le mythe du jugement des âmes devant Rhadamante, Éaque et Minos ; car de même que le portrait du citoyen idéal célèbre Socrate dans une unité à juste titre glorieuse et provocante, de même le procès de 399 s'estompe devant celui que Calliclès devra un jour subir aux Enfers, dont sa rhétorique ne le sauvera pas et qui lui fera échoir les outrages et les humiliations qu'il appelait sur le sage en sa retraite, s'il continue à vivre comme il vit<sup>31</sup> : portée aux Enfers, la gifle en résonnera bien plus éternellement.

Le mythe permet de toute évidence de sortir de l'impasse dans laquelle se tenait l'entretien entre les deux hommes : préfiguration de la mort de chacun, description du voyage des âmes dans l'au-delà, il est aussi la métaphore de ce passage dialectique qui transforme la parole de Socrate en un consensus accepté et qui contourne le silence buté de Calliclès. Mais il fait plus, il valide les paradoxes de Socrate contre Polos, sur la justice à subir un châtiment indu, il redit les illusions sans valeur eschatologique de la flatteuse rhétorique, il relie finalement tous les fils du long entretien, depuis l'échange avec Gorgias jusqu'à la confrontation sans issue dialectique avec Calliclès, puisque par le mythe, il aura fait passer son interlocuteur de la connaissance de la vertu à une pressante exhortation de l'imiter<sup>32</sup>. Aussi

30. *Ibid.*, 507 e à 508 b.

31. *Ibid.*, 527 a.

32. C'est par là que le dialogue est débloqué, ainsi que l'avait très bien vu Louis Guillermit, *L'enseignement de Platon*, Nîmes, Éditions de l'Éclat (Polemos), 2001, t. 2, p. 122-123 [texte établi par A. Pigeaud].

invite-t-il à lire, en surimpression de la géographie<sup>33</sup> de l'au-delà, la retraite du sage comme le prodrome des Îles des Bienheureux, vers lesquelles se dirigeront les âmes des justes, les autres étant rendues au Tartare<sup>34</sup>. Pour le coup, la scène dialogique retrouve son lieu, l'éternité du vrai et du juste.

#### PLASTICITÉS ET SCORIES DU MYTHE ACADÉMIQUE

Plus fondamentalement peut-être dans cette rédemption de l'espace par le hors temps qu'est l'éternité, serait-ce que le lieu l'emporte sur les instants et leur chronique? Au moins, nous le savons par une incidence remarquable, lorsque Socrate surprend le jeune Ménéxène au retour de l'agora et qu'il lui demande d'où il s'en revient. La question n'est pas pure civilité puisque Socrate souligne avec raillerie qu'il n'a pas encore fini ses classes. L'agora désignerait un après de la philosophie, si, pour le vieux maître, la philosophie était elle-même dans l'ordre d'une temporalité progressive. Le dialogue est atypique, sans scénographie spatiale explicite; la raison en est pour le moins le propos même du dialogue, soit la valeur de l'exercice de l'oraison funèbre prononcée annuellement pour les héros de la cité morts au combat. Le dialogue est pour Socrate l'occasion de débiter l'oraison funèbre qu'Aspasie a composée pour la circonstance. Et cette résonance sera à l'unisson de l'effet que Socrate dit ressentir lorsqu'il entend chaque année la litanie funèbre se répéter, lui faisant accroire que par tant de choses dites et dites bellement, il est transporté d'Athènes dans l'Île des Bienheureux. Bien sûr, Socrate se moque, lui qui se défie depuis longtemps de la rhétorique et des sortilèges de son encomiastique. Mais au plus profond de sa finalité complexe et aléatoire<sup>35</sup>, le *Ménéxène* est un dialogue non sur le lieu, *stricto sensu*, mais sur la question du lieu. C'est minimalement la piste sur laquelle nous met Socrate, lorsqu'avant de réciter le discours d'Aspasie — qui est au dialogue ce qu'un faux fond est à un meuble —, il prétend qu'il aurait tout aussi bien pu se mettre nu et danser devant le

33. Ce n'est pas par hasard que le dialogue se termine dans l'injonction amicale de Socrate à Calliclès de partager en *acolytes* (527 c) sa manière de vivre, son style de vie étant le meilleur pour le présent comme pour l'au-delà, et que cette manière, ce style soit rendu par le polysémique grec τροπος (direction), qui accorde, par ses usages les plus courants, son éthique sous-jacente à la géographie mythique de l'entretien et au protreptique de son conseil final. On pourrait de même prendre au plus sérieux de la lettre le terme de τριόδος — au commencement de l'exposé du mythe — pour restituer la géographie du lieu infernal que propose le *Gorgias* et que déploie le *Phédon*, en occurrente identité de terme, selon l'analyse de Jean-François Mattéi, *Platon et le miroir du mythe. De l'âge d'or à l'Atlantide*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 141 et suivantes.

34. Géographie que Socrate reprendra, on le sait, dans le *Phédon* (107 c — 114 c).

35. Voir l'étude minutieuse de Robert Clavaud, *Le Ménéxène de Platon et la rhétorique de son temps*, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1980.

jeune Ménexène qui y aurait trouvé du plaisir. C'est une convenance qui aura primé avant tout dans cette gageure sans obscénité et elle est due tout d'abord à la conscience temporaire du lieu : ils sont seuls, nous dit Socrate<sup>36</sup>. Le lieu s'impose, tandis que le temps et ses convenances sont malléables jusqu'à l'immixtion de l'espace des morts dans le temps des vivants. La proposition de Socrate est enfin une façon aussi de retrouver son lieu, en tant qu'être vivant, et la doctrine de Platon, au moins celle qu'il énoncera dans *Les lois*, où plaisir, habitudes, naturels droits, convenance morale, ainsi qu'adhésion esthétique fusionnent sous l'étendard commun du bien et du bon, dans l'exercice de la chorée ou de tout autre danse<sup>37</sup>. Dans sa proposition, Socrate vise à recouvrir une harmonie ; il y parvient après avoir fait part du déportement de soi dans l'utopie à l'écoute des *épitaphioi* en l'honneur des Athéniens, et avant de réciter celui d'Aspasie dont la valeur de pastiche instille la nécessité pour l'homme sage et bon de retrouver le vrai lieu et d'oublier le simulacre qu'est l'oraison funèbre hyperbolique et flatteuse par laquelle la cité « se fait passer pour la *Polis*<sup>38</sup> ».

L'indétermination remarquable de la scène du dialogue, qui n'est là que pour accuser davantage l'utopie fumeuse à laquelle mène la fausse éloquence, désigne aussi un calcul mené de longue main par Platon. D'autres cas de figures apparaissent, différents mais non moins fluents, dans son œuvre. Le préambule du *Lysis* comme celui du *Charmide*, au cœur d'une palestre, paraissent inscrire dans le présent de Socrate la prégnance de l'Académie, bien avant que Platon y fait le lieu de son École, soit en 387, s'il faut en suivre la simple chronique des faits de la philosophie athénienne. C'est bien alors que cette topographie, supposée au présent même de la vie de Socrate qui meurt en 399 et supputée au présent de Platon qui rédige ces deux dialogues avant la fondation de son école<sup>39</sup>, est devenue elle-même un tropisme pour Platon. Ceci est avant les faits, soit la création de l'École platonicienne. Ceci l'est encore bien après les faits, dans la lettre adressée *aux amis et partisans* de Dion de Syracuse, après son assassinat en 354 par Callippe, qui fit massacrer aussi sa femme et leur nouveau-né. Par cette

36. *Ménexène*, 236 c-d.

37. *Les lois*, L. II, 655 d — 656 a. Il est illusoire de chercher plus avant le type particulier de danse qu'aurait exécuté Socrate : des gymnopédies, dansées nu et à l'origine pour célébrer les combattants morts au *cordax* obscène.

38. Nicole Loraux, *L'invention d'Athènes : histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique »*, Paris — New York, Mouton (Civilisations et sociétés), 1981, p. 327 ; voir aussi p. 271 et suivantes.

39. On sait que le *Lysis* est un dialogue de jeunesse et plus précisément encore que le *Charmide* fut composé avant le premier voyage de Platon en Sicile.

lettre en forme d'apologie<sup>40</sup>, Platon répare son passé et ses échecs<sup>41</sup> : n'être parvenu à plaider auprès de Denys II le rappel d'exil de Dion et n'avoir su répondre au vœu de son ami de placer la philosophie au cœur du gouvernement de Syracuse. Les échecs sont évidemment vifs et plus encore le sont-ils lorsque Platon y voit en surcroît l'assassinat de l'ami par l'un des membres de l'Académie. La mort de Dion actualise le paradoxe de Socrate dans le *Gorgias*, soit qu'il vaut mieux être injustement accusé de crimes que de les avoir commis<sup>42</sup>. Les événements et les cabales de la cour syracusaine de Denys II vont par la suite mettre Platon lui-même dans la même situation<sup>43</sup> : une surimposition de figures de Socrate à Platon lui-même aura eu lieu au plus vif des blessures souffertes pour les amis, avant d'être intimement vécues. Plus imperceptiblement encore, une géographie apologétique se dessine dans le regard porté par Platon sur sa vie : s'y estompe l'Académie, refuge amical de Dion durant quelques moments de son bannissement, lieu de formation de Callippe ; y saille l'opposition de Syracuse, décidément perdue à la malédiction de la tyrannie et de la violence la plus insupportable, et Athènes, que Platon semble exonérer de ses plus hasardeux calculs pour dominer la Sicile.

Le regard rétrospectif de l'historien redessinera cette géographie où pointera à l'avant-plan l'Académie et élira le temps précaire du gouvernement de Dion, entre fin 356 et juin 354, comme le temps heureux du juste échange entre le stratège<sup>44</sup> et le philosophe. C'est Plutarque qui recompose la tragédie syracusaine et sa scène, et y magnifie cet instant :

[Dion] se montrait aussi modeste dans ses vêtements, son service et sa table que s'il vivait à l'Académie avec Platon, et non pas au milieu d'officiers et de mercenaires pour qui la bonne chère et les jouissances quotidiennes sont la consolation des fatigues et des dangers. Platon lui écrivait que tous sur la terre entière avaient les regards tournés vers lui seul, mais il paraît bien que Dion lui-même ne dirigeait les yeux que vers un seul endroit d'une seule ville,

40. Selon la lecture de Luc Brisson, « La Lettre VII de Platon, une autobiographie », dans *Lectures de Platon*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin (Histoire de la philosophie), 2000, p. 15-24. L'auteur tient, contre une partie de la critique, que Platon est bel et bien l'auteur de la *Lettre VII*.

41. Comme il le fait aussi dans les dialogues contemporains de la mort de Dion, à l'instar du prologue du *Timée* et du *Critias* ; voir notamment l'article de Marie-Laurence Desclos, « Que l'on ne doit pas blâmer les cités sans gardiens ou mal gardées. Le serment des rois atlantes (*Critias* 119 c — 120 c) », *Kernos*, n° 9 (1996), p. 311-326.

42. *Lettre VII*, 335 a.

43. *Ibid.*, 346 a.

44. C'est le titre que les Syracusains ont conféré à Dion.

l'Académie, ne reconnaissant ses examinateurs et ses juges que ceux qui s'y trouvaient et qui, au lieu d'admirer ses exploits, sa vaillance et sa victoire, observaient uniquement s'il usait sa Fortune avec convenance (κοσμίως) et sagesse (σωφρόνως) et s'il se montrait modéré (μετρίον) dans une si grande prospérité<sup>45</sup>.

L'histoire émousse les cruautés trop vécues, magnifie les stases optimistes, équilibre dans un intervalle heureux philosophie et politique. Le mythe agit. Inscire l'Académie, ainsi exaltée autant que révéree, dans la fiction vraie revient aussi à renouer avec le plus profond de la pensée de Platon lorsqu'y surgit le mythe : un interlude de l'entendement (celui des sciences et des opinions vraies<sup>46</sup>), une porosité nécessaire de la vérité à la vraisemblance, un enthousiasme poétique pour dire et expliquer ce qui a été irréductiblement transitoire, impermanent, en une histoire, mais non en une histoire sans finalité ni contours, car, comme dans les mythes qu'a convoqués Platon, l'Académie aura servi à borner ce devenir par l'effet d'enceinte d'un jardin dans la chorographie de la pensée occidentale.

Mais celle-ci n'est pas sans contrepoint à l'idéal que nous venons de restituer. En contradiction avec Plutarque ou Diogène Laërce, certains auteurs antiques, comme Porphyre, ont prétendu que les lieux de l'Académie étaient insalubres ; si Porphyre ne dit rien des motivations de Platon sur ce choix, la tradition chrétienne — Basile et Jérôme en tête — va y voir un exemple de la pauvreté et de l'ascèse, jusqu'à la débilitation des corps, qu'elle prône dans le monachisme. Les ornements champêtres ont disparu, l'idylle s'éloigne et il ne reste qu'un désert de pestilences où se brisent appétence et pulsion<sup>47</sup>. Le souci historique n'est ici qu'apparence, puisqu'il sert plus à remodeler le lieu du platonisme à l'enseignement des nouvelles valeurs du christianisme et de son ascétique.

#### INSCRIPTIONS HISTORIQUES DU MYTHE ACADÉMIQUE

Le destin de l'Académie est à hauteur de la figure lancinante de Socrate qui questionne, parle, médite, réfute, s'enthousiasme dans les dialogues de

45. « Vie de Dion », dans la trad. de R. Flacelière et d'É. Chambry.

46. Voir l'analyse, certes ancienne, de Victor Brochard, « Les mythes dans la philosophie de Platon », *Études de philosophie ancienne et de philosophie moderne*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin (Bibliothèque d'histoire de la philosophie), 1966, p. 46-59 [éd. V. Delbos].

47. Sur ces témoignages tardifs, Alice Swift Riginos, *Platonica. The Anecdotes concerning the Life and Writings of Plato*, Leyde, E. J. Brill (Columbia Studies in the Classical Tradition), 1976, p. 121-122.

Platon. Bien sûr, le Socrate de Platon n'est pas celui de l'histoire, mais il « est historique, si l'on veut, en ce que, pour des siècles nombreux de l'humain effort vers la justice et la vérité, il a été et restera une source inépuisable encore qu'humaine et parfois trouble, de pensée et d'action<sup>48</sup> ». C'est ici que le propos de cette préface devient impossible, à moins d'en effacer la contrainte historique, de renoncer aux recettes objectives qu'elle tire après elle, comme à tout fil ou à toute lanterne dans le dédale des écrits et l'enténébrement des siècles. Il ne doit subsister que la poésie au-delà de toute archéologie et de vaine chronique : le jardin n'est plus habité et s'il demeure ailleurs, il n'est le plus souvent qu'un « jardin d'Adonis ». Il ne subsiste que diffus, en contre-jour de Socrate, comme lui-même demeure en Platon et en ceux qui furent passeurs.

Que Platon y ait enseigné ou non (nous conservons le témoignage d'une seule leçon sur l'unité du bien, au travers d'Aristoxène rapportant Aristote<sup>49</sup>), l'Académie est devenue un lieu de sédimentation de la mémoire des lettres et du savoir occidental, comme de leur célébration. Et il suffira à Cicéron de faire ressurgir le souvenir du platane du *Phèdre* pour brièvement dire son ancrage philosophique, renouer une tradition, sans doute défaite dans la Rome du I<sup>er</sup> siècle A.C.N., et soutenir à nouveau la pérennité d'une pensée dialectique et des plasticités de son cadre<sup>50</sup>, rapporté au jardin de la villa de Crassus dans le *De oratore*.

Il suffira encore à Cicéron de faire converger ses personnages de l'agora vers l'Académie pour accréditer dans le célèbre préambule du cinquième livre du *De finibus* le jardin comme le lieu de mémoire des trois académies, successivement hantées par le souvenir de Platon, de ses disciples et de Carnéade. La fonction n'est pas seulement mémorielle — une *disciplina memoriae* — ni injonctive — *locorum admonitu* —, ni même effet d'autorité<sup>51</sup>, elle installe le *movere*, en saillie des grands absents ; le lieu

48. Auguste Diès, *Autour de Platon*, cité par Jean Laborderie, *Le dialogue platonicien*, *op. cit.*, p. 352.

49. Voir les mises au point vigoureuses d'Harold Cherniss, à l'endroit de certains érudits qui ont plus qu'à leur tour rêvé et réinventé les conditions de l'enseignement de Platon, « Les leçons de Platon : une hypothèse pour résoudre une énigme », *L'énigme de l'ancienne Académie*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin (Tradition de la pensée classique), 1993, p. 74-75.

50. *De oratore*, L. I, 28-29 ; voir notamment Clara Auvray-Assayas, « Réécrire Platon ? Les enjeux du dialogue chez Cicéron », dans Frédéric Cossutta et Michel Narcy (éds.), *La forme dialogue chez Platon*, *op. cit.*, p. 242-243.

51. On sait combien Cicéron aimait de tels lieux dans ses dialogues et choisissait les grandes figures du passé de la République romaine dont il attendait qu'elles conférassent à ses textes une valeur d'autorité supplémentaire. Voir Pierre Grimal, « Caractères généraux du dialogue romain. De Lucilius à Cicéron », *L'information littéraire*, n° 5 (1958), p. 197.

n'invite pas au recueillement funèbre, mais est tout à la magie d'une irrépressible métonymie, par laquelle les lieux appellent l'image de Platon et le siège évidé de la grandeur de Carnéade résonne encore de sa voix. Comme dans le *De oratore*, le lieu du cinquième dialogue excède la topique, car d'emblée Cicéron a mis les pouvoirs de l'écrit — ceux des grands prédécesseurs mêmes — en deçà de ceux plus immédiats et pérennes des jardins de l'Académie. Le lieu est ainsi le creuset d'une hypotypose qui ne sera pas écrite, d'un portrait qui ne sera pas exhibé, d'une image qui ne sera pas fixée, laissés à la perfection de l'histoire passée et à la sensibilité émue d'une imagination autant pieuse que fécondée, dans son admiration des Anciens<sup>52</sup>.

Pas plus que Platon n'en aura eu le feint souci, Cicéron n'a cherché à répondre aux impératifs d'une stricte critique historique lorsqu'il fait parler dans ses grands dialogues philosophiques les hautes figures du passé de Rome : suivant la méthode d'Héraclide le Pontique, il dépasse les enjeux politiques dont sont porteurs, dans le savoir commun, les personnages de ses entretiens qu'il aura au préalable burinés au coin de diverses conjonctures rapportées à l'enjeu de ces débats et remaniés par une conviction larvée dans le progrès de l'entendement humain<sup>53</sup>. C'est se souvenant alors de l'exemple de l'Arpinate et implicitement de la notion rhétorique de *suasoria* qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, La Mothe Le Vayer — qui voulut retourner aux origines attiques du genre dialogique sous le dérivé grec d'*homilie*<sup>54</sup> — a repris les détracteurs de Platon pour avoir fait tenir à certains de ses protagonistes des paroles qu'ils n'ont jamais prononcées ou pour leur avoir donné des caractères qu'ils n'avaient pas, comme de les avoir fait s'entretenir alors que certains étaient déjà morts et d'autres pas encore nés : de telles critiques ignorent le « privilège » du dialogue qui est de « rendre la parole non seulement à ceux qui ne sont plus, ou qui peuvent être éloignés, mais de faire discourir les Dieux mêmes et quand il lui plaît les moindres animaux »<sup>55</sup>. Ainsi la forme elle-même par laquelle toute la philosophie de Platon s'est révélée est-elle le garant de sa plasticité et de ses accords les plus poétiques.

Il restait alors à en sceller les prestiges par une double métaphore qui signale aussi les prodromes de la modernité : celle qui fait du lieu l'œuvre

52. *De finibus*, L. V, 2-6.

53. Voir Alain Michel, *Le « Dialogue des orateurs » de Tacite et la philosophie de Cicéron*, Paris, Librairie Klincksieck, 1962, p. 17.

54. Bernard Beugnot, *L'entretien au XVII<sup>e</sup> siècle*, Presses de l'Université de Montréal (Leçon inaugurale), 1971, p. 15.

55. *De la vertu des païens*, dans *Œuvres de François de La Mothe Le Vayer*, [...], Dresde, Michel Groell, 1757, t. 5, p. 143. Je modernise la graphie des citations.

platonicienne elle-même et de son auteur un livre. Ce que fit la Renaissance, Ficin et Montaigne, dont la dette envers le Florentin est indéniable dans sa fréquentation de l'œuvre de Platon<sup>56</sup>. L'ondoyance de ce jeu métaphorique ne peut se comprendre que par l'adhésion des Renaissants à une idée plus souple de l'espace dès lors qu'il est celui des choses de l'esprit — la République des Lettres —, à l'exemple des conceptions de Francesco Barbaro ou du *De politia literaria* d'Angelo Decembrio, où s'ébauche, comme en une rupture qui déborde la seule question du lieu, l'espace politique, au sens aristotélicien, et les contrées symboliques de l'esprit que dominent les règles plus aléatoires de la conversation érudite et qui investissent des espaces divers, — de la salle des festins privés à la bibliothèque du mécène<sup>57</sup>.

À partir du schème qui fait de l'œuvre un lieu peut se comprendre la mention récurrente dans les travaux de Marsile Ficin à une Académie platonicienne pour désigner non tant une institution formelle sous le patronage de Côme de Médicis que comme une métaphore qui identifie l'ensemble des écrits de Platon<sup>58</sup>, la stabilise et la pérennise, et ce, dans un contexte de défiance parfois brutale à l'endroit des académies qui fleurissaient en Italie<sup>59</sup>. De cette assomption au symbolique procède sans doute — à titre de simple hypothèse — l'initiative limite qu'ont eue les héritiers de Francis Bacon : ils se sont ainsi réunis autour des postulats modernes d'une science plus empiriste au sein d'une *Académie invisible* (*The invisible College*), formalisant subséquemment la possibilité d'une sociabilité des intérêts et des enquêtes dans le non-lieu de consciences libres, infiniment curieuses et autonomes à ce prix.

56. Voir l'étude de Jean-Louis Vieillard-Baron, « Platonisme éthique et platonisme chrétien : Montaigne, lecteur de Platon », dans Ada Neschke-Hentschke (éd.), *Images de Platon et lectures de ses œuvres. Les interprétations de Platon à travers les siècles*, Louvain-la-Neuve — Paris — Louvain, Éditions de l'institut supérieur de philosophie — Éditions Peeters, 1997, p. 217-236.

57. Marc Fumaroli, « Le *De triplici vita* de Marsile Ficin : un régime de vie pour la République des Lettres? », *Les cahiers de l'humanisme*, vol. II, *Marsile Ficin ou les mystères platoniciens*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 2002, p. 5-6.

58. C'est la thèse fortement documentée de James Hankins, dans des travaux récents (« Cosimo de' Medici and the 'Platonic Academy' », *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, vol. LIII (1990), p. 144-162, et « The Myth of Platonic Academy of Florence », *Renaissance Quarterly*, vol. XLIV, n° 3 (1991), p. 429-475), que conteste, pour une part qui n'intéresse pas notre propos ici, Arthur Field (« The Platonic Academy of Florence », dans Michael J. B. Allen, Valery Rees et Martin Davies (éds.), *Marsilio Ficino: his Theology, his Philosophy, his Legacy*, Leyde — Boston — Cologne, Brill, 2002, p. 359-376).

59. Rappelons, après Raymond Marcel (dans son « Introduction » au *Commentaire sur le Banquet de Platon*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1956, p. 21) les mesures du pape Paul II qui devait en 1468 dissoudre l'Académie de Rome et menacer d'hérésie quiconque prendrait le nom d'« académicien ».

Montaigne parachève la réciprocité du livre à l'homme, de l'œuvre au philosophe. Si dans un chapitre, qui est un remarquable témoignage sur l'acte de lecture, il s'impatiente des « longues interlocutions, vaines et préparatoires<sup>60</sup> » des dialogues de Platon, il tire argument de la scénographie du *Banquet* pour faire de la philosophie une matière propre aux conversations de table : « nous voyons comme elle entretient l'assistance d'une façon molle et accommodée au temps et au lieu, quoy que ce soit de ses plus hauts discours et plus salutaires<sup>61</sup> ». Montaigne remarque la concordance entre les modalités de l'entretien et ses conditions de convivialité ; il ouvre de ce fait à une appréhension du dialogue selon les schèmes de ce que nous appelons aujourd'hui la pragmatique. Ce sera plus encore dans un ajout de 1588, à l'*Apologie de Raimond Sebond*, que Montaigne dessinera, dans le trait tissé de ses comparaisons, la scénographie du dialogue platonicien :

Voyez demener et agiter Platon. Chacun s'honorant de l'appliquer à soi, le couche du costé qu'il le veut. On le promeîne et l'insere à toutes les nouvelles opinions que le monde reçoit ; et le differente lon à soy-mesme selon le different cours des choses<sup>62</sup>.

Dans la manipulation des contemporains de Montaigne, le corpus platonicien subit lui-même la mise en scène des entretiens de Socrate et de ses interlocuteurs : Platon n'est plus qu'un livre, tourné à tout va ; sa pensée est pliée dans un sens ou son contraire ; elle est baladée — comme nous disons vulgairement —, elle n'est plus qu'un relativisme congruent aux opinions de son lecteur, tout aussi volatiles que lui-même, et l'intelligence de Platon y est définitivement perdue. Cette manipulation qui tourne au démembrement et à la dénaturation, fixant le platonisme dans l'être-là des choses en déshérence de l'Idée, marque assez la rupture entre des lectures captieuses et incomplètes et — en filigrane — la claire conscience, pour Montaigne, d'avoir un accès réservé à l'exacte lettre de l'entretien platonicien et à sa fabrique. Cette fabrique fait évidemment retour sur celle des *Essais* et de leur forme, colloque singulier avec une bibliothèque idéale des grands hommes, vivifiée par une conscience qui s'affermirait et une sensibilité qui s'aiguise au fil des lectures et des rééditions des notes qu'elles ont fécondées.

60. *Essais*, L. II, ch. 10, « Des livres », p. 394 (je cite le texte dans l'édition des *Œuvres complètes* par Maurice Rat, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1962).

61. *Ibid.*, L. I, ch. 26, « De l'institution des enfans », p. 164.

62. *Ibid.*, L. II, ch. 12, « Apologie de Raimond Sebond », p. 571.

De cette captation, Montaigne en est le dépositaire certes grâce à Ficin. Mais il l'est aussi, de manière plus congruente, grâce au cercle de Marguerite de Navarre. Et ce maillon est singulier dans la chaîne des legs et des réappropriations qu'a forgée la redécouverte de Platon. La singularité tient notamment dans le fait que la cour qui entoure la reine a construit sa sociabilité et son imaginaire en référence première à Platon, alors que d'autres modèles concurrents de l'héritage antique eussent pu être choisis, en sus d'un évident christianisme auquel Ficin, et d'autres, avaient acclimaté la philosophie de l'Athénien<sup>63</sup>. C'est ainsi que se dessine objectivement un faisceau, avec d'une part, entre 1531 et 1536, la transposition en français du *Lysis* de Platon par Bonaventure des Périers, sous le titre du *Discours de la quête d'Amitié*, et, d'autre part, la parution, en 1545, de la traduction du *Commentaire du Banquet* par Ficin, grâce aux soins de Symon Silvius, dit Jean de la Haye<sup>64</sup>. Tout comme des Périers, Silvius offre sa traduction à Marguerite de Navarre par une dédicace en vers qui se termine sur la fiction de l'exil d'Éros, après que Platon l'eut célébré dans son *Banquet*; la raison de son retour vers les hommes, dans le lieu choisi du jardin de la reine et parmi sa société en est unique : l'Amour y a reconnu non son portrait feint, mais l'empreinte vraie de son essence que cautionne directement la qualité de la dédicataire<sup>65</sup>.

Dans cette captation de l'héritage platonicien, il y a aussi un évident resserrement des possibles que la Renaissance va offrir pour exalter les diverses postures de l'*otium studiosum*, telles que les a réinventées Pétrarque, offrant ainsi diverses chorographies où, à côté du jardin de Platon, se présentent le mont boisé du Parnasse et la pastorale arcadienne<sup>66</sup>. Académie, Parnasse et Arcadie n'en restent pas moins traversés par l'héritage de Platon,

63. Le néo-platonisme de la cour de Marguerite de Navarre paraît surtout une adhésion de parade ; la critique a montré que l'œuvre elle-même de la reine ne pouvait s'y résumer (voir notamment, à la suite de Raymond Lebègue et de Jules Gelernt, l'état présent de Marcel Tetel, en tête de sa thèse, *Marguerite de Navarre's Heptameron: Themes, Language, and Structure*, Durham, Duke University Press, 1973, p. 5 et suivantes). En fait, il faut distinguer le noyau dur de ce cercle, fermé par l'évêque paulinien Guillaume Briçonnet, et les allégeances passagères ou le clientélisme qui eux permettent aux auteurs de rester en accord avec les vogues de l'humanisme, tout en cultivant les prestiges d'une dédicataire de sang royal et femme de lettres.

64. Jean Festugière, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin (Études de philosophie médiévale), 1941, p. 82.

65. *Le commentaire de Marsille Ficin, Florentin : sur le Banquet d'amour de Platon* [1545], Paris, Librairie Honoré Champion, 2004, p. 42 [éd. crit. S. Murphy].

66. Voir Marc Fumaroli, « Académie, Arcadie, Parnasse : trois lieux allégoriques du loisir lettré », *L'école du silence. Le sentiment des images au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion (Idées et recherches), 1994, p. 35.

comme idéal substitutif à la réalité des lettrés, des savants et des artistes. Mais il est aussi vrai que leurs destins vont se séparer, s'il n'est tenu compte que des formes (voire des genres) que de manière privilégiée, ils vont investir, le dialogue demeurant sans doute par contiguïté historique l'apanage de l'Académie.

Certes, c'est au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle qu'il appartient de redécouvrir toute la puissance heuristique de l'entretien que les humanistes ont retrouvé dans la forme du dialogue antique et qu'ils ont pratiqué à l'enseignement générique du colloque ou du banquet. Mais pour ne s'en tenir qu'au genre privilégié par Platon, c'est le XVII<sup>e</sup> siècle qui significativement marque les limites de son héritage. Le dialogue y a mauvaise presse, genre factice et le plus souvent hypocritement dogmatique. Lorsqu'il se découvre des défenseurs, instruits de sa tradition grecque et latine, respectueux de son pouvoir *dialogique*, fervents de la sociabilité qui le soutient, ils appartiennent, de diverses façons, aux marges de la pensée et du pinacle de la République des Lettres.

Solitaire et vieillissant, Guez de Balzac, prince en exil d'une République des lettres dont il situe la capitale suivant ses humeurs et ses calculs, tantôt à Paris, tantôt à Leyde, tantôt à Rome quand il ne leur préfère pas la ville de Toulouse, laisse comme œuvre de la maturité une suite quelque peu disparate et désordonnée d'une quarantaine d'entretiens, qu'ouvre un plaidoyer monologué pour la vie retirée; certes, Balzac prend les atours de Platon lorsqu'il congédie les vains discours des gloires temporelles, et de platonisme chrétien, il y aurait aussi la vague analogie qui fait de la retraite une « image de la vie du Ciel<sup>67</sup> »<sup>68</sup>; le plaidoyer exténue le souvenir de l'Illisos, bien que Balzac livre une synthèse des lieux communs de la retraite jusque dans le parallèle de Dioclétien et de Charles-Quint dont la proximité temporelle vivifie son exemplar; d'autorité antique, il n'y a que Cicéron qui

67. Jean-Louis Guez de Balzac, *Les entretiens* (1657), Paris, Librairie Marcel Didier — Société des textes français modernes, 1972, t. 1, p. 52 [éd. crit. B. Beugnot].

68. Comme on le verra sous peu, c'est évidemment la source principale de Guez de Balzac, soit le *De amicitia* de Cicéron, qui, réceptacle de certaines théories platoniciennes, infuse ce platonisme: ainsi, chez Cicéron, le dogme de l'unité de l'âme (du sage) (§ 92), la bonté des êtres comme facteur de la vraie amitié (§ 18) et la vertu — *virtus* (§ 20) comme cause première dont participe la *convenientia*, la *stabilitas* et la *constantia* du sentiment (§ 100). Ce n'est pas ici le lieu de faire le tri de l'influence de Platon (et d'Aristote aussi) sur Cicéron, qu'il revendiquait hautement et que ses successeurs, comme Quintilien (*Institution oratoire*, L. X, 1, 81), ont justement entérinée: en plus des travaux de Carlos Lévy, on se reportera à la thèse d'Alain Michel, *Les rapports de la rhétorique et de la philosophie dans l'œuvre de Cicéron. Recherches sur les fondements philosophiques de l'art de persuader*, Louvain — Paris — Sterling, Éditions Peeters, 2003 (2<sup>e</sup> éd.), notamment p. 80 et suivantes, ainsi qu'à son étude dans le présent volume.

soit cité, passeur de la scénographie du *Phèdre* à laquelle Balzac ne remonte toutefois pas. À la différence de l'exemple de Montaigne, la bibliothèque et le commerce avec les anciens se sont marmorisés et la conversation semble s'être figée en redites. Travaillant au plus vif du lieu commun, Balzac s'en afflige dans l'expérience vécue d'une solitude que ne vient pas vivifier l'amitié. Au total, il n'y a plus que le saut de la foi qui réconcilierait la topique et la vie, la culture et les complicités douces auxquelles il aspire ; et dans ce collapsus de la philosophie à la religion qu'autorise un rémanent néoplatonisme, survient l'image fédératrice de *la fleur des champs et du lys des vallées*, comme figuration du Christ ; les florilèges seront ainsi rédimés et les scénographies anciennes estompées dans l'éclat de celle du *Cantique des Cantiques*.

Mais ceci serait une lecture trop rapide, victime en fait de l'esprit de synthèse de Balzac lorsqu'il densifie le lieu commun comme pour mieux le ranimer. La phrase est célèbre, de ce premier entretien où il proclame :

La solitude est certainement une belle chose ; Mais il y a plaisir d'avoir quelqu'un qui sçache répondre à qui on puisse dire de temps en temps, que c'est une belle chose<sup>69</sup> !

Balzac comprime un leitmotiv que, dans le *De amicitia*, Lélius déploie diversement au gré de son entretien avec Fannius et Mucius : les bonheurs de l'existence n'ont de charme que dans la complicité et la bienveillance qui permettent de les dire à l'ami vrai. Le texte de Cicéron cite, pour l'exprimer une dernière fois, une réflexion du pythagoricien Archytas de Tarente, que Platon rencontra lors de son premier voyage en Italie du Sud :

Si quis in caelum ascendisset, naturamque mundi et pulchritudinem siderum perspexisset, insuauem illam admirationem ei fore ; quae iucundissima fuisset, si aliquem, cui narraret, habuisset<sup>70</sup>.

Et Lélius de conclure : nous touchons ici au plus intime de l'amitié, qui n'a cessé de faire cause commune avec la nature qui *n'aime rien de solitaire*. En retour, l'entretien liminaire de Balzac se comprend mieux : retrouver les accents de l'accord entre l'*otium* solitaire et l'autorité cicéronienne, entre la retraite charentaise et ce qu'il doit, d'intelligence et de sensibilité, à l'adhésion sincère et inspirante au modèle romain. Il est remarquable, dans le

69. *Les entretiens, op. cit.*, t. 1, p. 52.

70. *De amicitia*, § 88.

retour au *De amicitia* et dans le tuf des citations glanées, que ce soit à cet endroit précis que se concentre la dette littéraire de Balzac, alors que pour amener ce que Lélius doit lui-même à la sagesse d'un devancier philosophe, Cicéron a d'abord ressuscité Timon d'Athènes pour poser l'apparent paradoxe que même le solitaire le plus *âpre* et le plus *barbare* aura toujours besoin d'un autre que soi auprès de qui *vomir son acerbité*. En quelques traits allusifs auront passé le périple de Platon vers Syracuse et le vestige de l'Académie, dans le prisme de Pausanias.

En fait, c'est toute une posture qui se roidit, malgré le délié voulu de la conversation dialogique plus ou moins artificieuse, contre l'École, ses contraintes et ses *affectations* — pour reprendre les mots de Jean-Pierre Camus en tête de ses *Diversités*<sup>71</sup>. La contemtion sera durable, qui cherche une liberté de parler et de penser, et qui se réfugie dans le culte des modèles antiques, où passe le souvenir de l'Académie, secourable à de telles marginalités dont le désert de l'*otium* lettré est la métaphore : ceci est vrai pour Guez de Balzac, le chevalier de Méré, le Père Hercule, Frénicle et la société des « Illustres Bergers », etc.<sup>72</sup>. Héritier de cette posture, La Fontaine la transcendera aux premières lignes du livre I des *Amours de Psyché* :

Quatre amis dont la connaissance avait commencé par le Parnasse lièrent une espèce de société que j'appellerais Académie si leur nombre eût été plus grand, et qu'ils eussent autant regardé les Muses que le plaisir. La première chose qu'ils firent, ce fut de bannir d'entre eux les conversations réglées, et tout ce qui sent sa conférence académique. Quand ils se trouvaient ensemble et qu'ils avaient bien parlé de leurs divertissements, si le hasard les faisait tomber sur quelque point de science ou de belles-lettres, ils profitaient de l'occasion : c'était toutefois sans s'arrêter trop longtemps à une même matière, voltigeant de propos en autres, comme des abeilles qui rencontreraient en leur chemin diverses sortes de fleurs<sup>73</sup>.

En quelques lignes fondatrices et cruciales, au-delà de la fiction qu'elles assoient, La Fontaine retrouve le juste lieu de l'Académie, préservé des pratiques d'institution que sont les conférences académiques et en deçà du Parnasse et de ses hauteurs tourmentées pour l'heure par les tapages de la querelle des Anciens et des Modernes. Le dessein est d'une cohérence

71. Cité par Bernard Beugnot, *L'entretien*, *op. cit.*, p. 22.

72. Voir l'introduction de Georges Couton et d'Yves Giraud à leur éd. des *Lettres de Philandre* (1637-1638), Fribourg, Éditions universitaires, 1975, p. 17.

73. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1958, vol. II, p. 127 [éd. P. Clarac].

remarquable, mettant la scène à mi-chemin du mont apollonien et des enceintes des institutions nouvelles qui ont pris le nom d'académies, y joignant les délices partagées de l'étude et de l'oisiveté, nouant enfin, en une comparaison reprise à « De l'institution des enfans » de Montaigne, les fils d'un juste-milieu qui écarte les fixités antiquistes, d'une part, et modernistes, d'autre part : de cet équilibre, les abeilles en sont l'emblème de haute antiquité, et le terme moyen, puisque Francis Bacon (*Novum organum*) avait balisé les postures de la modernité (scientifique), en rejetant les fourmis (uniquement empiristes) et les araignées (par trop rationalistes et donc dogmatiques), au profit des abeilles dont l'inlassable industrie butineuse ramène au jardin et à l'activité propre du philosophe qui fait son miel du passé, au présent de sa conscience, de son intelligence et de sa sensibilité<sup>74</sup>.

Aucun des auteurs évoqués ci-dessus ne sont des figures actives du renouveau du platonisme, c'est à peine s'ils citent Platon. Mais ce qu'ils ont trouvé dans le souvenir du philosophe athénien, sans doute passé au filtre de Plutarque, de certains florilèges d'opinions et de *compendia*, c'est exactement ce que Montaigne y a goûté au travers d'une captation de plus en plus orientée de Socrate en moraliste<sup>75</sup> : une liberté de dire, une pensée souple, loin des fanatismes et des systèmes, une bigarrure de la parole qui sied à la forme voulue des *Essais*<sup>76</sup>, enfin, un projet qui n'a de visée qu'une sagesse acquise, en deçà de toute pédanterie et de tout savoir d'École<sup>77</sup>. L'Académie serait ainsi le lieu de la conversation, de ses libertés et de son intimité réservée, définitivement retranchée du modèle scolaire que recoupe aussi, comme on sait, le mot d'académie, et opposée, par ses thuriféraires solitaires, à l'emprise de la scolastique, elle-même ramenée, par métonymie, au rang de doctrine de l'École avec son formalisme, ses raideurs et ses savoirs préconstruits.

74. Sur cette « fable épistémologique », son antiquité et notamment sa réappropriation par Bacon, voir Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard (Folio classique), 2001, p. 216-217, note 1.

75. Sans doute le plus au fait de Platon et évident lecteur de Montaigne, le chevalier de Méré fera de Socrate la figure salvatrice de ses positions en matière de juste éloquence (« De l'éloquence et de l'entretien », *Œuvres posthumes*, Paris, Éditions Fernand Roches, 1930, p. 103 et suivantes [éd. C. H. Boudhors]).

76. Voir, dans un collectif qui fait significativement l'impasse sur le XVII<sup>e</sup> siècle, les conclusions de Jean-Louis Vieillard-Baron, « Platonisme éthique et platonisme chrétien, *art. cit.* », p. 235-236.

77. « Pour moy, qui ne demande qu'à devenir plus sage, non plus sçavant ou eloquent, ces ordonnances logiciennes et Aristoteliques ne sont pas à propos [...] », « Des livres, *loc. cit.* », p. 393.

## L'INSTITUTION ET LES DÉCOMBRES DU MYTHE

Lorsqu'une académie est instituée par le pouvoir en place — à la différence d'une création par le jeu des amitiés, des fréquentations, d'une communauté d'intérêts qui font d'une habitude un fait réitératif, mais non institutionnel —, ce n'est pas tant le politique qui légitime le symbolique et qui en retour en attend que sa propre légitimité soit réconfortée : l'institution s'établit parmi les livres, non tant ceux des membres qui la composent que ceux des illustres qui les ont précédés sur le Parnasse de la dignité littéraire et philosophique. Le discours de réception tel qu'il a prévalu à l'Académie française dès les années 1640 n'est en fait que le petit bout d'une lorgnette qu'il faut balancer dans l'autre sens pour y voir plus largement, sinon plus clairement. L'éloge du prédécesseur mort et de ses œuvres, en même temps que celle de la confrérie et de son protecteur royal, n'est que la forme rapportée au temps bref d'un tropisme plus lâche qui sait fouiller lointainement ses modèles dans une bibliothèque imaginaire plus vaste et dans un panthéon plus universel. Aussi est-ce souvent le *De amicitia* qui émergera dans le fouillis des textes séminaux et la figure de son auteur dans la galerie des illustres. Au moment de naître, l'Académie semble faire l'impasse sur son père, au moins en France, et elle le fait d'autant plus que le renouveau purement laïc — à la différence du projet d'académies chrétiennes qu'avait rêvé le Père Mersenne pour toute l'Europe — n'a évidemment plus besoin de la rencontre entre lettres païennes et religion chrétienne qu'avait permise le néo-platonisme<sup>78</sup>.

Entre deux modèles, le *De amicitia* et le *Lysis* de Platon<sup>79</sup>, le second avait tout contre lui pour fonder dans l'évidence un tropisme fédérateur qui insufflerait permanence et renouvellement au sein d'une institution de consécration des gloires accomplies, au moins pour certains de ses membres. Rappelons-le sommairement, le *Lysis* est un dialogue sur une notion qui va

78. Lorsqu'elle a lieu, la référence à Platon vient en fait conforter un triple ancrage dont l'Académie devait se débarrasser d'emblée du fait même de la limitation de ses prérogatives — la langue et les lettres : permanence de l'humanisme du XVI<sup>e</sup> siècle et du *convivium*, syncrétisme religieux des influences païennes, de la Bible et des Pères que permettait le platonisme depuis Ficin et la transposition du *Timée* par Chalcidius, pour le moins, et intérêt pour les sciences astronomiques ; or, l'Académie ne couvrait nullement le spectre encyclopédique de ses consœurs antérieures, mêlant éloquence, éthique, philosophie, astronomie, physique et religion. C'est parce qu'ils ont voulu voir maintenir ce patron renaissant que David de Fulrance Rivault ou Marin Mersenne ont célébré la figure de Platon dans leur projet académique. Voir Frances A. Yates, *Les académies en France au XVII<sup>e</sup> siècle* [1947], Paris, Presses universitaires de France (Questions), 1996, p. 378 et suivantes [trad. T. Chaucheyras].

79. On devrait y adjoindre un troisième dialogue, le *Toxaris* de Lucien, selon l'objective trilogie que forme la traduction de Blaise de Vigenère.

au-delà de l'*amicitia* latine; la *philia* est plus vaste et plus ambiguë au titre de l'affection, aussi prend-elle les contours de l'amour homosexuel tout autant que du lien qui aliène un enfant à ses parents, en même temps qu'elle s'en abstrait comme « *bienveillance désintéressée* »<sup>80</sup>. L'amitié, chez Cicéron, est saisie au terme de la vie, Lélius vieillard parlant en souvenir de son ami mort. Socrate interroge de très jeunes gens; de cet entretien s'ensuivra une aporie, une incapacité à trancher sur le fond de la définition de ce que doit être la *philia*. L'entretien portera moins sur la notion que sur les sujets et les prédicats qu'elle convoque, comme l'a noté justement David Sedley<sup>81</sup>. Platon ne tient pas la *philia*, comme l'Arpinate tient l'*amicitia*, soit dans un rets où prévaut la vertu, sinon n'en est l'autre nom. Comment, pour de vénérables académiciens, reconnaître les signes d'une projection d'eux-mêmes dans un texte qui est tout à l'enfance, à ses émois, à ses désirs jusqu'à être « contre-nature », et y trouver le miroir valorisant d'un état de fait qui pour avoir été (sincèrement) recherché ou espéré, n'en est pas moins le parachèvement d'une carrière plus ou moins délibérément construite.

Loi non tant du genre que de l'institution, les académies ont souvent interrogé en leur sein la pertinence et la validité de leur existence. À l'Académie française, plusieurs discours ont ainsi roulé sur l'utilité de la compagnie et de ce qui semblait être son occupation première, les conférences<sup>82</sup>. Ressuscitons ici le « Discours prononcé par M. Berthemet, avocat en parlement » au sujet « Des avantages des conférences académiques, et de l'utilité qu'il y aurait en y prononçant quelquefois des pièces de sa composition »<sup>83</sup>. Antoine Berthemet était avocat au baillage et siège présidial de Soissons et l'un des fondateurs de l'Académie de Soissons, en 1675. Souscrivant à une coutume propre aux académies de province reconnues par le pouvoir royal, Berthemet envoie, l'année suivante, son discours pour être prononcé devant l'Académie française, comme tribut des institutions provinciales à celle de la capitale<sup>84</sup>.

80. Sur la notion, voir les définitions, en rapport avec l'évolution de la pensée de Platon, de Louis Guillermit, *L'enseignement de Platon, op. cit.*, t. 1, p. 83-85.

81. "Is the *Lysis* a Dialogue of Definition?", *Phronesis*, n° 34 (1989), p. 107-108.

82. Dans le cycle des conférences qui marque les débuts de l'Académie française, le « Discours sur l'utilité des conférences » de Henri-Louis Habert de Montmor est des premiers à y être prononcés (le 30 avril 1635). Voir *Histoire de l'Académie française par Pellisson et d'Olivet*, Paris, Librairie Didier, 1858, t. 1, p. 75 [éd. Ch. L. Livet].

83. Ce discours, ainsi que la réponse de l'abbé Tallemant, est extrait du *Recueil des diverses oraisons funèbres, harangues, discours et autres pièces d'éloquence des plus célèbres auteurs de ce temps*, Lille, Jean Henry, t. 3, 1691, p. 201-206 et p. 206-219. Je modernise la graphie des citations.

84. Voir Pierre Zoberman, *Les cérémonies de la parole. L'éloquence d'apparat dans le dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1998, p. 296-297.

Le texte joue à plein des topiques, sans doute de par son statut comme du fait de la qualité de son auteur et des pressions qui ont présidé à la rédaction de son texte. Aussi ce dernier est-il exemplaire de la voix commune des académiciens médiocres et de la reconnaissance qu'ils expriment de participer, par apparemment royal, à un corps prestigieux. Le « Discours » fait donc sienne, dès les premières lignes de son développement, la topique de l'obscurité du cabinet où s'écrit le texte ; mais il l'infléchit comme par métonymie, faisant de ce dernier l'obscurité même qu'éclaireront, après sa lecture, les commentaires des confrères parisiens, « les lumières répandues en chacun de nous venant à se réunir et à s'accroître par cette douce agitation que produit la diversité des sentiments » ; s'y trouve validée *in vivo* la thèse de l'utilité des conférences et de l'Académie. À cette topique succède celle de la connaissance, dont le pèlerinage est enfin partagé sur « des routes si aisées » qui la font découvrir « dans un lit de roses ».

À cet itinéraire de l'ombre à la lumière se surimpose, aux fins de défendre l'utilité de la prise de parole en public, un autre cheminement qui va chercher dans les exemples de Démosthène, de Cicéron et de Pline, les modèles des grands hommes qui dans le secret de leur cabinet, devant leurs amis, ont d'abord éprouvé la parole qu'ils voulaient rendre publique. Berthemet redouble ainsi ses images viatiques d'un itinéraire historien qui est juste et de cette justesse — sinon justice —, il tire une conséquence inattendue au milieu d'une digression qui doit tout à une resucée du plus élémentaire cours de rhétorique : dans l'*actio rhetoricae*, l'académicien, élevé au rang de l'orateur par devoir et par la maîtrise de ses moyens, trouvera la *tranquillitas animi*<sup>85</sup>. L'inflexion de la conférence académique vers l'exercice de la parole publique agit comme en retour d'une construction gigogne : c'est à présent l'enceinte académique qui se voit ombrer des atours du cabinet en contraste avec la lumière de la place publique<sup>86</sup>. De la sorte, le « Discours » se donne pour ce qu'il est : une fiction ; on le sait assez, il n'y avait guère

85. Antoine Berthemet ne peut pas ne pas se souvenir, dans ce passage de son discours, du *De officiis* de Cicéron où l'Arpinate expose les conditions légitimes de l'*otium* et les devoirs des sages à l'endroit de la *res publica* dès lors que la nature les a nantis de la grandeur d'âme (L. I, 72, plus particulièrement). L'aspect scolaire de son exposition peut aussi se lire comme un résumé du premier livre du *De oratore*, en ces paragraphes 147 et suivants, où Crassus défend la thèse de l'exercice rhétoricien contre la seule facilité des dons ; un avocat, comme Berthemet, académicien de surcroît, devait connaître ce plaidoyer pour la dignité de l'éloquence judiciaire.

86. Plus prosaïquement, rappelons que — ce fait devait marquer la limite de la métaphore filée par Berthemet, fût-elle des plus hyperboliques — les séances de l'Académie n'étaient pas publiques et que les séances de réception ne le devinrent qu'à partir de celle de Fléchier, Racine et Galois, le 12 janvier 1673.

d'éloquence publique au sens des Anciens dans la France de Louis XIV, tout au plus une rhétorique de l'encomiastique<sup>87</sup>, le délibératif étant réduit au plomb des séances des cabinets privés du roi ou à l'imagination des poètes tragiques dans la veine de Corneille. C'est pourquoi, aux dernières lignes de sa péroration, Berthemet renferme son propos dans la stricte enceinte du Louvre, lieu de l'Académie française et du pouvoir royal ainsi que de ses arcanes.

Aux limites de la fiction d'une éloquence libre sur la place publique, d'un passage imaginaire de l'Académie à l'agora louis-quatorzienne s'il en fût, le « Discours » de Berthemet se stabilise sur le tropisme qui fait jouer les ombres et la lumière, par l'antithèse du cabinet et de l'enceinte académique. Il reste à lui suppléer un atout, déduit de l'obscurité du cabinet : la veille qui serait propre aux travaux solitaires. Déduction que recoupe incidemment le discours de réception de Paul Pellisson, lorsqu'il fustige « ces heures, qui coulent si vite, et ces importunes ténèbres, qui viennent plus tôt que vous ne voudriez, vous séparer, et rompre ces Assemblées<sup>88</sup> ». Un tel réseau d'images, littérales comme supputées, trouve sa cohérence et sa prégnance redoublées s'il est rapporté à l'apparition, aux pratiques et à la symbolique d'une académie de province ; celle-ci est née, en 1640, à Toulouse, de la fusion de la petite société que Georges et Paul Pellisson avaient créée, avec celle qui se réunissait autour du magistrat Vendanges de Malapeyre. Cinquante-trois ans plus tard, cette société ne parvint à obtenir du pouvoir royal sa reconnaissance par lettres patentes ; l'année suivante, le roi lui préféra sa concurrente, l'Académie des Jeux floraux. Au-delà de l'histoire érudite et locale, il existe une lettre dans le *Mercure galant* de 1698, à Madame la Marquise de C\*\*\*, qui en décrit les activités pour le moins à l'inverse des usages qui prévalent dans les académies royales. Ce n'est pas la bigarrure du recrutement qui est en cause, mais de toute évidence le fait que les femmes y soient admises à l'exemple de Mademoiselle Lhéritier, la nièce de Charles Perrault. De ce fait, la société toulousaine a choisi un mode de recrutement qui la distancie de Paris et la rapproche des exemples italiens, à l'instar de l'Accademia degli Ricovrati de Padoue. Et c'est délibérément

87. Le discours qui suit celui d'Antoine Berthemet, en cette séance de remise des prix d'éloquence et de poésie de l'Académie française, est significativement l'occasion pour Paul Tallemant, de prononcer un panégyrique du roi sur ses récentes conquêtes, lors de la campagne des Flandres.

88. *Œuvres diverses de Monsieur Pellisson de l'Académie française*, Paris, Didot, 1735, t. 2, p. 6. Il s'agit de son discours de réception comme surnuméraire, prononcé le 30 décembre 1652. Pellisson en prononcera un second, beaucoup plus bref, lors de son entrée effective à l'Académie au siège du poète Honorat Laugier de Porchères, le 17 novembre de l'année suivante.

pareil ancrage italien que signale le correspondant anonyme du *Mercurie galant*, lorsqu'il fait état du nom de l'académie : la Société des Lanternistes, tel fut son nom, « à l'imitation des doctes Académies d'Italie qui toutes ont des noms badins, comme chacun sait ». En plus de trouver dans la Péninsule ses modèles, l'académie toulousaine vivait à l'encontre du décorum et des pratiques des institutions officielles : culte du secret, réunions vespérales après « l'heure des visites ordinaires » ; pour se rendre à leur lieu de réunion, les membres s'éclairaient dans la nuit d'« une petite lanterne », refusant délibérément l'éclat des flambeaux. Tout cet appareil nocturne se trouvait magnifié et assumé dans la devise de la compagnie — *Lucerna in nocte* —, gravée sur la médaille de ses prix, où était frappée une étoile dans les ténèbres, emblématique surannée et propre à la Renaissance ; décalée et anachronique dans son répertoire, cette médaille cristallise une insouciance des enjeux que le pouvoir royal entendait réaffirmer autour de l'académisme ; il suffit de la comparer avec celle qui fut gravée à l'occasion de l'établissement de l'Académie française au Louvre, en 1672 : à l'avant du portrait de Louis XIV, en contiguïté avec le futur protecteur de l'institution, un *Apollo Palatinus* qui ancre le destin de l'académie parisienne dans le giron de la cour de France comme elle la replace sublimement dans la filiation mythique du siècle d'Auguste et, avec lui, de la figure implicite de Mécénas que remplace le portrait du roi. Les Lanternistes célébreront leur autonomie doublement dès lors qu'ils auront choisi, réunissant gloire impériale et protectorat légendaire des lettres, un outrecuidant *Apollo Tolosanus* au revers d'une nuit étoilée<sup>89</sup>.

En métaphorisant le passage du cabinet à la confrérie des académiciens, Berthemet a évoqué sourdement le propre de la création de l'Académie française, sinon de toute institution académique sous l'Ancien Régime, soit la reconnaissance par le pouvoir politique d'une communauté de particuliers regroupés autour d'intérêts communs ou partagés. Nous connaissons la naissance de l'Académie française par une source, soit la *Relation* de Paul Pellisson et nous savons combien cette lettre à un ami de province doit à la fiction, elle aussi<sup>90</sup>. Deux générations plus tard, alors que l'institution ne

89. *Mercurie galant*, 1698, p. 77 et suivantes. Attestée dès 1622, une société arlésienne fonctionnait semblablement, à l'aune de la galanterie vespérale et avec un recrutement féminin ; voir Daniel Roche, *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux 1680-1789*, La Haye — Paris, Mouton — École pratique des hautes études en sciences sociales (Civilisations et sociétés), 1978, t. 1, p. 25-26.

90. Hélène Merlin, *L'excentricité académique. Littérature, institution, société*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres » (Histoire), 2001, p. 52.

suscite guère plus de critiques, Paul Tallemant retracera cette histoire, dans un discours<sup>91</sup> qui doit tout au genre démonstratif, non tant parce qu'il insère en son centre le panégyrique de Louis XIV que par le fait qu'il esquisse un parallèle à trois termes, comme il en existe à l'époque, conjoignant l'Antiquité grecque, celle de Rome et le temps présent de la France. Trois strates sont ainsi déblayées dans l'histoire : la création de l'École d'Athènes, la troisième Académie et l'Académie française. Trois noms émergent, comparables dans l'ordre du génie : Platon, Cicéron, Richelieu. Est ensuite filée la distribution ternaire des disciples, soit pour ne retenir que le premier de chaque terme du parallèle : Aristote, Pison, Guez de Balzac. Trois âges d'or aussi : « Athènes florissante », « Rome au sommet de sa gloire », la « France triomphante ». Il ne reste plus que la triade politique des monarques — Alexandre, Auguste et Louis XIV — pour parfaire la surimposition scalaire des « trois siècles académiques » où le dernier accomplit l'excellence des précédents et les surclasse de ce fait (Tallemant est un Moderne). À la différence de Pellisson, Tallemant se donne pour historien de la longue durée ; mais la construction de son parallèle est évidemment faussaire, élague arbitrairement, fait plusieurs impasses et crée un réel décalage lorsqu'il est question d'y surimposer le politique par la magie des noms des monarques fétiches. Assurément, Tallemant répond à une restitution providentialiste de l'histoire. Mais cette évidence nous ferait manquer le principal : l'Académie n'est plus le seul lieu de la philosophie, d'autres compétences s'y abritent et parmi celles-ci, celle qui est évoquée aux dernières lignes du discours, comme une omission réparée *in extremis* : la langue ; et avec l'Académie, la langue est devenue une question publique où l'institution trouve ultimement la première justification de son utilité. Or, en comparaison avec la *Relation* de Pellisson, le raccord final de Tallemant prend toute sa portée : Pellisson maintenait, au début de sa lettre, la langue dans l'ordre du particulier au moment même où la création de l'institution, du fait de son mandat, allait en faire une question d'État ; à la fin de son discours, Tallemant a renversé non seulement l'ordre des matières mais accrédité pour de bon la prééminence du politique sur le privé, réfutant toute valeur particulière et toute innocence à la langue. Dans une quête apparente des origines, Tallemant aura, au total, vidé de leur vérité historique les modèles précédents, non sans les avoir bousculés aussi en une chronologie politique autant tapée-l'œil que faussaire, pour mieux asseoir la prérogative du roi au plus intime

91. « Discours de l'utilité des Académies » [1675], *Recueil des diverses oraisons funèbres, harangues, discours, op. cit.*, t. 3, p. 110-128.

des consciences dès lors qu'elles ont quelque chose à dire et qu'elles cherchent à le dire bien.

Avec la langue rendue à la *pureté* par volonté d'État, c'est l'esprit de l'Académie de Platon qui est évidemment atteint ; que nous nous souvenions de la claque de Calliclès à Socrate sous le prétexte que le sage baragouine dans l'ombre de sa retraite avec des enfants, c'est-à-dire, comme le mot l'indique pour mieux asséner l'injure, des individus en deçà du langage — *infantes*. Pour le vrai du XVII<sup>e</sup> siècle, il demeure l'évidence fracassante de banalité que l'institution ne pouvait qu'exténuer l'enfance, toutes les enfances, celle des premiers instants comme du monde dont les mythes et les légendes perpétuent, par leur essence même, l'écho primitif.

Par les strates successives du destin de l'Académie de Platon, que cette esquisse aura permis de rappeler, il se sera agi non tant de redire une histoire filée en une succession de causes et d'effets que de retrouver et de suivre une mince couche plus ou moins continue ; au milieu des rituels académiques et des préventions qui les accompagnent depuis quelques siècles sous le nom d'académisme, s'y sont inscrits des pratiques et des savoirs d'évidence qui trouvent leur origine au sein de ceux qui prévalaient dans le jardin de Platon : le doute railleur opposé au fanatisme, la folie de l'enthousiasme et la vérité des mythes au-delà de la raison ratiocinante, puis enfin un concert de voix diverses dont l'écho se réverbère toujours dans les académies qui sont venues à son exemple et où, sous un consensus uniforme et vétuste, semble ne poindre que la prétendue parole lisse, pérenne et stérile de l'institution, s'accordent et se répondent, s'objectent et s'enrichissent les propos différents et les productions non moins variées de plus ou moins notables figures de leur art respectif qui si elles perpétuent patrons et canons, font encore entendre la singularité d'une posture de haute antiquité et d'une indépendance juvénile et fécondante : celle de Socrate et de ses interlocuteurs, conviés dans le jardin des muses aux infinies surprises de l'esprit et des sens, et ce, dans une éternité dont les Académies se veulent les prodromes, comme le fut la retraite du Sage aux confins de l'Île des Bienheureux.

\*

\*   \*

Ce sont pour partie ces voix que les contributions ici rassemblées tendent à retrouver et avec elles, leurs modulations et leur dialogue. Car c'est bien, dans l'enceinte académique, le dialogue qui prévaut, à la suite de l'inflexion décisive portée par Cicéron sur le modèle platonicien, comme le remarque

Alain Michel. Par elle se comprend aussi la liberté des échanges au sein de ces institutions anciennes, comme l'égalité que suppose un échange sans dogmatisme. La fécondité de l'École de Platon était à ce prix et il fut tenu par ses successeurs. L'Académie fut dès lors aussi le creuset d'un savoir-vivre, en plus d'être le lieu d'un apprentissage du savoir. Les dialogues de Cicéron font un juste retour sur cette qualité induite dans les siècles héritiers du geste fondateur de Platon et conjuguent à l'enseigne de la juste humanité l'urbanité de la conversation. L'héritage en est plus complexe dans la Florence renaissante, où conspirent autour d'un idéal ressuscité calculs de puissants, sincère dévotion aux arts des grands et efflorescence inopinée d'artistes et de philosophes. De cet accord, il ne restera finalement que les termes lorsqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, pour la France au moins, Napoléon réinstituera les académies défaites par la Révolution et les organisera en fonction des avancées de la science moderne, tout en respectant la permanence des traditions des arts et des lettres. Nous touchons ici à un trait majeur de l'activité académique depuis la Renaissance : le lieu est devenu le pinacle de compétences nouvelles ainsi reconnues et célébrées dans leur autonomie ; mais de Laurent le Magnifique à Napoléon, il y aura eu le passage d'une division d'un savoir, hérité des Anciens, à l'acmé d'une redistribution des compétences à l'aune de la modernité.

Le second trait majeur qui permet de saisir l'académisme dans l'Occident chrétien est sans nul doute le philhellénisme, comme le montrent diversement Yves Hersant, Étienne Wolff et Pierre Brunel.

Pour que l'Académie renaisse avec ses accents premiers et ceux que lui a donnés Cicéron, il a fallu une adhésion à un idéal grec. Et celui-ci ne fut pas sans aléa, à l'instar de l'activisme de Georges Gémiste de Mistra, convié, en 1438, au concile de Ferrare, transféré l'année suivante à Florence. Le concile est passeur de textes et d'idées, quinze ans avant la prise de Constantinople. Yves Hersant en souligne toutes les complexités, Gémiste a réincarné, jusqu'au paganisme sous-jacent d'un christianisme de façade, la figure de Platon et a fait reflourir la pensée du jardin d'Academos dans le présent de la communauté qu'il a organisée à Mistra. Il n'a pas cherché un syncrétisme de la chrétienté avec le platonisme ni une renaissance de sa pensée, matinée de Porphyre ou de Plotin : il a voulu un retour épuré à l'idéal jusqu'à le réincarner, brisant par avance l'enchantement opportun d'un Platon chrétien que devait susciter Ficin, et il a porté l'affaire sur le plan de la politique, hissant haut la prérogative d'une Grèce excavée de l'histoire et des dominations subies. Ainsi se perçoit tout le contraste d'un retour de l'Antiquité dans les derniers contreforts de l'empire byzantin par

rapport à la vogue d'un retour aux antiques qui va occuper l'Occident et ses élites.

Parmi d'autres, Érasme en fera l'illustration et notamment lors de son séjour dans l'imprimerie vénitienne d'Alde Manuce, en 1508. S'y réinvente une académie, précaire, où domine la résurgence du grec, ainsi que la pratique du banquet philosophique. S'y expérimente, après d'autres, une sociabilité d'érudits qui donnera au mot académie son sens actif en même temps que tous ses flottements : réunion passagère, libre et privée, sous l'égide d'une sommité, dans l'ombre d'une bibliothèque ou d'un lieu de diffusion du savoir, ou institution clientéliste d'un souverain. Parmi ces visages divers, l'académie aldine répond évidemment au premier, malgré les efforts de son instituteur pour la faire reconnaître par le pouvoir d'État, mais, comme le souligne justement Étienne Wolff, elle a en prime une singularité étonnante : c'est d'avoir eu la visée, jamais atteinte, d'être un lieu non seulement pour l'enseignement des langues anciennes mais aussi d'impression libre, en deçà des contraintes de la vente, grâce au mécénat. Les académies à venir, si elles ont eu, pour certaines, leurs presses ou leurs imprimeurs attirés, ne réaliseront cependant jamais complètement ce rêve d'un savoir pérennisé par l'imprimé et élu à cette dignité dans la plus entière liberté qui ne doit rien aux attentes du public.

Si les origines de l'opéra sont à chercher dans la Florence de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, elles ne se comprennent pas, comme le note Pierre Brunel, sans la volonté des musiciens qui composent l'Académie florentine d'un retour vers les textes de l'Antiquité que Romain Rolland a pu appeler le « mouvement néo-grec ».

C'est dans cette même Italie du XVI<sup>e</sup> siècle, et dans la succession de Michel-Ange que se conçoit le possible d'une académie qui serait propre aux arts plastiques, élevés progressivement à la dignité d'arts libéraux. Dans ce contexte — plus particulièrement florentin — que retrace Édouard Pommier, se trouve discuté le « paragone », soit la hiérarchie entre la peinture et la sculpture, pour une part, et la poésie, pour l'autre. À Florence, la quête d'un emblème, puis d'une devise, qui fédéreraient poésie et arts plastiques illustre bien le passage remarquable qui s'est produit en un siècle dans l'émergence des disciplines artistiques et de leur reconnaissance. L'emblème et la devise choisis ultimement, jouant des parrainages prestigieux de Michel-Ange, Dante et Léonard de Vinci, parachèveront ainsi un procès de la représentation des artistes qu'ils ont su imprimer dans la cité et auprès du pouvoir ducal, depuis leur réunion dans le jardin de Saint-Marc jusqu'à l'établissement formel de l'Académie florentine.

Le dialogue des savoirs est, on le sait, magistralement figuré dans *L'École d'Athènes* de Raphaël et Pascal Griener y a retrouvé sa dynamique propre qu'il doit à Platon, bien que la réception ultérieure de l'œuvre gommara cette antique spécificité qui semblait pourtant la plus juste composition de l'idéal humaniste à l'école des Anciens, restituée dans la concordie des Modernes. Les successeurs de Raphaël en reprendront le thème, mais l'infléchiront progressivement, traversés qu'ils sont par les mutations majeures de la Contre-Réforme, l'émergence des arts dans leur autonomie, la spécialisation des sciences et aussi les dures leçons du rêve inaccompli de l'encyclopédisme des Lumières.

Les débats sur le parangon entraveront moins la reconnaissance d'académies des arts qu'elles ne les susciteront. Il reste une singularité — le contexte en est le XVII<sup>e</sup> siècle français —, puisque l'enjeu du regroupement de la peinture et de la sculpture dans l'Académie royale fondée en 1648 est moins de discuter la rencontre des arts, voire leur hiérarchisation, autour de la notion de dess[e]in, qu'il ne vise à les définir dans leur particularité, même si pour l'heure, l'architecture est exclue d'une telle reconnaissance. Tandis que la sculpture y convoite son excellence reconnue à part égale avec la peinture, un faisceau de textes dont Christian Michel débusque les enjeux, témoigne des échanges qui auront moins crispé les positions qu'ils n'auront autour du parangon fait taire les polémiques et défini les spécificités concourantes des pratiques et des savoirs implicites de la sculpture et de la peinture.

La France aura doté les architectes d'une académie royale, dès 1671. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, à Rome, Piranèse regrette l'absence d'une telle institution, en même temps que son œuvre écrit qui en macère le projet est aussi le témoin lucide de son impossibilité. Didier Laroque le remarque à propos de cette académie dont le rêve de Piranèse est l'ultime reliquat. Le projet était illusoire après la déconfiture de l'encyclopédisme et avec la sclérose des doctrines architecturales elles-mêmes : parce que l'architecte entendait réunir les autres savoirs autour de l'architecture, son entreprise ne pourrait être que sans lendemain. Le rêve était plus large encore, puisqu'il entendait établir autour de l'institution lieu d'enseignement, bibliothèque et musée, et y faire éclore une pédagogie.

Dans les mêmes années (dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle), en Angleterre, les effets sont tout autres, au sein d'une institution qui porta haut, avec son premier directeur, Reynolds, la pédagogie des arts réunis en une académie, la *Royal Academy of Arts in London*. Le résultat est remarquable, comme le retrace Colette Nativel, mais en surcroît l'institution réussit tout autant dans sa mission pédagogique que dans son retour assumé à la lettre des

doctrines antiques — notamment rhétoriques — rapportées aux canevas d'une formation dans les différents arts, même si la peinture y domine. De l'institution, de ses astreintes et de ses ambitions ont procédé les *Discours* de Reynolds qui apparaissent comme la dernière grande synthèse des arts, où dominant, à l'école de Cicéron, le style et, à l'écoute de son temps (Burke, entre autres), le sublime, avant le basculement dans les délitescences du XIX<sup>e</sup> siècle où le mythe académique est déconstruit ; il n'en perdure pour certains que le dérivé péjoratif d'académisme. Thomas Gaehtgens restitue, pour l'Allemagne, les dernières étapes et les causes d'une crise qui a gagné les académies d'art, à entendre ici dans le sens strict d'écoles. L'impulsion qui conspuie l'enseignement artistique vient de France, après les premières saillies des romantiques ; en Allemagne et en Autriche, le mouvement contestataire donnera lieu aux Sécessions, peu avant 1900. Mais ce qui atteint les institutions d'enseignement des arts trouve aussi son origine dans les académies : le parangon n'est plus même discuté au XIX<sup>e</sup> siècle, car plus fondamentalement, les enjeux se sont déplacés : après la reconnaissance par les institutions humanistes des pratiques des arts au rang d'arts libéraux, le débat va pouvoir viser à présent les genres mineurs au sein d'une même pratique artistique dont les défenseurs demandent la reconnaissance au même titre que les grands genres, à l'instar de la peinture d'histoire face à celles de paysage ou de natures mortes.

Autrement bousculées, les académies d'art l'ont sans doute été par un objet ambigu de la peinture : la nuit ; et c'est la thèse que propose ici Baldine Saint Girons. Dès ses premières représentations, la nuit aura valu à ses peintres les vocables peu académiques de réalisme ou de naturalisme. Les ténèbres ainsi portées dans l'enceinte académique charrient leur lot de contradictions dans les discours polémiques qui tendent à les déchirer. Mais en suivre les mots dans leur littéralité nous ferait ignorer leur réel pouvoir : il ne s'agissait pas, il ne s'agit pas, puisque l'enquête va d'Uccello à Gardair, de prendre à revers un idéal faussement lumineux dont les académies auraient été les détentrices et les protectrices ; la nuit fait retour à l'acte même de peindre, à ses premiers instants, et elle n'est obscure qu'à ce titre pour les tenants d'une taxinomie des lumineuses raisons de l'évidence et de la faussaire transparence des consensus séculaires.

Si ce volume embrasse moins les sciences et leur devenir dans les académies, il le fait toutefois sous deux angles qui font résonner, non sans quelques dissemblances, les principaux enjeux qui sont apparus de l'organisation des arts dans le sein des académies européennes. Si l'Académie des Curieux de Nature, fondée au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, à Schweinfurt, répond au modèle académique des Italiens, elle procède, selon les termes de Jackie

Pigeaud, d'«une rêverie baroque». Rassemblant médecins et savants, la *Léopoldine* se voit traversée tout autant par des aspirations scientifiques et des ancrages poétiques que conjugue, dans un accord objectif, l'admiration vraie de ces académiciens devant le monde, sa création, son infinie diversité. Y entrent ainsi littérature antique, observations diverses, expérimentations novatrices, émerveillement pour les limites de l'altérité dans le scintillement de la nature, de ses bigarrures et de ses énigmes. Cette société de savants aura ainsi pris sans réserve le monde dans son instabilité, interrogeant le réel au plus vrai de ce qui le fonde, dans un geste fondateur et moderne qui abolit préjugés cloisonnants, d'une part, et déterminisme faussement herméneute, d'autre part.

Si Jean Dhombres paraît partir d'une anecdote, celle de l'apprentissage des mathématiques dans le contexte de l'École centrale de Grenoble, par Stendhal, tel que ce dernier le relate dans la *Vie de Henry Brulard*, le propos est rapporté à une dimension plus vaste, qui colore et complète le souvenir de l'écrivain en 1835, et qui interroge la science, dès lors qu'elle s'institue, par l'enseignement et ses caciques, au même moment où elle est chahutée par des avancées dont procéderont les atours modernes de la discipline. Stendhal n'était pas un scientifique et il se souvient dans le prisme de l'autobiographie voilée, de ses années d'études : c'est un témoin pour le coup, et non un fondateur ni un propagandiste, qui ici fera entendre sa voix — celle d'un témoin moyen — sur le mouvement majeur où le mythe académique s'éteint et l'académisme semble s'y substituer. Dans ce procès surgit enfin le dernier schème par lequel il faudrait entendre l'académie sur la fin de ses aspirations : c'est l'instant où, par la promotion révolutionnaire de la méritocratie, les arts et les sciences sont devenus des objets instrumentalisés à des fins qui les excèdent et par là même les déportent hors du jardin que Platon élut pour les entretenir.

\*

\*   \*

Les textes ici publiés sont issus des «Entretiens» de La Garenne Lemot (Loire-Atlantique) qui ont eu lieu en octobre 1999, sous l'égide de Jean-Paul Barbe et de Jackie Pigeaud, initiateur de ces rencontres annuelles, depuis 1994, autour de problématiques orientées vers la culture européenne de l'Ancien Régime et du XIX<sup>e</sup> siècle. Plusieurs institutions patronnent généreusement ces réunions savantes ; que l'Institut universitaire de France, le Conseil général de Loire-Atlantique, la Mairie de Nantes, le C.R.I.N.I (Université de Nantes) et les Départements de lettres anciennes et d'études

germaniques de l'Université de Nantes soient donc ici sincèrement remerciés pour l'aide constante qu'ils apportent à la tenue des « Entretiens ».

À titre personnel, je tiens à remercier Monsieur Jackie Pigeaud pour son amitié indéfectible, illustrée ici par la confiance témoignée en offrant ces actes à la parution dans les « Collections de la République des Lettres ». Madame Danielle Daviet (Université de Nantes) et Monsieur Nicholas Dion (Université Laval) m'ont entouré de leur aide patiente dans l'édition de ces actes. Sara Harvey m'a fait connaître la Société des Lanternistes et remis sur la voie d'études que j'avais omises, merci ! Je ne peux dire plus succinctement toute ma gratitude à Mathieu Lavoie, mon poisson-pilote en philosophie depuis des années.



## Cicéron, l'académisme et les académies<sup>1</sup>

**Alain Michel**

*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*

Il convient en premier lieu de distinguer ici ce qu'est une Académie. Si on s'en tient à peu près à la définition moderne du mot, telle que nous la trouvons par exemple chez Littré, nous verrons que c'est un groupe d'hommes, ou plutôt un corps constitué, qui réunit ses membres parce qu'ils ont plaisir à vivre ensemble et qu'ils essaient de coopérer ainsi à la défense et à l'illustration de certaines valeurs qu'ils étudient et qu'ils confirment par la recherche et par la création. Sans doute, on pourrait confondre de telles institutions avec des clubs ou avec ce qu'on appelle aujourd'hui des séminaires. Nous devons donc essayer d'apporter des précisions.

Pour y parvenir, nous essayerons de recourir aux méthodes de l'histoire, et d'abord de celle qui concerne les idées, les lettres, les sciences et les arts. Nous ne négligerons certes pas la modernité, dans laquelle les Académies ont encore des rôles à jouer et des formes à prendre ou à préserver. Nous nous rappellerons que le terme même qui nous intéresse provient de la Grèce et d'abord de Platon et que l'interprétation qui en fut donnée depuis la Renaissance doit beaucoup à Cicéron.

Qu'on n'attende de notre part rien de systématique. Nous ne sommes, comme disait au XIX<sup>e</sup> siècle Pierre-Simon Ballanche, ni des archéophiles fanatiques, ni des néophiles exclusifs. Nous fuyons tous les ghettos, nous

1. Cette étude a un caractère trop général pour que nous puissions donner des annotations détaillées: nous renvoyons simplement à quelques ouvrages d'ensemble.

On consultera notamment Carlos Levy, *Cicero Academicus. Recherches sur les Académies et sur la philosophie cicéronienne*, Paris, thèse d'État, Paris-Sorbonne, 1992, ainsi que les différents travaux du même auteur. Voir aussi Alain Michel, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron*, Paris, thèse d'État, Paris-Sorbonne, 1960; « Rhétorique et philosophie dans les traités de Cicéron », dans Wolfgang Haase, Hildegard Temporini et Joseph Vogt (éds.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, t. 3, 1, 1983; *La parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres » (Études anciennes), 1982 (rééd. Paris, Albin Michel (Bibliothèque de l'évolution de l'humanité), 1994).

rejetons toutes les exclusives. Nous croyons que les Académies, telles que nous les concevons, ont toujours tendu à faire vivre la culture dans les civilisations qui, sans elles, risquaient fort de se retrouver mortelles. Il est vrai qu'elles dialoguent avec les patries et les États. Mais c'est pour leur offrir un supplément d'âme, qu'elles trouvent dans les deux rayonnements de la lumière spirituelle : l'esprit de fidélité et l'esprit de création. Visent-elles aussi à donner la gloire ou la *gloriola* ? Nous verrons.

Nous partirons des Anciens. Mais nous essayerons aussi d'indiquer comment ils ont été compris et dépassés.

Puisque le terme d'Académie nous vient des jardins d'Akadémos, où Platon réunissait ses disciples, nous commencerons par cette école et par sa philosophie.

Nous devons d'abord évoquer Socrate. Bien entendu, les jardins d'Akadémos ne prendront leur véritable importance qu'à l'époque de Platon. Il est le disciple de ce maître qui, pour sa part, dispense son enseignement dans la rue, dans les palestres d'Athènes, au bord de l'Ilissos, dans la campagne proche ou dans les salles de fêtes et banquets. Il ne s'agit nullement d'assemblées réglées ni de corps constitués mais plutôt d'écoles, disons même d'écoles de liberté où l'enseignement se donne sous forme de dialogue et de maïeutique. Dès lors, le type de connaissance qui est recherché et enseigné doit s'accorder à une véritable indépendance. À cause de cette spontanéité, il gardera jusqu'à notre temps une fécondité essentielle. On s'en aperçoit si l'on réfléchit sur les deux principes qui gouvernent un tel enseignement. Le premier, comme l'ont souligné les Anciens, est la morale, non que Socrate propose des préceptes dogmatiques et tout faits, mais au contraire parce qu'elle est par excellence le lieu où se manifeste la liberté de l'esprit. L'exigence du dialogue est première, en même temps que celle d'une modestie qui rejette l'orgueil du dogmatisme. Ainsi s'affirme également la liberté qui règne dans la parole, dans les échanges du *logos*, en un mot dans la conversation et le dialogue sans lesquels il n'y a pas d'éducation puisqu'il n'y a pas d'égalité. Socrate rejette les prétentions des doctes aussi bien que l'arrogance sceptique des sophistes. Je ne crois pas que l'influence des Académies ultérieures ait pu exister sans de telles exigences. Notons qu'elle n'exclut pas la supériorité du maître, mais elle ne saurait exister s'il n'avait pas affirmé, en face de ses élèves, sa fraternité souriante et s'il n'avait pas dit en même temps qu'un démon l'inspirait jusqu'au sacrifice, et qu'il ne savait qu'une seule chose, à savoir qu'il ne savait rien.

Nous abordons maintenant Platon. Autour de lui les élèves se groupent d'une façon un peu plus institutionnelle. Encore étaient-ils principalement unis par le souvenir de Socrate et par la mémoire affectueuse qu'ils gardaient

de lui. Platon les réunissait dans les jardins d'Akadémos, c'est-à-dire tout près du cœur de la cité et en même temps dans des lieux préservés de toutes les agitations et baignés de sérénité dans la lumière de l'Attique. Socrate était présent dans les souvenirs mais on se rappelait aussi Alcibiade. Platon appartenait à une famille aristocratique d'Athènes; Socrate, tel qu'il le décrivait dans *La république*, avait notamment reçu auprès de lui Glaucos et Adimante qui étaient les frères de l'auteur, et il avait réfléchi avec eux sur les exigences de la justice et de la vie politique. Cette fois, il ne s'agissait pas seulement de dialogues occasionnels dans les rues de la cité, dans ses plaisirs et dans ses jeux, mais d'une réflexion plus systématique et plus complète sur les institutions et sur les idéaux de la politique. Toute une série de questions fondamentales et liées en même temps à la pratique se trouvaient formulées et traitées. Certes, Socrate intervenait dans ces dialogues mais l'évocation qu'en proposait Platon était sans doute beaucoup plus approfondie et tendait à suggérer des solutions idéales ou des questions de fond. En somme, aux conversations qu'il avait eues avec Socrate et qu'il évoquait encore, Platon ajoutait un recul qui lui permettait d'introduire un humanisme achevé et une philosophie des principes. On peut le montrer par quelques exemples qui vont ensuite dominer toute la philosophie de son école. Le premier, tel que nous le trouvons dans le *Banquet*, repose sur le classement des valeurs et sur le rôle de l'amour dans ses rapports avec la connaissance. Nos désirs peuvent atteindre la pureté la plus grande lorsqu'ils sont liés à l'amour idéal du beau qui donne tout son sens à la connaissance, en même temps qu'il permet de critiquer la suffisance des sophistes et la désinvolture trop brillante d'Alcibiade. Il s'agit bien d'une réflexion sur la connaissance qui porte en même temps sur l'action et sur le bonheur même de la cité. Le véritable amour tend vers la connaissance et il y a en lui un désir idéal et absolu qui surmonte toujours les apparences auxquelles nous sommes asservis. Il ne fonde pas de certitude arrogante mais il nous protège aussi contre la tristesse du non-savoir: l'amour trouve son bonheur dans le progrès infini vers les idées. Du même coup, il est possible de définir les conditions et les procédures de cette connaissance qui ne se distingue pas totalement de l'ignorance mais qui pourtant ne cesse de la dépasser et de trouver sa joie en cela... Elle n'aboutit pas à la science complète mais seulement à l'opinion qui ne nous enferme pas dans le doute et l'illusion mais qui peut être « opinion vraie », c'est-à-dire probable dans la mesure où elle laisse pressentir en elle des probabilités meilleures encore qui se rapprochent du vrai. Le jeu du mythe ou de l'allégorie (par exemple, à propos de la caverne) favorise une telle progression, de même que les suggestions que la géométrie et les mathématiques apportent par analogie. Ainsi l'Académie

platonicienne ouvre-t-elle doublement la voie à un symbolisme de l'absolu et à une espérance vivante qui protège les savants contre le découragement et contre la présomption. Les chercheurs modernes n'ont rien trouvé de mieux.

Bien entendu, l'image de l'Académie que je propose ici ne correspond pas forcément avec la conception moderne des institutions culturelles. Mais je pense qu'il est très utile de revenir au terme originel, à la fois pour en marquer la fécondité et pour souligner aussi les déformations que l'histoire a introduites dans son interprétation.

Il faut en particulier insister sur les différentes écoles qui se sont développées dans l'Antiquité et qui ont, à leur tour, dialogué avec le Platonisme. Le principal nom qui nous vient à l'esprit est celui d'Aristote. Nous savons qu'il avait beaucoup utilisé le dialogue et qu'il avait montré dans cette pratique une virtuosité que tous les Anciens admiraient. Mais il s'agit ici de ce qu'on appelle «l'Aristote perdu», puisque tous ces textes, si l'on excepte quelques fragments, ont été perdus. Nous en connaissons cependant l'esprit général et la présentation d'ensemble par les dialogues de Cicéron. Nous constatons plusieurs faits. D'abord, Aristote insiste sur l'unité naturelle du savoir. Il croit certes qu'on peut douter et il attribue une grande importance à la dialectique en soulignant, comme l'avaient fait les sophistes, son importance: elle est l'art du dialogue et ne comporte point à ses yeux la rigueur idéale que Platon essayait de lui donner. Pour lui, elle ne dispose pas pleinement de la rigueur philosophique, laquelle ne se manifeste totalement que dans le formalisme de la logique et des syllogismes. La dialectique se tient bien plus près des apparences, elle s'appuie sur les lieux communs qui semblent comporter une vérité puisqu'ils rejoignent les probabilités admises par des fragments importants du peuple ou de la société. Naturellement, la dialectique admet toujours une part de doute dans ses affirmations, on ne peut la traiter que par le pour et le contre: il devient ainsi possible d'utiliser avec prudence l'ancienne méthode des sophistes; de toute affirmation commune, on peut tirer des indications contraires. Dès lors, on s'aperçoit que la connaissance dépend peut-être des abstractions formalisées par la logique mais aussi des idées reçues dans les sociétés humaines. Le philosophe aboutit à une démarche encyclopédique qui affirme le primat du politique et qui, à propos des différentes structures qui se manifestent dans les cités ou dans les États, semble en fin de compte se fonder sur une sociologie. Nous pouvons nous arrêter ici, sans traiter des autres écoles socratiques ou sceptiques qui permettraient d'ajouter des nuances et de développer ce dialogue sociologique et idéal des doctrines que nous avons vu se définir ou s'esquisser. Mais le sujet que nous traitons ici

porte sur l'Académie ou sur les Académies et c'est à cela que je voudrais surtout m'attacher.

En effet, il existe plusieurs Académies. La doctrine fondée par Platon et ses amis a suscité ou rencontré par la suite toute une série d'écoles à qui elle a enseigné en même temps l'échange des idées et la pratique du dialogue. Les débats qui se sont ainsi institués ont pris une importance particulière au moment où la montée de l'impérialisme romain et les tendances juridiques de l'*Virbs* entraînaient une double recherche de l'efficacité et de la prudence méthodique. On a beaucoup reproché cela aux Romains, on a souligné par exemple qu'ils s'efforçaient à la fois de ramener la vérité à l'opinion et de s'en servir pour renoncer aux certitudes et tomber dans le pragmatisme. Si un tel reproche était pleinement fondé, il s'agirait d'une trahison véritable à l'égard de la philosophie grecque. Mais, précisément, le mérite des Latins, qui s'exprime à la fois chez Cicéron ou chez Sénèque, a consisté à utiliser l'opinion pour combattre le dogmatisme et pour en mesurer le poids véritable tout en recourant au probable pour progresser vers l'être et l'idéal sans tomber dans les prétentions fanatiques des dogmatismes qui étaient contraires à la liberté de pensée.

L'œuvre de Cicéron en particulier est présentée comme une série de dialogues qui cherchent à s'appuyer toujours, en dernière analyse, sur des exigences élevées et sur des idées pures. Le passage le plus célèbre à cet égard se trouve aux paragraphes 7 et suivants de l'*Orator*: l'orateur idéal (*optimus*) a en lui, ou bien il trouve dans l'être, l'idée de la perfection dont la conception, comme nous dit l'auteur, vient de Platon : c'est à partir d'elle qu'il juge de sa parole et de son action. Cette doctrine de l'*idée* règnera jusqu'à la Renaissance ou jusqu'au beau idéal, tel que le conçoit Baudelaire. Mais, au même moment, Cicéron, expliquant la philosophie qui régit toute sa pensée, nous montre qu'elle procède de l'Académie. Or, il sait que, depuis la mort de Platon et la sécession de son élève Aristote, l'école à laquelle il appartient encore et qui est très vivante s'est divisée. Ses différents maîtres s'opposent sur un point principal. Ils se demandent si Platon est dogmatique ou s'il doute de la science et ne croit qu'à l'opinion, ce qui semble en fin de compte les conduire à un scepticisme radical. L'Ancienne Académie, qui s'était développée avec Xénocrate juste après la mort de Platon, optait pour le dogmatisme du maître. Notons que cette attitude s'est prolongée de manière dominante jusqu'à nos jours. Comment le philosophe, qui attachait une telle importance au réalisme des idées, aurait-il pu douter de leur existence ? Les thèses de l'Ancienne Académie semblent avoir été reprises, vers l'époque de Cicéron, par Antiochus d'Ascalon. L'orateur a pu s'inspirer quelquefois des conceptions de cet auteur. Mais il en a toujours rejeté le

dogmatisme, qui lui paraissait inutile et dangereux. Certes, l'œuvre d'Antiochus était utile puisqu'elle permettait de revenir aux affirmations fondamentales que Platon avait définies et que le dialogue retrouvait dans les autres écoles, Aristote, bien sûr, mais aussi le Stoïcisme et même l'Épicurisme. On pouvait croire dans les dieux, dans la dialectique ou dans les vertus. Mais cette foi ne récusait nullement les enseignements majeurs de la Nouvelle Académie, qu'avaient développée, à l'époque hellénistique, Arcésilas et Carnéade de Cyrène. Il ne s'agit nullement ici d'un renoncement à la rigueur inspiré par des complaisances qui auraient annoncé le pragmatisme. La Nouvelle Académie essayait simplement de rejeter le dogmatisme et de montrer qu'une conception rigoureuse du doute permettait de doser les apparences, d'exiger la modestie et l'espérance de l'esprit. La science moderne, jusqu'à ce que nous appelons le néo-positivisme, allait suivre ces leçons. Nous devons les reconnaître et éviter de les mépriser.

Au point où nous en sommes, nous avons parlé des écoles philosophiques qui doivent leur nom à la tradition platonicienne mais point encore des Académies au sens moderne du mot. Il faut y venir maintenant. On verra que l'interprétation originale qui se dessine depuis la Renaissance n'est pas sans rapport avec la théorie du dialogue, telle qu'elle est d'abord apparue.

Nous devons donc partir de Platon et secondairement d'Aristote. Il s'agit surtout de mesurer la portée de la synthèse qui s'était accomplie dans la Nouvelle Académie et que Cicéron avait reprise. Il l'avait fait de façon positive, en évitant les polémiques et en cherchant surtout les points communs qui existaient entre les doctrines, de manière à regrouper et à unifier tous les points majeurs de la sagesse antique, à partir d'une réflexion doxographique sur la morale et sur la connaissance. Les choix de l'orateur résultaient donc d'une véritable réflexion sur les principes, et non d'une spéculation aveugle et complaisante sur les mœurs et les idées reçues. C'est sur ce point que nous avons insisté d'abord.

Mais il faut aussi se rappeler que Cicéron est un homme d'action. Il veut agir dans la cité, respecter des devoirs et les accomplir d'une manière utile et honnête, comme l'enseignant d'abord ses traités de rhétorique et de politique, puis le *De officiis* à la fin de sa vie. Il aboutit ainsi à l'humanisme, qui a fait sa gloire et qui place l'*humanitas* et l'homme à la source de toutes les valeurs et d'abord d'une rencontre de l'honneur (la *dignitas* qui est aussi beauté) et de la liberté. Le Stoïcisme et l'Aristotélisme peuvent alors trouver un point d'accord dans la probabilité platonicienne. Les trois doctrines mettent l'accent sur l'importance de la philosophie politique, que le *princeps* latin doit connaître dans les principes et dans les structures. Nous

devons insister sur les différents aspects auxquels nous venons de faire allusion. D'une part, la morale prend un caractère concret et devient pratique lorsqu'il s'agit de la société, de ses usages et de ses lois, et aussi lorsqu'on met en lumière, avec le Lycée et le Portique, les exigences de l'universalisme. D'autre part, la culture générale qui se trouve ainsi placée au service de l'orateur passe essentiellement par l'étude des bonnes lettres, de la philosophie, des arts et de ce qu'on appelle aujourd'hui les beaux-arts. L'*humanitas* est aussi *urbanitas*: cela signifie qu'elle implique la politesse dans toutes ses formes et qu'elle joint l'élégance libérale à l'art de vivre.

La théorie cicéronienne ou sénéquienne du dialogue est fort caractéristique à cet égard. Elle nous rapproche singulièrement des Académies modernes et les prépare. Les exemples les plus frappants sont le *De republica* et surtout le *De oratore*, qui porte directement sur le langage et la culture. Il se peut que l'influence d'Aristote et de son sens social ou sociologique des usages se manifeste ici. Nous ne pouvons le savoir exactement. En tout cas, les différences avec la conception platonicienne du dialogue sont frappantes. Il ne s'agit plus de jeunes gens de bonne famille dialoguant à titre privé avec un philosophe indépendant. Tous les personnages qui entreprennent de converser en profitant d'une journée d'*otium* sont des magistrats qui ont occupé de très hautes charges. On est au début des conflits politiques qui vont entraîner, après quelques dizaines d'années, la chute de la République. Tous les interlocuteurs seront mêlés à ces luttes et plusieurs y périront. Les pressentiments de la tragédie se mêlent ainsi à la courtoisie des entretiens. On comprend la pensée de Cicéron: les échanges d'idées sur la concorde publique et sur le rôle à la fois fondateur et conciliateur d'un humanisme de la parole impliquent le courage lucide et la recherche de l'amitié, toujours possible entre les hommes de pensée, s'ils n'ont pas oublié leur refus du dogmatisme et leur sens de la solidarité humaine. Voici donc que l'esprit des Académies vient fonder, dans une beauté d'harmonie, le bon usage du *logos*. De là viennent la dignité et l'élégance qui caractérisent le *De oratore*. L'échange se déroule dans des jardins peuplés par les statues de plusieurs philosophes, non loin de la villa de Crassus, le principal interlocuteur; les invités ne marchent pas pieds nus dans les bassins, comme Socrate aimait à le faire dans l'Ilissos; les invités sont à proximité d'une bibliothèque et, comme ils se trouvent assez fatigués de leurs lourdes tâches politiques, ils ne se refusent pas une petite sieste.

Dans ces conditions, ils se trouvent particulièrement bien placés pour deviser entre eux de manière agréable et pour méditer d'abord sur le langage. Le *De oratore* constitue assurément l'un des principaux modèles de ce qu'on pourrait appeler le style académique ou l'académisme littéraire.

Évidemment, les Académiciens de notre temps n'entendent pas toujours ce mot avec satisfaction. Ils y discernent aujourd'hui une nuance péjorative qu'il ne comportait pas encore, par exemple, au XVIII<sup>e</sup> siècle mais qu'on voyait poindre, cependant, à la fin du classicisme. On se demandait, en effet, si la langue de l'Académie restait proche des qualités majeures de toute poétique, prise au plein sens du mot, et préservait donc à la fois la grâce et la beauté, ou si elle s'écartait au contraire de tous les ornements, intellectuels et esthétiques, et tombait à la fois dans la fadeur et dans ce que nous appelons aujourd'hui la « langue de bois ».

La référence à Cicéron et au *De oratore* nous permet de présenter une réponse nuancée à de telles questions. L'académisme est-il banalité, convention ou élégance ? La réponse nous paraît très nette et je dirais volontiers qu'elle se trouve entre le néo-classicisme et le classicisme, et qu'elle se définit dans l'idéal par l'accord de la grâce ou convenance et de l'élégance. Nous retrouvons à la fois la *charis* et l'élévation sublime, chères au Platonisme, ainsi que la convenance ou *prepon* qu'aimaient Aristote et le Moyen-Stoïcisme de Panétius et qui aboutissaient aussi à la dignité ou à la grâce. Il est remarquable que le livre I du *De officiis* s'achève ainsi sur l'un des plus beaux textes de Cicéron : la célébration de la dignité de la personne humaine.

Mais il faut reconnaître que l'académisme, qui peut s'élever si haut, laisse parfois son sel s'affadir. On regrette alors l'absence de l'ironie socratique, qui apparaissait quelquefois chez Platon comme une arme de combat, mais aussi comme un moyen de refuser l'affadissement. Reconnaissons pourtant qu'elle n'est pas absente de nos discours d'apparat. Il s'agit seulement de savoir la saisir dans les nuances qui préservent la politesse. Cicéron a usé d'un autre procédé : dans le *De oratore*, il prête des opinions opposées aux deux maîtres qu'il affecte de suivre en même temps : Antoine adopte le point de vue du praticien, Crassus célèbre la beauté de l'éloquence idéale. L'ironie dont use ici l'auteur ne tend pas à la critique ou à la dénonciation de certaines erreurs. Cicéron souligne qu'Antoine et Crassus ont raison, mais chacun à son point de vue. Il faut traiter l'art oratoire dans la totalité de ses aspects, unir la diversité des opinions qu'il suscite en parlant *in utramque partem*. L'ironie est aussi une figure de pensée. On peut donc s'en servir pour apprendre à penser ; cela ne nuit ni au style ni même à la qualité de la pensée, qui doit toujours prendre du recul par rapport aux opinions.

Ajoutons qu'il est possible de faire comme les Anciens qui, au premier siècle de l'Empire, ont essayé de comparer l'éloquence de Platon ou de Démosthène, active souvent comme la foudre et ses éclairs, et le fleuve plus

tranquille de l'éloquence cicéronienne. Certes, celle-ci semble plus proche de l'académisme au sens moderne. Nous l'avons montré. Mais la source reste Platon. Denys d'Halicarnasse l'avait souligné avant le pseudo-Longin, lorsqu'il avait médité sur les orateurs attiques. Il était étonné par le style du *Phèdre* où il reconnaissait une diversité de caractère satirique : à la simplicité raide et affectée du premier discours de Lysias répondait, dans le premier discours de Socrate, un style proche du dithyrambe et de l'enthousiasme dionysiaque. Il semblait donc, d'après le philosophe, que les héritiers de Socrate avaient droit au contraste et qu'ils pouvaient mélanger les styles. Cela nous place sensiblement au-delà de l'académisme moderne.

Nous pouvons maintenant quitter les problèmes relatifs au style académique. Nous voyons que son interprétation peut varier selon les styles et les tendances littéraires. Dans *Les précieuses ridicules*, Molière nous dit que les deux protagonistes envisagent de fonder une Académie. On les comprend puisqu'elles s'intéressent à la virtuosité du langage et abusent de ses figures. Plus tard et jusqu'à nos jours, on a pensé plutôt à un abus des conventions littéraires, lié au pédantisme et à l'esprit conservateur. On voit que tout dépend des choix pédagogiques et culturels effectués par les académies. Cicéron, inspiré par le Platonisme de son temps, cherchait à concilier simplement l'analogie et l'anomalie, la cohérence rationnelle et les réalités historiques du langage. Il accordait ainsi la liberté du peuple et les compétences des doctes. On peut constater que l'Académie française est restée fidèle aujourd'hui à cette conception du « bon usage », par exemple lorsqu'elle défend la grammaire et l'orthographe.

Nous pourrions confirmer de telles observations (qui mettent à la fois en cause le savoir théorique et les pratiques de l'histoire), en évoquant brièvement la présence et l'évolution des académies à travers les temps. Nous noterons d'abord qu'elles semblent absentes au Moyen Âge. Sans doute faut-il nuancer cette observation. En effet, les questions relatives au langage et à la grammaire ont alors une grande importance. Mais elles existent surtout chez les moines et les clercs, qui s'interrogent sur la poésie des hommes ou sur le langage de Dieu. Je suis tenté de dire que la véritable académie se trouve au Paradis. Certes, le mot n'est pas employé à ce propos. Mais les écrivains du XII<sup>e</sup> siècle, et plus tard les scolastiques, connaissent fort bien, grâce à Cicéron, Augustin, Boèce et aussi à la tradition grecque, le rôle et la doctrine de l'Académie platonicienne. J'en veux notamment pour preuve l'enseignement de Jean de Salisbury, un des premiers humanistes et des plus grands, qui devint secrétaire de saint Thomas Becket puis évêque de Chartres et qui, dans la lignée d'Abélard et des Victorins, fonda une théorie de la culture et des *artes* qui combinait le probabilisme cicéronien,

la foi d'Augustin et d'Anselme et le mysticisme du pseudo-Denys l'Aréopagite.

Tout est donc prêt pour la Renaissance de la culture antique et pour la rénovation de ses structures éducatives. Dès les années 1430, on redécouvre le sens pédagogique et convivial du terme d'Académie. Il fleurit à Carregi puis à Florence autour de Laurent le Magnifique. Les dialogues de villa que proposait l'Antiquité romaine deviennent des dialogues de palais. Ils reçoivent de ce fait une sorte de modernité médiévale. On pense à la fois à l'Académie platonicienne et aux rencontres chevaleresques. Politien nous en donne la preuve lorsqu'il évoque les tournois et nous sommes amenés à nous demander si la première académie moderne n'était pas la Table ronde. En tout cas, Florence fournit les modèles les plus précis. Elle propose de manière globale une théorie générale de la culture et des arts. Les peintures de Botticelli et notamment les portraits qu'il nous donne de ses contemporains attestent l'ampleur des réflexions qui se développent ainsi et leur unité. En somme, malgré Savonarole, on passe du couvent de San Marco à la villa de Poggio a Caiano. Marsile Ficin et Pic de la Mirandole montrent la place de la beauté dans l'amour platonicien et transfigurent ainsi la culture en l'accordant, comme l'avaient fait Cicéron et Pétrarque, à la beauté pure, idéale, ardente.

Dès lors, l'institution académique se développe sous des formes qui deviendront bientôt très nombreuses. Elle peut dépendre des États qui veulent la contrôler et aussi la mettre au service de leur propre gloire. Elle peut au contraire garder un caractère privé : cela durera jusqu'à notre temps. Qu'on pense par exemple à l'Académie Goncourt. Enfin, les groupements qui se constituent ainsi entre notables, entre savants, entre artistes, peuvent prendre un caractère plus particulier : il existe des Académies de province ou des rencontres qui favorisent tel ou tel état d'esprit, par exemple, à Florence, l'*Accademia degli infiammati*, ou, à Vicence, les « Olympiens » dont nous avons gardé l'admirable théâtre. Du même coup, les langues profanes s'introduisent dans les académies, ainsi que les soucis ou les plaisirs de ce monde : je pense à l'Académie des dames qui fleurit en Arles à l'époque classique.

Naturellement, les plus illustres de ces académies sont celles qui ont marqué l'accord du pouvoir aristocratique et de la culture, qui ne se refusait pas au peuple. Je pense en particulier à un texte qui constitue à cet égard un modèle : les *Entretiens chez les Camaldules* de l'humaniste Landino. On est encore chez les moines, mais leur intérêt se porte maintenant sur le savoir littéraire et poétique dans toute son ampleur. Les principaux interlocuteurs sont Laurent le Magnifique et Alberti, l'architecte qui a médité à la fois sur

les arts et sur la cité et qui représente, dans sa plénitude, la tradition platonicienne et cicéronienne. Nous sommes maintenant au point où les Académies commencent parfois à s'intéresser spécialement aux beaux-arts, à leurs règles, à leur rôle et à leur histoire. Qu'il nous suffise d'évoquer ici une image qui rassemble toutes les nuances : il s'agit de *L'École d'Athènes* de Raphaël. On y voit Platon, tout semblable dans sa majesté de vieillard au cardinal Bessarion, dialoguer sous les coupes d'une église fort proche des basiliques romaines avec le jeune Aristote qui ressemble, pour sa part, à Raphaël lui-même : Michel-Ange n'est pas loin. Ainsi s'accomplit totalement la synthèse entre les arts et entre les sagesse que Cicéron avait annoncée.

Nous ne pouvons entrer davantage dans le détail. Nous en viendrons seulement aux modernes et à la situation française des académies. Elles manifestent un accord original de la démocratie et de la science. Nous sommes en présence d'un corps, l'Institut de France, qui est né de la monarchie sous sa forme la plus absolue — Richelieu, Napoléon —, mais qui procédait aussi de la Renaissance et de ses libertés traditionnelles. Les académies étaient arrivées en France, portées par la grâce et le sublime des Italiens. Elles voulaient d'abord renforcer la culture par la compétence ainsi que par l'élégance. Elles n'avaient pu récupérer Molière mais Fontenelle avait exercé brillamment les fonctions de secrétaire perpétuel dans l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Le XVII<sup>e</sup> siècle ouvrait la voie à une admirable expansion des sciences et aussi de la philosophie, mais la philosophie se voulait trop libre pour entrer dans l'institution académique. En fait, celle-ci tendait à créer une nouvelle aristocratie qui puisait volontiers dans le peuple (au sens latin) et la bourgeoisie, dans le Tiers État, pour établir un accord entre le gouvernement et le savoir. Le rôle éducatif de l'institution se trouvait ainsi confirmé. En même temps, on se demandait si la présentation des *artes*, qui datait de l'Antiquité et du Moyen Âge, pouvait être conservée. La Révolution avait mis les académies en sommeil. En les restaurant, Napoléon distingue dans l'Institut de France plusieurs classes qui concernent l'histoire, les lettres et les sciences. Le schéma qui apparaît ainsi cherche à concilier la tradition littéraire et les innovations scientifiques. La Restauration préservera cette tendance mais en revenant, par esprit de fidélité, à la terminologie qui existait depuis le XVII<sup>e</sup> siècle : l'Académie française s'occupe avant tout du langage et tient au demeurant le rang le plus prestigieux. L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres s'occupe de régler les fêtes et les valeurs par les inscriptions qui introduisent emblèmes et formules aussi durables que possible, et tout simplement par la beauté littéraire. Ensuite viennent les Beaux-Arts, puis les Sciences, et on ajoute enfin les Sciences morales et politiques, qui se complètent

mutuellement. On voit donc que les structures de la pensée antique ont été conservées d'une manière assez étroite mais, en même temps, qu'elles s'ouvrent aux réalités modernes et qu'elles cherchent ainsi à concilier, dans le présent, la fidélité au passé et la volonté de créer l'avenir.

L'administration des savoirs et des lettres, qui est encore donnée aux académies dans certains pays, ne leur a jamais été accordée totalement chez nous, non plus qu'aux Universités, même si on utilise à leur propos ce terme qui désigne alors le ressort administratif des rectorats. Cette indépendance est préférable. Chateaubriand le rappela en 1811 à Napoléon, lorsqu'il fut élu à l'Académie française et lorsque l'Empereur fit refuser son discours de réception, si bien qu'il ne fut jamais reçu. Il souligna que les écrivains qui se trouvaient ainsi laurés pouvaient s'appuyer sur deux valeurs : la liberté, garantie par leur indépendance et par leur sens de l'honneur et du vrai ; l'amitié, qui ne peut se contenter du plaisir, mais qui implique l'abnégation et le sens de l'universel. Ici encore, il se tenait au plus près de la tradition latine : en évoquant un texte de Milton obligé de louer Cromwell, il revenait, sans le dire expressément, à l'auteur du *Pro Marcello* s'adressant à César et lui rappelant qu'après ses victoires dans la guerre civile, il n'avait plus qu'un devoir : la paix et la réconciliation. Quiconque détient un fragment du pouvoir spirituel doit en user ainsi. La gloire des académies est de détenir le pouvoir de louange. Elles peuvent le tourner à la fois vers la beauté, la vérité, l'humanité. Tout cela est au-delà du dogmatisme et de l'orgueil. Mais il n'y a pas de limite à la contemplation de l'amour vrai.

## II

---

# Le paradoxe de Mistra

**Yves Hersant**

*École des hautes études en sciences sociales*

Le 27 novembre 1437, huit galères impériales quittent Constantinople pour Venise. À leur bord, autour de Jean VIII Paléologue et de nombreux dignitaires ecclésiastiques — dont l'archevêque de Nicée, Bessarion —, ont pris place d'éminents érudits : Georges Scholarios de Constantinople, Georges Amiroutzès de Trébizonde, Georges Gémiste de Mistra, qu'accompagne Jean Argyropoulos. Est aussi présent, mais comme délégué de l'autre partie, le grand Nicolas de Cuse. Ainsi commence l'extraordinaire aventure qu'est le concile de Ferrare, solennellement ouvert le 9 avril 1438, puis transféré à Florence — où finit par être proclamée, le 6 juillet 1439, l'union des Églises romaine et orthodoxe.

De cette fastueuse rencontre entre Byzantins et Latins, dont une fresque de Benozzo Gozzoli perpétue le souvenir dans la ville des Médicis, on a longtemps sous-estimé la portée. En 1959 encore, dans son analyse du *Council of Florence*, Joseph Gill ne prête attention qu'aux querelles théologiques<sup>1</sup> : il est vrai qu'elles furent rudes, sur le Purgatoire, sur le pain de l'Eucharistie, sur la procession de l'Esprit saint. Mais les enjeux politiques, l'auteur les réduit à la question de la primauté du pape ; et les conséquences intellectuelles, il les néglige, faute de mesurer la place que prit l'Antiquité dans les débats. Trop étroitement ecclésiastique, trop obsédée par l'affaire du *Filioque* ajouté au *Credo*, une certaine historiographie a perdu de vue que le concile fut aussi un long colloque : une occasion exceptionnelle, sans précédent ni suite immédiate, d'échanger livres et idées ; ou pour mieux dire, « un moment culminant dans le processus qui fit passer en Italie

1. Joseph Gill, *The Council of Florence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1959 (rééd. New York, AMS Press, 1982).

l'héritage de la pensée grecque<sup>2</sup>». Aujourd'hui, à cet égard, l'ignorance n'est plus permise : la réévaluation du concile-colloque, depuis quelques décennies, fait apparaître ses conséquences sous une lumière toujours plus vive. Et nul ne se hasarderait plus à affirmer, comme en 1941 Pasquali, que la Renaissance n'a aucune dette envers les Grecs !

Si bien que l'unanimité semble établie : de la rencontre entre le mouvement humaniste et les traditions « orientales », nul doute que soient issus de durables questionnements, de fécondes interrogations, de surprenants amalgames intellectuels — alors que l'union des Églises, conclue sous la pression politique et censée sauver Constantinople des Ottomans, n'a pas survécu à la chute de la ville. Il est acquis que le concile a donné aux platonismes un nouvel essor en Italie. Et il est notoire que Bessarion, comme humaniste et homme d'Église(s), fut le plus remarquable des médiateurs : le plus efficace *truchement*, si l'on me passe ce mot arabe, entre les Grecs et les Latins. Mais un soupçon surgit ici : à trop ériger Bessarion en figure emblématique, ne cède-t-on pas à l'irénisme ? Ne voile-t-on pas d'autres conflits, dont Florence fut le théâtre ? Tel est le sentiment que conforte un bref examen du cas de Pléthon. Car le maître de Mistra, à la différence de son « disciple », n'est pas l'homme de la concorde, ni l'apôtre de l'harmonie ; plus déconcertant et bien plus trouble, il est resté de bout en bout un militant de la cause grecque. Tout autre est son rapport à l'hellénisme, dont il s'est prétendu l'incarnation et qu'il a voulu promouvoir — à en croire nombre d'analyses dont je me déclare fort tributaire<sup>3</sup> — contre Byzance et les Latins : son platonisme est exclusif de leurs respectives théologies. Pour cette raison et quelques autres, que je m'efforcerai de préciser, on ne saurait faire de Gémiste un précurseur de Marsile Ficin et du cénacle de Careggi ; ce que peut être une Académie occidentale, il le révèle *a contrario*.

2. Eugenio Garin, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Rome — Bari, Laterza, 1976, ch. 3 (trad. Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1991, p. 75 [J. Carlier]).

3. Voici une bibliographie aussi sommaire qu'occidentale : François Masai, *Pléthon et le platonisme de Mistra*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1956 (c'est en France l'ouvrage pionnier, auquel je me réfère en permanence) ; Eugenio Garin, *Il ritorno dei filosofi antichi*, Naples, Bibliopolis, 1983 ; Christopher Montague Woodhouse, *George Gemistos Plethon. The Last of the Hellenes*, Oxford, Clarendon Press, 1986 ; Brigitte Tambrun-Krasker, édition critique avec introduction, traduction et commentaire du *Traité des vertus* de Georges Gémiste Pléthon, Athènes, E. J. Brill, 1987 (riche bibliographie aux p. ix-xviii) ; Michel Tardieu, « Un manifeste polythéiste : le *Commentaire* de Pléthon sur les *Oracles chaldaïques* », *Mètis*, vol. II, n° 1, 1987, p. 141-164 ; *Bessarione e l'umanesimo*, catalogue de l'exposition organisée par l'Istituto italiano per gli studi filosofici, Naples, Vivarium, 1994. Dans ce dernier ouvrage, p. 92 et suivantes, Brunello Lotti propose un résumé des diverses hypothèses émises sur les rapports entre Pléthon et Bessarion.

## UN MYSTÉRIEUX PERSONNAGE

Petit rappel biographique : né vers 1360 à Constantinople, Gémiste est largement septuagénaire lorsqu'il arrive aux bords de l'Arno. Au fil de toutes ces décennies, il a appris et enseigné l'aristotélisme — sans ignorer celui qu'élaborèrent les Arabes et les Latins ; avec le juif Elisha, il a rêvé à Zoroastre et aux *Oracles chaldaïques* ; surtout, il a médité l'antique sagesse dont Platon lui apparaît comme le point d'aboutissement. Grand lecteur de *La république*, soucieux de fonder rationnellement de nouvelles institutions, il a posé des principes de gouvernement et de réforme : son *Mémoire pour Théodore* préconise une monarchie tempérée, une armée « nationale », une société en trois classes (producteurs, négociants, dirigeants) ; avec plus d'audace encore, le *Mémoire pour Manuel*<sup>4</sup> prône la réforme agraire et juridique, le « communisme » et le réveil de la patrie grecque.

Haï des moines, mais apprécié de l'empereur, Gémiste a reçu de Manuel II Paléologue le vaste domaine de Mistra ; c'est dans cette nouvelle Sparte qu'à partir de 1433, il réunit sa « phratrie », restaure le platonisme hellénique, expose aux initiés des projets que Scholarios dira séditieux. De fait, à en juger par les fragments des *Lois*<sup>5</sup> que ce dernier n'a pu détruire, la religion que pratique la secte est politiquement très incorrecte et comporte des rites d'allure païenne : comme si la Grèce, pour retrouver toute sa grandeur, devait invoquer ses anciens dieux — au moins sur le mode allégorique — et refaire sienne la morale des anciens sages. C'est-à-dire la morale même, tout imprégnée de stoïcisme, qu'avait exposée le philosophe dans un petit ouvrage exotérique : le *Traité des vertus*, où l'analyse de la tempérance, du courage, de la justice et de la prudence s'accompagne d'un programme éducatif. Le propos de Gémiste, comme le note Brigitte Tambrun-Krasker, était de « redresser » les Grecs et de les conformer à la raison, avant de leur ouvrir l'accès aux *Lois* et aux vérités métaphysiques. De fait, la religion du *Traité* (présentée par le philosophe comme « le sommet de toutes les vertus, où elles doivent toutes tendre, et sans lequel les autres ne serviraient à rien<sup>6</sup> ») est d'abord pensée comme lien social : le

4. Ce texte, que l'on date généralement de 1418, a été publié par Migne, *Patrologie grecque*, vol. CLX, p. 842-866.

5. En France, les fragments du *Traité des lois* qui ont survécu à l'autodafé ont été publiés par C. Alexandre en 1858, avec une traduction d'A. Pellissier (rééd. par R. Brague, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1983). Selon ce premier éditeur, presque aussi agressif que Scholarios, « Pléthon veut échapper à la scolastique, et il ne trouve de refuge contre elle que dans le néo-platonisme, la plus mauvaise de toutes les philosophies, puisque c'est la seule qui n'ait laissé aucune trace utile de son passage » (p. lxxvii).

6. *Traité des vertus*, éd. citée à la note 3, p. 22.

souci de l'homme religieux n'est pas le salut individuel, mais cette forme de civisme que Gémiste nomme *politeia*. « Lorsque le privé se sépare de l'intérêt général », insiste-t-il, « l'un et l'autre sont détruits. » D'où ce commentaire de la traductrice, qui a le mérite de la netteté :

L'ouvrage a d'abord un enjeu politique. Pléthon a pour projet initial de restaurer l'intégrité de la Grèce ; un souci nationaliste [le mot « national » eût mieux convenu, bien qu'également anachronique] le pousse à œuvrer pour faire de son pays une nation digne de son glorieux passé. Or, selon le penseur de Mistra, c'est la religion chrétienne qui est coupable de la ruine de la Grèce ; il lui semble que la pensée chrétienne secrète des valeurs morales qui rendent les hommes faibles<sup>7</sup>.

À Florence, dans les débats proprement théologiques, Gémiste eut l'occasion de se faire remarquer, mais ne joua somme toute qu'un rôle mineur. Le projet d'union lui déplaisait, puisqu'il renforçait le christianisme, heurtait sa sensibilité latinophobe<sup>8</sup> et ne servait en rien la Grèce. « Allié objectif » des orthodoxes, comme on dit à notre époque, ce païen suivit leur tradition dans la querelle sur l'Esprit saint ; il prit le parti de Marc d'Éphèse ou, du moins, il fit semblant. D'une part, il invitait l'Église de Rome à se défaire de la scolastique et à abandonner le *Filioque* ; d'autre part, il pressait tous les savants de se faire platoniciens. Cette politique — essentielle au « pléthonisme » — oriente le traité « des différences entre Platon et Aristote », connu en latin comme *De differentiis*, que Gémiste compose à Florence en 1439 pour complaire aux humanistes : il n'encourage pas seulement leur platonisme, mais semble bien viser l'Église, en critiquant Aristote et ses commentateurs averroïstes.

Suite et fin de mon court récit : rentré à Mistra, toujours obsédé par la nation grecque, Gémiste achève son *Traité des lois*, adresse au péripatéticien Scholarios une vive *Réplique*, soutient à l'occasion les orthodoxes contre les Latins ; il meurt en 1452, huit ans après la défaite de Varna, un an avant la prise de sa ville natale par les Turcs. Décidément ironique, l'histoire a

7. *Ibid.*, p. xxxvi.

8. Comme le rappelle François Misai, si « le sentiment national des Grecs modernes s'est trempé dans la lutte contre le Turc avec l'alliance des Occidentaux, celui des Grecs du Moyen Âge — c'est la grande différence — l'a été dans une guerre séculaire d'indépendance, dirigée principalement contre les établissements latins. Faut-il s'étonner dès lors qu'il ne fut point facile d'obtenir un « renversement d'alliances » pour conjurer le danger turc ? [...]. Nous succombons un peu trop facilement à la tentation, intéressée, de réduire aux seuls Turcs les ennemis de la Grèce du XV<sup>e</sup> siècle » (*Pléthon et le platonisme de Mistra*, *op. cit.*, p. 44-45).

voulu que sa dépouille fût rapportée en Italie. Pourtant, bien avant le temps du concile, il avait écrit à Manuel II : « Nous sommes, nous sur qui vous réglez, de race grecque, ainsi que la langue et l'éducation paternelle en témoignent. »

#### LA PHRATRIE DE MISTRA

Venons-en à la question qui oriente ces quelques pages : la mystérieuse, la prestigieuse école de Mistra mérite-t-elle le nom d'« Académie » ? Les Italiens, après la grande rencontre de 1438-1439, le lui ont accordé bien volontiers. Faire renaître Platon, le réincarner littéralement — selon la formule de Bessarion : « L'âme de Platon [...] a été envoyée sur terre pour prendre le corps de Gémiste<sup>9</sup> » —, n'était-ce pas faire reflourir le jardin d'Academos ? Un demi-siècle après le concile, quand Ficin devient le grand maître du platonisme occidental, il ne manque pas de rendre hommage au *Plato redivivus* : c'est par Mistra, insiste-t-il, que la philosophie a transité avant d'atteindre les Florentins.

La nouvelle Sparte, avant même que Pléthon ne s'y installât, était pour les philhellènes une sorte de point de ralliement : « Ils allaient y chercher les souvenirs et l'atmosphère de l'Antiquité, la liberté de pensée surtout, que la capitale ou les territoires grecs contrôlés par le pape ne pouvaient leur donner<sup>10</sup>. » Nombre d'intellectuels, en délicatesse avec l'Empire ou l'Église, se retrouvaient à la cour des despotes Manuel et Matthieu. Si l'apport de Gémiste est décisif, c'est qu'il a pris la forme d'un enseignement ; au fil des années, le philosophe a constitué une élite de personnes instruites, parmi lesquelles Bessarion, Jean Argyropoulos, Michel Apostolès ; il a élaboré une doctrine, mobilisé les volontés, structuré les nostalgies. Mais cette structure était plus sectaire qu'académique : Mistra, comme tendrait à le confirmer la rareté même des documents, était une société vraiment secrète et probablement subversive.

Car il ne faut pas craindre de rappeler ici, avec la plupart des spécialistes, que Gémiste fut polythéiste :

Au lieu d'éprouver la répulsion séculaire des Byzantins (encore si accusée chez un Scholarios) pour le polythéisme, le patriote y trouva une raison supplémentaire et sans doute décisive de s'attacher à ce courant de pensée. Le polythéisme, à condition de le réformer d'après les conclusions de la philosophie

9. Phrase extraite d'une lettre adressée par Bessarion aux deux fils de Gémiste, après la mort de leur père ; voir *ibid.*, p. 307.

10. *Ibid.*, p. 52.

(comme Platon précisément et ses principaux disciples l'avaient entrepris), n'était-il pas la plus précieuse de toutes les institutions grecques classiques ?

François Masai, que je viens de citer, ajoute ces lignes qui peut-être disent l'essentiel :

Un climat d'hellénisme héroïque fit ainsi éclore en ce fils de prélat byzantin la vocation de prêtre des dieux antiques. Sur le Taygète, dans la patrie de Lycurgue, il reçut leur loi éternelle, et toute sa vie désormais tendit à la substituer aux Lois nouvelles de Moïse, de Jésus et de Mahomet<sup>11</sup>.

Si la thèse a pu sembler suspecte, d'un Gémiste néo-païen dont le christianisme ne serait jamais que de façade, c'est que sa première formulation est due aux adversaires du philosophe : à Georges de Trébizonde, en particulier, qui met en scène un Pléthon presque ouvertement adepte de la « religion des Gentils » ; indigné, Georges dit avoir « toujours haï » le renégat, et l'avoir fui « comme une vipère venimeuse ». Mais la haine d'un ennemi n'invalide pas son témoignage, quand les textes le corroborent. Deux citations des *Lois* pourront suffire :

a) Il y a plusieurs Dieux, mais à des degrés différents de divinité. L'un d'eux, le plus grand de tous, c'est le Dieu suprême, le roi Zeus [...]. Tous sont gouvernés par le grand Poséidon [...]. Les enfants légitimes de Zeus habitent l'Olympe, la race illégitime occupe le Tartare, les deux formant un ensemble grand et saint<sup>12</sup>.

b) Poséidon roi, c'est toi qui de tous les enfants de Zeus, le roi suprême, es le plus ancien et le plus puissant. Tu es né d'un père absolument incréé et qui n'a eu d'autre père que lui-même. [...] Il t'a confié l'autorité sur toutes les créatures, à toi qui es essentiellement la forme, le fini et le beau, à toi de qui tous les êtres reçoivent la forme et le fini avec la part de beauté qui leur convient. [...] Après toi vient la reine Héra, née du même père que toi, mais inférieure à toi en dignité comme en nature, [...] chargée de présider à la naissance, à l'accroissement et à la multiplication infinie des choses d'un ordre inférieur. [...] Apollon a sous sa loi l'identité, Artémis la diversité ; Héphestos, l'immobilité et le repos ; Dionysos, le mouvement volontaire, et l'élan vers la perfection [...]<sup>13</sup>.

11. *Ibid.*, p. 106 et 65.

12. Georges Gémiste Pléthon, *Traité des lois*, *op. cit.*, p. 45-51 (j'ai rendu aux divinités leur nom grec).

13. *Ibid.*, p. 157-161.

Ces multiples noms de dieux, dira-t-on à juste titre, ne doivent pas nous fourvoyer : c'est aux Idées platoniciennes qu'ils offrent un habillage poétique. Suivant le principe de l'allégorie, même si cet allégorisme a de quoi surprendre, ils désignent les causes formelles des catégories du réel : être et acte, puissance et identité, repos et mouvement... De même qu'Artémis « régit » la diversité, de même, dans le Tartare, Déméter suscite la vie végétative, ou Pan l'animalité irrationnelle. De plus, Gémiste insiste à chaque page sur l'unicité du principe premier ; dans son univers hiérarchisé, « Zeus » demeure le maître unique. De cette persistance d'un monothéisme apparent au sein d'un apparent polythéisme, faut-il alors conclure que Pléthon reste vaguement chrétien ? Impossible, pour trois raisons. D'une part, il ne cesse de souligner que la foi cède à la raison : le divin est connaissable *rationnellement*. D'autre part, la doctrine du philosophe postule de multiples créateurs : derrière l'être suprême qu'il appelle Zeus — ou plutôt *sous* cet hyper-être, à partir duquel ils « dégénèrent » —, une foule d'intermédiaires poursuit l'œuvre de création ; ontologiquement hiérarchisés, différents dans leur essence comme dans leur puissance d'action, ces descendants divins du Dieu produisent chacun à son niveau les réalités du monde sensible. Enfin, dans la métaphysique de Gémiste, c'est à la loi de l'*heimarmenê* que toutes choses sont soumises : un strict déterminisme gouverne le monde, et rien ne saurait se soustraire aux arrêts pris par le Destin. « Tous les événements à venir sont fixés dès l'éternité et rangés dans le meilleur ordre possible sous l'autorité de Zeus<sup>14</sup>. »

Comme bien d'autres conceptions chères à Pléthon, dont celle de la métempsychose, de telles doctrines portent le sceau du platonisme ; mais d'un platonisme radical, qu'aucun disciple de Jésus-Christ ne saurait revendiquer. Pas de syncrétisme chez Gémiste ; nulle possibilité de compromis avec la religion révélée. Pas d'amalgame entre les deux Antiquités, mais un pressant appel à la résurgence de la première : celle qui était proprement grecque. Inquiétante à certains égards, une telle philosophie ne peut qu'abhorrer la nouveauté :

Nous suivrons donc [les sages anciens] *sans chercher à rien innover par nous-même sur de si grand sujets et sans accueillir aucune des innovations modernes de quelques sophistes*. Il existe cette différence capitale entre les sages et les sophistes, que les sages émettent des opinions toujours en harmonie avec les croyances plus anciennes, [...] tandis que les sophistes visent toujours au nouveau, seul objet de leur ambition. [...] Pour nous, nous adopterons les

14. *Ibid.*, p. 67.

doctrines et les paroles des hommes les plus sensés de l'Antiquité ; puis, à l'aide du raisonnement, le plus puissant et le plus divin de nos moyens de connaître, nous comparerons aussi exactement que possible tous les systèmes<sup>15</sup>.

L'auteur des *Lois* qui restaurait à Mistra des institutions pré-chrétiennes, et que Garin qualifie de « plus rigoureux philosophe païen du *Quattrocento* » (insistons sur le mot « païen », même s'il fait grincer beaucoup de dents), pouvait-il se faire entendre des humanistes de l'autre bord ?

Platoniciens, en un sens, nombre d'humanistes l'étaient déjà ; Bruni, l'érudit chancelier de Florence qui accueillit les Byzantins, avait traduit le Maître en latin ; un cercle d'hellénistes s'était formé, et c'est précisément à leur demande que le *De differentiis* a vu le jour. En encourageant les amis de Platon<sup>16</sup>, et en critiquant ceux du Stagirite, ce texte allait susciter bien des controverses : attaque de Scholarios, *Réplique* de Gémiste, duel ultérieur entre Georges de Trébizonde et Bessarion...<sup>17</sup> Aussi, du platonisme pléthonien, les humanistes n'ont-ils retenu qu'une partie : celle qui pouvait correspondre aux préoccupations occidentales. C'est-à-dire la théorie de l'âme et des idées, le rejet de la scolastique, la mise à l'écart d'Averroès ; ainsi qu'un puissant idéalisme, un élan spiritualiste, une invite à retrouver la *prisca theologia*. L'histoire a prouvé, avec Ficin et l'Académie de Careggi, que c'était là trahir Gémiste : bien qu'applaudi et célébré (« Plethonem quasi Platonem alterum »), ou pour cette raison précisément, le philosophe de Mistra n'a pas été pleinement compris. Pendant le concile comme par la suite, les Florentins ont méconnu son hellénisme ; nourri de Plotin et de Porphyre (auteurs qu'admirait notre philosophe, mais sans les suivre pour autant), leur platonisme synchrétique s'est allié au christianisme, s'est fait beaucoup plus littéraire, a perdu de vue la politique.

Remonter au platonisme, tel est sans doute le but commun. Mais si Platon chez les Florentins est appelé à *renaître*, c'est à le *réincarner* que Gémiste a prétendu ; et son Platon « vraiment grec » — qui est d'abord celui des *Lois*, ou celui de *La république* — sert un propos identitaire. Pour le dire en résumé, c'est sur trois fronts que combat Gémiste :

15. *Ibid.*, p. 33-35. Je souligne.

16. Voir le prologue : « Comme il existe encore à présent des gens pour donner la préférence à Platon, nous voulons leur témoigner notre faveur et redresser l'avis des autres » (traduction de François Masai, *Pléthon et le platonisme de Mistra*, *op. cit.*, p. 330).

17. La *Comparatio philosophorum Aristotelis et Platonis* date de 1458 ; le cardinal répond l'année suivante par son *In calumniatorem Platonis*.

- Contre Aristote, qu'il respecte pourtant sur d'autres points, Pléthon soutient que la morale a un fondement métaphysique. Et dissocier Platon du Stagirite, c'est en fin de compte creuser l'écart entre hellénisme et christianisme.
- Au néo-platonisme dévoyé, qui s'est allié à Jésus-Christ, Pléthon oppose obstinément un vif souci de l'ici-bas : il s'agit de vivre en citoyen, non de sombrer dans le mysticisme. Chez lui, pas d'au-delà de la raison, pas de spéculation qui ne soit pratique ; ce n'est pas la montée vers Dieu qui définit l'identité, mais l'appartenance à la *polis*.
- Avec mille précautions enfin — car la transmission du savoir est réservée aux initiés —, c'est en partie contre l'Empire que se dresse le philosophe : du destin de Constantinople, il sépare le sort de l'hellénisme<sup>18</sup>. Son « utopie » philosophique a quelque chose de subversif.

Ainsi le retour à la tradition (par la voie du platonisme, et non de quelque néo-néo-platonisme : devant le *presbúteron*, tout *neotéron* doit s'effacer) apparaît-il étroitement lié à un projet politique, en même temps qu'identitaire.

La conclusion s'impose : ce n'est pas un souci universaliste, ni la *curiositas*, ni le plaisir d'être ensemble qui réunissait secrètement les hommes de Mistra. Leur rapport à l'Antiquité — privilégiant le « retour de l'antique », non le « retour à l'antique » — était bien différent de celui des Occidentaux. En définitive, Pléthon n'a pas animé une Académie, mais une pseudo-, voire une anti-Académie.

18. Pareille analyse, développée par François Misai, ne saurait être unanimement partagée. Voir, par exemple, Charles B. Schmitt et Quentin Skinner (éds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 559 et suivantes.



### III

---

## Érasme et l'académie aldine

Étienne Wolff

Université de Paris X

Comme tous les humanistes du nord de l'Europe, Érasme était attiré par l'Italie, patrie des lettres antiques, cœur de l'Église romaine et foyer du jeune humanisme. C'est là que se trouvaient les plus riches bibliothèques et les plus grands savants. Surtout, c'était le seul lieu où l'on puisse étudier le grec (« *Italiam adiuimus Graecitatis potissimum caussa*<sup>1</sup> », écrit-il à son ami Servais le 16 novembre 1506), grâce à la présence des érudits grecs fuyant l'occupation turque<sup>2</sup>. Le voyage tant espéré se décide en 1506, à la faveur d'une occasion, et dure trois ans. Érasme ensuite ne retournera plus en Italie.

Après avoir reçu à Turin — une autre raison du voyage — son doctorat de théologie, indispensable pour être pris au sérieux et qu'il ne souhaitait ou ne pouvait obtenir à Louvain ni à Paris, en raison du traditionalisme de ces universités, Érasme passe un an à Bologne, où il perfectionne son grec. Le 28 octobre 1507, il entre en relations épistolaires avec l'imprimeur vénitien Alde Manuce<sup>3</sup>, à qui il propose de faire une nouvelle édition de sa traduction de l'*Hécube* et de l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, déjà publiées à Paris en 1506 par Josse Bade : il souhaite voir ces pièces imprimées dans les fameux italiques inventés par Alde. Alde, dans une lettre perdue, l'invite à venir à Venise, mais Érasme, invoquant le climat et sa santé, toujours délicate, refuse d'abord<sup>4</sup>, tout en donnant des indications pour la publication prévue. Sans que rien ne nous indique un changement d'intention, il arrive

1. Didier Érasme, *Opus epistolarum*, Oxford, Oxford University Press, 1906-1958, lettre n° 203, t. 1, p. 433, l. 2-3 [éd. P. S. Allen].

2. Voir Deno John Geanakoplos, *Greek Scholars in Venice*, Cambridge, Harvard University Press, 1962.

3. Didier Érasme, *Opus epistolarum*, *op. cit.*, lettre n° 207, t. 1, p. 437-439.

4. *Ibid.*, lettre n° 209, t. 1, p. 440-442.

finallement à Venise, en avril 1508 au plus tard. Il est reçu en hôte de marque par Alde Manuce, dans la maison du beau-père de l'imprimeur, près du Rialto. Il partage sa chambre avec le grand helléniste Jérôme Aléandre<sup>5</sup>, alors ami très cher, plus tard ennemi diabolisé et haï. Il reste neuf mois à Venise.

C'est chez Alde Manuce qu'Érasme réédite ses *Adages*, publiés pour la première fois à Paris en 1500 sous le nom d'*Adagiorum collectanea*; la nouvelle édition (1508) est considérablement augmentée et porte même un nouveau titre, *Adagiorum chiliades*. En effet, si des ajouts étaient déjà prévus par Érasme, les membres du cercle d'Alde Manuce lui fournissent en outre divers manuscrits en leur possession, et Alde lui-même lui ouvre sa riche bibliothèque; Érasme profite surtout des manuscrits grecs en provenance de Constantinople. La fin du travail est frénétique<sup>6</sup>: on imprime les premières feuilles pendant que l'auteur revoit les suivantes et en discute avec ses amis. Une fois les *Adages* mis en vente, Érasme quitte la ville malgré les efforts d'Alde pour le retenir.

Plus tard, dans celui de ses *Colloques* intitulé *Opulentia sordida*<sup>7</sup>, Érasme décrit d'une manière caricaturale mais transparente pour les contemporains son séjour chez Alde<sup>8</sup>. L'action commence avec le retour de Gilbertus (Érasme) de Synodium (Venise), et sa rencontre avec un vieil ami qui remarque sa mauvaise mine. Gilbertus explique que depuis plusieurs mois, il mène une vie industrielle et sévère, sans rien manger ou presque, chez un certain Antronius (c'est-à-dire « antre de l'âne », en grec<sup>9</sup>; Antronius est Andrea Torresani d'Asola, beau-père d'Alde Manuce depuis 1505 et son associé depuis 1506. C'est dans sa maison que vivent la famille de l'imprimeur et les employés de l'imprimerie). Antronius est secondé par son gendre, Orthrogonus (« né à l'aube », en grec), à savoir Alde Manuce (comme si Manutius était dérivé de *mane* et *natus*), connu pour se lever tôt. Parmi les hôtes de la maison, on trouve, outre Gilbertus-Érasme, Verpius (« circoncis », en latin), qui est Aléandre, dont Érasme pensait à tort qu'il

5. Voir *ibid.*, lettre n° 2443, t. 9, p. 164, l. 285-286.

6. Érasme raconte la chose dans sa *Responsio ad Albertum Pium* (*Desiderii Erasmi Roterodami Opera omnia* [...] *recognovit Joannes Clericus*, Leyde, P. Van der Aa, 1703-1706, 11 vol., t. 9, col. 1137 B) et dans une lettre de 1532 (Érasme, *Opus epistolarum*, *op. cit.*, lettre n° 2682, t. 10, p. 55, l. 28-32).

7. « Magnificence de ladre », dans *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1969, t. 1, 3, p. 676-685.

8. Voir Manlio Dazzi, *Aldo Manuzio e il dialogo veneziano di Erasmo*, Vicence, Neri Pozza, 1969.

9. Avec une allusion à Antrôn, ville de Thessalie qui produisait de grands ânes, voir *Adages* 1468, *Antronius asinus*.

était juif, et Strategus (« général »), l'helléniste Carteromachus, de son vrai nom Fortiguerra. Érasme souligne la pingrerie du maître de maison, tandis que ses fils tournent mal.

En faisant la part de l'exagération et de la rancœur d'Érasme envers Torresani, le portrait de ce dernier est exact. Ce Colloque est écrit en 1531, c'est-à-dire vingt-trois ans après les faits, et sert surtout à répondre d'une part aux attaques de Jules César Scaliger, qui, irrité par le *Ciceronianus* (1528) d'Érasme, avait publié en 1531 une *Oratio pro M. Tullio Cicerone contra Des. Erasmus Roterodamum*, d'autre part aux accusations d'Alberto Pio de Carpi, récemment décédé, ami d'Alde Manuce, qui taxait Érasme d'ingratitude parce qu'il s'était permis une taquinerie sur la passion d'Alde pour la grammaire dans l'*Éloge de la folie* (ch. 50) ; l'un et l'autre l'accusaient d'avoir été à Venise chez Alde, soit un typographe à gages, soit un pique-assiette affamé et ivrogne<sup>10</sup>. Érasme veut montrer que la dette des Manuce et plus largement des Italiens envers lui n'est pas moindre que celle qu'il a contractée envers eux.

Malgré tout, il y a une sorte de déficit d'amitié ici de la part d'Érasme, qui ne fut pas si mal traité à Venise et auquel le rythme trépidant de l'atelier convenait parfaitement. D'ailleurs, s'il travaillait, c'était pour ses propres publications, même si celles-ci servaient également les desseins de l'imprimeur. Et Alde avait pris des risques en publiant un auteur étranger dont la réputation n'était pas établie — elle le fut précisément par la nouvelle édition des *Adages*. Au demeurant, celui qui est visé dans le dialogue n'est pas Orthogonus-Alde, personnage actif complètement sous la coupe de son associé, mais Antronius-Torresani avec qui Érasme avait eu des désaccords financiers. Et Érasme fait un éloge vibrant d'Alde Manuce dans l'*Adage Festina lente* (*Adages*, 1001), qui apparaît pour la première fois dans l'édition de 1508 (un ajout accentue l'éloge à partir de l'édition de 1526) : c'était la devise de l'imprimeur, mort en 1515, dont Érasme commente l'emblème et exalte l'œuvre (sans faire aucune mention d'une académie aldine). On notera enfin que ce Colloque *Opulentia sordida* est ambigu, puisqu'il s'achève en célébrant la frugalité des Italiens. Bref, malgré la querelle du cicéronianisme qui le braqua contre les Italiens, Érasme ne se laisse pas ici entièrement emporter par la colère comme c'est le cas parfois, quand il déclare par exemple qu'il n'a rien appris en Italie<sup>11</sup>.

10. Voir Franz Bierlaire, *Érasme et ses Colloques : le livre d'une vie*, Genève, Librairie Droz, 1977, p. 111-112.

11. Voir Raymond Marcel, « Les dettes d'Érasme envers l'Italie », dans Cornelis Reedijk (éd.), *Actes du Congrès Érasme (Rotterdam 27-29 octobre 1969)*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1971, p. 159-173.

Quel rapport tout cela a-t-il avec les académies ? J'y viens, mais je tenais à rappeler les conditions du séjour vénitien. On ne fera pas ici l'histoire des académies italiennes, elle a déjà été faite<sup>12</sup>. Disons rapidement que l'académie naît dans sa spécificité et sa fonction au début de la Renaissance. Après une période préliminaire marquée par les premières académies (Académie platonicienne florentine autour de Ficin, Académie romaine de Pomponius Laetus — à laquelle Alde n'a pu appartenir, quoiqu'on le dise parfois —, Académie napolitaine fondée par le Panormite et continuée par Pontano), le terme s'est répandu à la fin du XV<sup>e</sup> siècle pour désigner des cénacles érudits, dont les réunions se tenaient dans des demeures privées. L'académie se distingue de l'Université d'origine médiévale : les libres discussions entre lettrés étaient jugées plus favorables à l'approfondissement spirituel et intellectuel que les cours à l'Université, où régnait la scolastique. Ces regroupements sont naturellement liés à la redécouverte du savoir gréco-romain. Souvent l'académie se donnait un règlement ou des statuts, avec des conditions et un cérémonial d'admission, cette symbolique renforçant l'identité de la société littéraire. Au cours du premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, la situation change : les académies deviennent des institutions organisées, avec des réunions à intervalles constants, une devise, et surtout un prince-mécène qui les dirige et contrôle. Mais nous n'en sommes pas là pour la période qui nous occupe.

À Venise, Alde Manuce devint tout naturellement le point de ralliement des intellectuels. Alberto Pio de Carpi, élève d'Alde, avait promis de créer dans sa principauté « une académie d'où l'esprit de barbarie serait exclu, et où l'on étudierait les belles-lettres et les sciences », et de mettre Alde à sa tête, comme nous l'apprenons par la préface au second volume de l'édition aldine d'Aristote (1497)<sup>13</sup>. Mais, tout en remerciant le prince de ses offres, Alde Manuce refusa absolument de s'installer à Carpi, près de Modène. Il semble donc qu'il ait pensé depuis un certain temps à une académie. Ce sont peut-être ces projets qui prirent forme à Venise en 1502. En tout cas en août, l'édition princeps de Sophocle fut publiée avec un colophon portant *Venetiis in Aldi Romani Academia*, et en novembre une lettre ducale de Leonardo Loredan mentionnait, entre autres services rendus aux lettres par Alde Manuce, le fait qu'« il dirige désormais une nouvelle académie ».

12. Voir Michele Maylender, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologne, L. Capelli, 1926-1930, 5 vol.

13. Martin Lowry, *Le monde d'Alde Manuce*, Paris, Éditions du cercle de la librairie, 1989, p. 68 et 204.

Ces indications trouvent leur explication dans un feuillet isolé, découvert à Rome par l'abbé Gaetano Marini et publié par Jacopo Morelli à Venise en 1806, qui figure maintenant dans la reliure d'un exemplaire de l'*Etymologicum magnum* conservé à la Bibliothèque vaticane, et dont le texte grec est surmonté du titre imposant de *Nea Akademia nomos*<sup>14</sup>. Ces quarante-neuf lignes enthousiastes semblent, par comparaison avec les statuts d'autres associations du même genre, peu originales, même si elles soulèvent quelques problèmes sur lesquels je reviendrai. Sept noms y figurent : Alde, qualifié de chef, Fortiguerra, qui rédigea très vraisemblablement le document, un certain Giovanni di Creta, puis le prêtre Battista Egnazio, le gentilhomme vénitien Paolo Canale, le médecin Girolamo Menocchio da Lucca et le professeur Francesco Rosetto di Verona ; en dehors d'Alde et de Fortiguerra, seuls Egnazio et Canale ont une certaine notoriété comme savants. Les signataires s'engagent lors de leurs réunions, dont le but n'est pas précisé, à s'exprimer exclusivement en grec et, s'ils oublient de le faire, à payer des amendes dont le produit devait pourvoir aux frais de banquets académiques. Rien de net n'est dit sur les qualifications requises pour faire partie de l'Académie, alors que des récits contemporains nous décrivent les cérémonies d'admission dans plusieurs académies. Ce texte étant difficile à trouver et ayant fourni matière à des interprétations fantaisistes, nous le donnons ici intégralement, dans la version française du bibliographe Renouard à une ou deux corrections près.

Eu égard aux nombreux avantages que les amateurs des lettres ne peuvent manquer de trouver dans les entretiens en langue grecque, il a unanimement semblé bon à nous trois, Alde le Romain, Jean de Crète, et à moi troisième, Scipion Carteromaco, d'établir une loi défendant de converser entre soi autrement qu'en langue grecque. Que si quelqu'un s'exprime différemment parmi nous, soit à dessein, soit par inadvertance, soit même par oubli de la loi, soit

14. Les statuts ont donc été publiés pour la première fois par Jacopo Morelli, *Aldi Manutii scripta tria longe rarissima* [...], Bassano, 1806, p. 47 et suivantes ; le texte est donné également par Antoine Augustin Renouard, *Annales de l'imprimerie des Alde, ou histoire des trois Manuce et de leurs éditions*, Paris, Renouard, 1803-1812, 3<sup>e</sup> éd. 1835, p. 499-503, qui le fait suivre de sa traduction latine puis française, et par Ambroise Firmin-Didot, *Alde Manuce et l'hellénisme à Venise*, Paris, Firmin-Didot, 1875, p. 435-440, qui le fait suivre d'une version française. C'est l'existence de cette traduction latine, sans doute, qui fait écrire à plusieurs érudits, à tort, que le texte des statuts est bilingue. Par ailleurs, le flou de la fin du texte peut suggérer que d'autres personnes ont fait partie de cette Académie : c'est à partir de là que Renouard, par exemple, donne, aux pages 385-386, une « liste très probable des personnes qui composaient cette docte réunion », sortie tout droit de son imagination, même si elle respecte la vraisemblance. Tous les familiers de la maison d'Alde n'ont pas nécessairement collaboré à cette entreprise.

par quelque autre cas fortuit, il paiera une amende. Il n'est établi aucune amende pour les fautes contre la grammaire, à moins toutefois qu'elles n'aient été commises à dessein et de propos délibéré.

Le délinquant paiera l'amende sur-le-champ, sans pouvoir différer au lendemain ou au surlendemain ; s'il ne paie aussitôt, il devra d'abord le double, ensuite le quadruple, et ainsi toujours en augmentant, à proportion du délai.

Celui qui ne tiendra nul compte de la loi, ou qui négligera de payer, sera expulsé de la société des Hellénistes [*Hellènikôn*], comme indigne de siéger parmi les partisans du grec, et sa rencontre sera ensuite regardée comme sinistre.

L'argent payé sera chaque fois déposé dans une bourse, ou même dans une boîte fabriquée pour ce seul usage : la garde en sera confiée soit à l'un de nous, soit à quelque autre personne désignée par nos suffrages, et jugée digne de cet emploi. Préalablement la boîte sera fermée avec soin, et scellée pour plus grande sûreté. Lorsqu'on aura cru devoir l'ouvrir, elle sera apportée au milieu de nous, et l'argent sera compté. S'il suffit à la dépense d'un banquet, il sera remis dans les mains d'Alde le président, qui, avec cette somme, nous traitera non comme des imprimeurs, mais comme il convient de traiter des hommes qui déjà réalisent le beau rêve d'une Nouvelle Académie, et l'ont instituée presque à la manière de Platon. Si au contraire l'argent ne suffit pas encore, il sera de nouveau renfermé dans la boîte, et y restera jusqu'à ce que la somme devienne assez forte pour suffire aux frais d'un banquet.

Il ne sera permis d'amener parmi nous comme convive aucune personne qui ne soit digne de la société des Hellénistes [*Hellènikôn*], c'est-à-dire, aucun homme sans instruction, ou dépourvu de toute littérature grecque, ou, ce qui est le principal, étranger à la Nouvelle Académie, et ignorant les règles par nous établies. Mais si un étranger ou quelqu'un du dehors, retenu ici pour quelque affaire, instruit et sachant le grec, venait parmi nous, comme il arrive souvent, il sera de même soumis à nos règlements. S'il résiste à la loi ou s'élève contre elle, aussitôt, sans être admis à se justifier, ni pouvoir obtenir aucun pardon, il sera condamné comme indigne, et expulsé de la Nouvelle Académie ; et jamais par la suite il ne pourra être reçu parmi nous à moins qu'il ne se repente de sa faute, qu'il ne consente à rester soumis à nos lois, et qu'il ne produise presque des cautions. Si c'est, au contraire, quelqu'un qui ne sache pas le grec, soit pour ne s'y être point encore adonné, ou pour n'en être pas à pouvoir le parler, et qu'il l'étudie encore, ou même ait le désir de l'étudier, que celui-là admis parmi nous s'habitue aussi petit à petit à parler grec comme nous. S'il trouble l'ordre, et surtout s'il va jusqu'à tourner notre assemblée en

ridicule, qu'il soit exclu à perpétuité, sans pouvoir jamais être jugé digne de notre société, même quand il la supplierait avec instance.

A proposé la loi, Scipion Carteromaco, de la tribu des lecteurs. Ont recueilli les suffrages, Alde le Romain, chef de ladite Académie, et Jean de Crète, de la tribu des correcteurs, faisant fonction de présidents. Ont donné leurs suffrages tous les membres de la Nouvelle Académie, dont Baptiste, prêtre, de la tribu des ecclésiastiques, et Paul, Vénitien, de la tribu des nobles, Jérôme, de Lucques, médecin, de la tribu des médecins, François Rosetto, de Vérone, de la tribu des professeurs, et beaucoup d'autres qui, ayant le désir de s'instruire et de faire partie de la Nouvelle Académie, n'y sont encore admis que de nom.

Puisse-t-elle prospérer en tout, ainsi que ses membres!

On a récemment suggéré que ces statuts pouvaient être une facétie, puisqu'il n'y est question que de deux choses, l'obligation de parler grec et l'organisation de banquets; or, le banquet — malgré la tradition platonicienne du banquet philosophique — ne devrait pas être la préoccupation principale d'intellectuels<sup>15</sup>; quant à l'insistance sur le grec, elle est à certains égards paradoxale, puisque les humanistes s'exprimaient en latin et qu'en Italie, ils lui préféraient même fréquemment l'italien (ainsi l'historien florentin Bernardo Rucellai refusait de parler le latin qu'il écrivait si bien).

Si on exclut cette interprétation, on comprendra l'Académie comme un rassemblement amical de philologues autour d'une personnalité influente. Quant aux statuts, ils reflètent l'importance essentielle qu'avait alors la parole dans l'enseignement des langues<sup>16</sup>, ce n'est pas de la cuistrerie. Il est possible aussi que ce texte avec son orientation didactique ait eu valeur de propagande: il s'agissait de préserver la continuité de l'enseignement du grec. Cependant, l'existence de statuts écrits et sans doute diffusés semble avoir été à l'origine d'une ardeur nouvelle; ils étaient destinés à être pris au sérieux et ils le furent, on en a des preuves: un patricien vénitien s'inquiète auprès de Fortiguerra de l'état de l'Académie; le secrétaire d'un évêque de l'Empire ne jure plus que par la Nouvelle Académie<sup>17</sup>.

15. Il arrivait certes que les réunions d'une académie prissent la forme d'un repas, c'était le cas par exemple pour l'académie d'Angelo Colocci dans le premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle; mais il s'agissait d'un repas où les activités intellectuelles avaient la primauté. Voir Frederigo Ubaldini, *Vita di Monsignor Angelo Colocci, edizione del testo originale italiano, a cura di Vittorio Fanelli*, Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1969, p. 67-75.

16. Voir Martin Lowry, *Le monde d'Alde Manuce*, *op. cit.*, p. 221, note 78.

17. *Ibid.*, p. 206.

Peut-être aussi Alde Manuce avait-il compris combien une association de savants aimant être en compagnie les uns des autres favoriserait son commerce, même si rien dans les statuts ne suggère que l'Académie ait eu pour finalité l'impression de livres. Dans ce cas, l'Académie serait une annexe de son *officina*, voire une description stylisée de celle-ci : c'est parfois ainsi que l'on comprend la phrase de la préface à l'édition d'Euripide (1503) où Alde écrit que chaque mois, il sort au moins une centaine de volumes *ex Academia nostra*; cela signifierait simplement qu'il vend une centaine d'exemplaires par mois.

Cette explication peut légitimement s'appuyer sur le sens très flou qu'avait, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, le mot *academia*, qui désigne tout lieu ou toute structure d'étude, de nature publique ou privée, et quelle que soit sa taille; ce peut être simplement une maison munie d'une bibliothèque. Dans une lettre de 1427, le Pogge applique le terme à sa propriété du Val d'Arno, et dans le discours funèbre qu'il prononce en l'honneur de Leonardo Bruni en 1444, il qualifie d'*academia* le cercle florentin de Coluccio Salutati<sup>18</sup>.

Les activités de cette Académie sont en tout cas circonscrites dans le temps. La première mention de l'Académie sur un volume est, on l'a dit, celle de l'édition de Sophocle dédiée à Jean Lascaris, en août 1502. On la trouve ensuite dans l'*explicit* du discours d'Egnazio, à la mort de l'humaniste Benedetto Brugnolo, de septembre 1502 (*ex Academia Aldi Romani*); dans la dédicace de l'édition de Valère-Maxime d'octobre 1502 (*ex Academia nostra*); dans la dédicace, au secrétaire de la république et historien Sanudo, des *Métamorphoses* d'Ovide d'octobre 1502 (Alde regrette que ses occupations empêchent Sanudo de s'entretenir *cum academis nostris viris utriusque linguae perstudiosis*), et dans le privilège du même volume; dans l'*explicit* de l'édition de Stace (*Venetis in Academia Aldi Romani mense novembri MDII*) et dans l'*Epistula* d'Alde à l'helléniste Musurus du même volume; dans l'édition des *Fastes*, *Tristes* et *Pontiques* d'Ovide (1502-1503); dans une édition des *Helléniques* de Xénophon et dans une autre d'un ouvrage historique de Gémiste Pléthon, toutes deux d'octobre 1503 (*in Aldi Neacademia*); dans l'*Oratio* latine *De laudibus literarum Graecarum* de Carteromachus-Fortiguerra de mai 1504 (*ex Aldi Neacademia*); dans l'édition des *Carmina* de Grégoire de Nazianze de juin 1504 (*ex Aldi Academia*). Le colophon *In Aldi Academia* disparaît à la fin de l'année 1504 — si l'on excepte une mention isolée dans le Pindare de janvier 1513<sup>19</sup> —, sans qu'on

18. Voir David Sanderson Chambers et François Quiviger (éds.), *Italian Academies of the Sixteenth Century*, Londres, Warburg Institute Colloquia, 1995, p. 2.

19. Voir Martin Lowry, *Le monde d'Alde Manuce*, *op. cit.*, p. 213 et note 117.

puisse très bien expliquer la chose : difficultés commerciales de l'imprimeur ou désaccords entre les membres de l'Académie.

Alde a essayé ensuite de réaliser une Académie par des voies institutionnelles. On sait par une lettre de l'humaniste allemand Conon à son ami Pirckheimer, du 21 décembre 1505, qu'Alde se préparait à partir pour l'Allemagne afin d'y fonder une nouvelle académie sous la protection de l'empereur Maximilien I<sup>er</sup> ; mais la chose ne se fit pas. Alde semble avoir eu alors des projets d'académie à Milan, puis à Ferrare avec Lucrece Borgia, enfin à Rome avec l'appui du pape Léon X<sup>20</sup>. Rien n'aboutit. Dans son testament de 1511, il rêve encore d'avoir la possibilité de créer cette académie qu'il souhaitait tant, et une lettre de l'helléniste Paolo Bombace à Érasme, de la même année<sup>21</sup>, fait état d'une conversation entre Bombace et Alde sur le sujet. Ceci semble donc indiquer que l'Académie aldine, dont la vitalité n'a duré que de 1502 à 1504, n'était pas réellement l'Académie de ses vœux, ou n'en était que l'ébauche. L'Académie idéale, autant qu'on puisse l'inférer des différentes tentatives d'Alde, aurait été une institution disposant de personnel salarié et associant l'enseignement (du latin, du grec, et éventuellement d'autres disciplines) à l'édition, en échappant aux contraintes du marché grâce au mécénat. On rejoint là certains grands projets chers à la Renaissance, mais celui-ci a la particularité d'inclure l'édition des textes.

De ce qui précède, on conclura sans peine qu'Érasme, en 1508, n'a pu trouver l'Académie aldine en fonctionnement comme on le dit souvent. Au moment de sa visite, l'idée même de fonder une académie était déjà devenue un sujet de plaisanterie nostalgique, si l'on en croit une lettre qu'Érasme écrivit dix ans plus tard<sup>22</sup>. Certes, un texte troublant de la fin du *Dialogue sur la prononciation correcte du grec et du latin* de 1528<sup>23</sup> paraît évoquer les séances de l'Académie. L'un des deux interlocuteurs, Ours, déclare en effet :

Je réunis autour de moi une confrérie de quelques philhellènes [*philellênôn*, en grec]. Nous établîmes pour loi que nul ne parlerait d'autre langue que le grec pendant le repas ; le contrevenant était condamné à une forte amende ; si on avait parlé latin sans demander d'abord la permission : un as ; si, tout en parlant grec, on avait commis une faute : un demi-as ; si on butait une deuxième

20. *Ibid.*, p. 208 et 210-214.

21. Didier Érasme, *Opus epistolarum*, *op. cit.*, lettre n° 223, t. 1, p. 462, l. 1-6.

22. *Ibid.*, lettre n° 868, t. 3, p. 404, l. 86-87.

23. *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, *op. cit.*, t. 1, 4, p. 102, l. 987-993, trad.

fois sur le même obstacle, c'est-à-dire si on retombait dans une erreur pour laquelle on avait déjà été repris : une drachme [...]. Au début c'était un peu pénible, pour ne pas dire qu'il y avait de la tricherie, mais en très peu de jours cela devint facile, puis même agréable, non sans un très grand profit.

En fait, il n'y a rien d'étonnant qu'Érasme, chez Alde, ait entendu parler de l'Académie de 1502-1504. Peut-être même le principe d'utiliser parfois le grec dans la conversation entre savants était-il encore appliqué (je n'examinerai pas ici comment on le prononçait). Et Érasme a bien sûr été intéressé par cet apprentissage du grec ancien comme une langue vivante, ce qui rejoignait ses propres théories pédagogiques. Il a toujours soutenu en effet que le latin véritable ne s'apprenait pas dans les grammaires, mais, d'abord, par la conversation avec ceux qui le parlaient déjà purement.

L'Académie aldine en tout cas, quelle qu'ait été exactement sa nature et en admettant qu'on puisse vraiment la qualifier d'académie, est représentative de la protohistoire des académies italiennes : c'est une libre association entre érudits dont la structure est souple et la taille modeste ; elle est centrée autour d'un individu d'exception, en l'occurrence Alde Manuce, et elle se consacre essentiellement à l'étude du grec, qui est, en Italie, comme le symbole de l'humanisme, puisque le latin y était bien connu même dans sa pureté ancienne. Mais, malgré ce qu'on peut lire de-ci de-là, il est impossible de rien affirmer de plus sur cette académie un peu fantomatique.

## IV

---

# L'académie florentine et la naissance de l'opéra

**Pierre Brunel**

*Université de Paris IV*

*Institut universitaire de France*

On aurait tendance aujourd'hui à oublier que l'Opéra de Paris a porté le nom d'Académie de musique. Cela n'a apparemment rien à voir ni avec l'Académie de Platon, qui se réunissait au IV<sup>e</sup> siècle A. C. N. à Athènes dans les jardins d'Academos, ni avec la Nouvelle Académie qui lui succéda. On ne saurait pourtant oublier l'importance de la musique, au sens très large d'art des Muses, dans la philosophie platonicienne, et on se rappelle l'ordre final qui fut donné à Socrate avant de mourir en prison : « Fais de la *musique* ».

La référence s'impose bien plutôt à l'Académie florentine, qui fut le véritable berceau de l'opéra.

L'une des origines de l'opéra est le faste des fêtes florentines, par exemple les noces du duc François de Médicis et de Jeanne d'Autriche en 1565. Les réjouissances s'étendent sur trois mois. Pour la circonstance, une salle du Palazzo Vecchio est transformée en théâtre par le grand architecte Giorgio Vasari. En 1579 ont lieu les secondes noces du même duc avec Bianca Capello. Elles sont plus somptueuses encore. On monte une manière de spectacle total (poésie, musique, chant, danse, arts plastiques), avec la collaboration d'Alessandro Striggio (celui qui composera le livret de l'*Orfeo* de Monteverdi), du compositeur Claudio Merulo et de Pietro Strozzi, membre éminent de la Camerata de Florence. C'est une vaste composition mythologique où l'on voit représenté le char de la Nuit. On y remarque un chanteur à la voix particulièrement suave, celui qui est chargé d'apporter à la nouvelle grande-duchesse compliments et vœux. Retenez bien son nom : Giulio Caccini.

En 1589, toujours à Florence, le grand-duc Ferdinand I<sup>er</sup> épouse sa cousine Christine de Lorraine. Le théâtre a été réaménagé par le successeur de Vasari, Bernardo Buontalenti. On joue une comédie de Girolano Bargaglia, *La Pellegrina*, avec des intermèdes musicaux, six en tout. La mythologie grecque y est toujours dominante. Dans le deuxième intermède, une hamadryade chante :

Belles nous fit la Nature  
et pour qu'à l'Harmonie beauté réponde  
un vrai goût en musique nous versa.

Pour le texte, on a réuni toute une académie : les poètes Strozzi, Bardi, Laura Guidiccioni, Rinuccini (encore un nom à retenir), les musiciens polyphonistes Cristofano Malvezzi, Luca Marenzio, Emilio de Cavalieri, Giulio Caccini et Jacopo Peri. Caccini y chante encore, ainsi que Peri, surnommé Zazzerino, « L'Ébouriffé ». On y voit Apollon combattre le serpent Pythô (troisième intermède), les Enfers, où une magicienne joue du luth sur un char traîné par des dragons ailés (quatrième intermède). À la fin, les dieux, conviant le Rythme et l'Harmonie, se joignent aux humains pour un ultime ballet.

Nouvelle fête en 1600, pour les noces du roi de France Henri IV et de Marie de Médicis. On y joue *Euridice*, sur un livret de Rinuccini et une musique de Peri. Thierry Beauvert et Michel Parouty, dont j'ai jusqu'ici suivi de près l'information, précisent dans leur livre sur *Les temples de l'opéra*<sup>1</sup> qu'en cette année 1600, « Florence applaudit l'*Euridice* de Peri et Caccini, véritable “pastorale dramatique”, chantée du début à la fin ». Je reviendrai sur cette collaboration.

Caccini et Peri font partie de la *Camerata Fiorentina*, fondée vers 1576 par Giovanni Bardi, comte de Vernio, mécène et humaniste. Chez lui se réunissent philosophes, poètes et musiciens. Après son départ pour la cour romaine du pape Clément VII, c'est chez Jacopo Corsi qu'on se réunira. C'est là qu'en 1598 Peri présente sa *Dafné*.

Romain Rolland, au sortir de l'École normale supérieure et au terme d'un séjour à l'École française de Rome, a soutenu à la Faculté des Lettres de Paris une thèse de doctorat, achevée en 1894, publiée en 1895, sur *Les*

1. Thierry Beauvert et Michel Parouty, *Les temples de l'opéra*, Paris, Gallimard (Découvertes), 1990.

*origines du théâtre lyrique moderne*<sup>2</sup>. Il présente avec soin l'Académie florentine, qu'il appelle «Académie de Bardi», non sans avoir noté «ce besoin d'Académie en Italie, au commencement du dix-septième siècle» et même, faut-il ajouter, à la fin du seizième. Voici la petite liste qu'il établit :

Musique seule : à Sienne, les *Intronati*, les *Filomati* ; à Mantoue, les *Invaghiti* ; à Vicence, les *Olimpici* ; à Bologne, les *Gelati*, puis les *Floridi*, les *Filomusi* ; à Ferrare, les *Intrepidi* ; à Bergame, les *Eccitati* ; à Faenza, les *Spennati* ; à Padoue, les *Occulti* ; à Casalmaggiore, les *Filomeni* ; à Udino, les *Sventati* ; à Brescia, les *Erranti*.

D'autres académies ne font pas place à la musique, telles celle des *Alterati* à Florence, ou celle des Carrache (celles des *Desiderosi* qui changera de nom pour celle des *Incamminati*) à Bologne.

D'autres enfin tendent à réunir tous les arts : les *Filomeli* à Sienne, les *Filarmonici* à Vérone, les *Unisoni* à Perugia, les *Eterei* à Césène.

Un plaisir naît pour nous à la création de tous ces noms, de cette aimable et vivante concurrence des épithètes. Il n'est point d'autre épithète que «*florentina*» pour l'Académie qui fut celle de Bardi, puis de Corsi. Elle a, plus que toute autre, contribué au lancement de cette mode.

Giovanni Bardi, comte de Vernio, tenait à Florence un salon d'artistes qui avait fini par prendre le caractère d'une petite Académie. La dominante y était la musique, sans qu'elle y fût exclusive. Bardi était lui-même poète et, à ses heures, compositeur. Chez lui, on s'occupait surtout de musique avec des préoccupations littéraires. Caccini le proclamera hautement dans la préface des *Nuove Musiche*, en 1601 :

*Posso dire d'havere appreso più dai i loro dotti ragionari, che in più di trenta anni non ha fatto nel contrappunto.*

[Je puis dire que j'ai plus appris de ces doctes entretiens que de plus de trente ans de contrepoint.]

À l'Académie florentine, on affecte le plus grand mépris pour ce que Vincenzo Galilei, le père du célèbre savant et l'une des plus hautes figures du salon, appelle musique des Barbares ou des Goths, — les restes de l'art du Moyen Âge, contrepoint et madrigal. Dans son *Dialogue* de 1588, il

2. Ce n'est là en fait que l'avant-titre, que, pour la clarté des choses, j'utiliserai comme titre. Le volume s'intitule *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, Ernest Thorin, 1895, plus un supplément musical.

s'arme de l'art antique pour mettre en lumière les erreurs de la musique en son temps. Il suffit, selon lui, des moyens les plus simples pour produire les effets les plus puissants. Il vaut mieux qu'un seul homme soit à la fois le poète, le musicien, l'interprète même : un Orphée en quelque sorte, — et on comprend mieux dès lors que cette figure mythique devienne emblématique pour la musique nouvelle, au point d'être le personnage modèle de l'opéra.

Les théories de Galilei ne résument pas les idées soutenues et tout aussi bien débattues dans l'Académie florentine. Si Peri peut être son propre interprète, il a besoin d'autres chanteurs et il ne compose pas lui-même son livret. Galilei d'ailleurs n'a pas publié ses œuvres musicales à Florence, mais à Venise (*Premier livre*, 1574, *Second livre*, 1587).

Romain Rolland, encore tout imprégné de l'esprit de Taine qui s'est étendu jusqu'à Albert Thibaudet, croit aux générations qui auraient en littérature et en art, comme l'a fait observer plaisamment Claude-Edmonde Magny, « l'âge du Christ ». À une première génération, celle des musiciens qu'il appelle « les premiers novateurs », a succédé une « seconde génération de chercheurs pour la plupart Florentins ». Les premiers, sans renoncer ni à la polyphonie ni aux formes du passé, ont fait pénétrer l'esprit nouveau dans le madrigal ancien polyphonique sans accompagnement, réalisant des « symphonies dramatiques à plusieurs voix ». C'est le cas d'une œuvre qui est encore bien connue de nous et qui a été enregistrée, l'*Amfiparnasso* d'Orazio Vecchi, qui a vécu de 1550 à 1605 et était originaire de Modène. Les secondes « s'attaqu[ent] à la forme même, et étudiant les rapports de la parole au chant, et de l'expression dramatique à la musique, cré[ent] le *style récitatif*, qui deviendra l'instrument de l'art nouveau<sup>3</sup> ».

Une première différence apparaît entre ces deux tentatives pour promouvoir ce qu'on peut déjà appeler l'art lyrique. Le madrigal dramatique, qui se maintiendra jusqu'à Monteverdi, se situe dans la continuité de l'art musical immédiatement antérieur, celui de Josquin des Prez ou de Palestrina. Vecchi a été maître de chapelle à Modène, chanoine même, il est l'auteur de messes, ce qui ne l'a pas empêché d'inventer et de diriger parallèlement des mascarades privées et publiques. Dans le cadre de la polyphonie, ce sont encore des comédies qu'il a composées et qu'il a organisées. Son *Banquet* (*Convito musicale*, 1597) n'a rien à voir avec celui de Platon. Il a voulu, explique-t-il lui-même, offrir un seul repas, avec beaucoup de tables, « servies à trois, quatre, cinq, six, sept ou huit plats », — entendez à trois, quatre,

3. *Ibid.*, p. 4.

cinq, six, sept ou huit voix —, dialogues et scènes comiques sans lien et sans suite. Il en va de même pour les *Veilles de Sienne* (1604) et l'*Amfiparnasso* (1597), « *Comedia Harmonica* », où l'on retrouve les masques habituels de la *commedia dell'arte*.

Les compositeurs de l'Académie florentine, au contraire, veulent revenir à l'Antiquité. Ce sont des modernes, et pourtant ce sont eux qui remontent vers les anciens. Déjà Boèce, dans les cinq livres de son *De musica*, imprimés à Venise de 1491 à 1499, avait éveillé le désir de puiser aux sources musicales de l'Antiquité, de revenir à Aristoxène, à Ptolémée, à Nicomaque. En 1498, à Venise également et sous le nom de Cléonidas, George Valla avait donné une traduction latine de l'introduction harmonique d'Euclide, suivie de la traduction par Carlo Valguglio du commentaire sur la musique attribué à Plutarque (Venise, 1532), et celle des traités d'Aristoxène, de Ptolémée et de fragments d'Aristote par Gogavino del Grave (toujours à Venise, 1562). Il en résulte ce que Romain Rolland a appelé un « mouvement néo-grec » en musique, aux environs de 1580.

Florence, à cet égard, n'a eu ni le privilège ni même l'initiative. Dès 1574, la seigneurie de Venise a fait représenter devant Henri III, dans la salle du Grand Conseil, une tragédie à l'antique, dont la musique était d'un grand maître, Claudio Merulo, — œuvre aujourd'hui perdue. En 1585, Andrea Gabrieli, alors le plus illustre représentant de l'école vénitienne, avait composé des chœurs pour une représentation de l'*Œdipe roi* de Sophocle à Vicence, sur le théâtre grec en bois édifié par Palladio (partition publiée à Venise en 1588).

Mais ces œuvres conservent bien des liens avec la tradition des polyphonistes, même si Gabrieli ménage des solos dans les chœurs, à la manière des monodies antiques. Le dialogue reste déclamé, non chanté. Même à Florence, Luca Marenzio prépare la renaissance de la monodie sans véritablement la réaliser, et il meurt en 1599, dans la pleine force de son talent, avant d'avoir pu assister, l'année suivante, à ce qui nous apparaît comme le couronnement de ses efforts.

Romain Rolland marque bien l'effort de ce qu'il appelle « l'Académie de Bardi » : c'est elle qui a fait véritablement pénétrer la musique au sein même du drame, dans la déclamation lyrique et dans le dialogue<sup>4</sup>.

Ces idées ont mis un certain temps à s'imposer et à être suivies d'effet. En 1589, aux fêtes de Florence, c'est encore le madrigal à plusieurs voix qui domine, avec un raffinement suprême (des *dialoghi* à 30 voix!), ainsi que

4. *Ibid.*, p. 63.

la symphonie à plusieurs parties et le ballet. Peri, Caccini aussi peut-être, y collaborent. C'est Vincenzo Galilei qui a, le premier, joint l'exemple à la théorie et fait entendre le chant en « style représentatif ». Sans doute aidé de Bardi, au cours de nuits où se réunissaient ces deux alchimistes du verbe et du son, il s'attaqua à l'épisode d'*Ugolin* dans *La divine comédie*. Il le mit en musique et le chanta lui-même en s'accompagnant de la viole. Malheureusement, ce premier essai de drame lyrique, qui devait d'ailleurs plutôt se réduire à une scène lyrique, ne nous est pas parvenu, pas plus que les autres œuvres monodiques de Galilei. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Giuseppe Verdi les a recherchées en vain.

Galilei obtint un grand succès au sein de l'Académie, mais suscita de violentes discussions, des colères même à l'extérieur. Très vite, il allait être dépassé par Peri et par Caccini.

À côté de Bardi et de Galilei, il faut faire place à deux « académiciens » importants. Jacopo Corsi, qui succéda à Bardi et mourut en 1604, était riche, instruit et artiste. Il composa deux morceaux pour la *Daphné*. Ottavio Rinuccini fut le poète attitré du nouveau drame lyrique. Admirateur des Grecs, il a adopté la forme de l'iambe. Il était de commerce agréable et toute collaboration le charmait. Elle fut bien différente avec Peri, qui travailla véritablement avec lui, et avec Caccini, qui utilisa plutôt son ou ses textes d'une manière plus indépendante.

Giulio Caccini, dit Jules Romain, est né en 1550. Il mourra en 1618. Il est l'élève de Scipione del Palla, un chanteur célèbre à l'époque. Il est enthousiaste de tempérament, entraîné vers l'aventure en art. Il connaît les règles, mais les exceptions l'intéressent encore bien davantage. Comme le note Romain Rolland, « il est hardi, et l'habitude des libres discussions chez Bardi lui a donné la conscience du droit de son génie à se développer suivant ses lois, et à n'accepter de règles que de sa raison<sup>5</sup> ». Il est aussi soucieux de renouveler l'art du chant que celui de la composition. Ses deux filles, Settimia et Francesca, seront parmi les plus grandes cantatrices du XVII<sup>e</sup> siècle en Italie.

Après avoir composé des chants pour voix seule et les avoir fait entendre dans la *Camerata* de Bardi, il se rendit à Rome pour y bénéficier d'une audience plus large. De retour à Florence, il créa un genre de *canzone* avec accompagnement de plusieurs instruments à cordes. Son poète de prédilection était Gabriello Chiabrera, et il cherchait à traduire en musique l'inflexion émouvante de ses vers, en usant modérément de l'ornementation. Son exigence était, en effet, la vérité, la simplicité, la sobriété.

C'est certainement dans les *Nuove musiche* de Caccini qu'on trouve le meilleur exposé de la doctrine du *Stile rappresentativo*. Après avoir rendu hommage à Bardi et à son Académie, Caccini explique comment il s'est senti encouragé à se défaire de la musique qui ne tient pas compte des paroles et déchire la poésie. Il a voulu retrouver la manière dont parlent Platon et les philosophes antiques. Pour eux, comme pour lui, la musique est constituée par trois éléments essentiels : 1. la parole (*favella*) ; 2. le rythme ; 3. le son. Il a voulu « inventer une sorte de chant où l'on pût comme parler en musique », « in armonia favellare ».

Jacopo Peri, né en 1561<sup>6</sup>, mourra en 1633. Il n'est pas séparé de Caccini par l'espace d'une génération, mais il fait figure de jeune par rapport à lui. Très bien formé par son maître Gustofano Malvezzi à la science harmonique des madrigalistes, connu pour sa virtuosité à l'orgue, il avait une admirable voix de soprano. On se le disputait à Florence, vers 1590, tant pour la qualité de sa voix que pour sa beauté et sa chevelure dorée. Le grand-duc avait fait de lui le directeur en chef de sa musique. Peu importe qu'il ait été content de lui, arriviste, désireux même de se donner des origines aristocratiques. Il s'était assurément fait beaucoup d'ennemis en raison de sa réussite et de son talent. Et c'est ce talent seul qui nous importe aujourd'hui.

Le premier opéra véritable pourrait être la *Dafné*, représentée à l'Académie même, donc dans la maison de Corsi, un soir de Carnaval 1597 en présence du grand-duc et d'une foule de gentilshommes.

Peri et Rinuccini, dans leur préface de 1600 à cette œuvre aujourd'hui en grande partie perdue<sup>7</sup>, se sont félicités que la noblesse ait ainsi honoré la musique (« Che nella nobiltà fiorisce hoggi la musica »). Le spectacle apparut comme une révélation. Tout le monde comprit qu'on était en présence d'un art nouveau, et l'œuvre fut reprise trois années de suite, pendant la période du Carnaval, avec le même succès.

Mais l'année 1600 est la plus remarquable, la plus décisive de toutes. En effet, ce fut l'année de l'*Euridice* de Peri et de celle de Caccini, rivaux et travaillant le même livret de Rinuccini. Voici comment Romain Rolland présente les choses :

Rinuccini, enflammé par la victoire [celle de *Dafné*], se remit à l'œuvre avec Peri, et composa l'*Euridice*. Elle fut représentée en grand appareil, au palais

6. Romain Rolland (*ibid.*, p. 73) se trompe, quand il parle de Caccini comme de son « jeune rival ». C'est l'inverse.

7. On a retrouvé quatre fragments de cette *Dafné* que Romain Rolland croyait entièrement perdue. En 1608, Gagliano a composé une nouvelle musique sur le livret de Rinuccini. Cette partition a été conservée.

Pitti, pour les noces de Marie de Médicis avec Henri IV, le 6 octobre 1600 ; le duc de Bellegarde était présent. La date est restée mémorable dans l'histoire de l'art ; car elle a consacré définitivement l'avènement de l'opéra. Le solennel retentissement des fêtes, la part que prirent à la représentation les plus fameux musiciens et les plus nobles seigneurs d'Italie, le génie de Peri, qui chanta lui-même le rôle d'Orphée avec un art admirable, eurent dans toutes les cours italiennes, et presque aussitôt dans celles de l'étranger, un éclatant écho qui devait susciter la jalousie des princes à servir l'art nouveau.

L'*Orfeo* de Peri [appellation impropre] était à peine représenté, que Caccini écrivait une autre musique pour le même poème<sup>8</sup>.

L'histoire est mieux connue aujourd'hui, et elle est sensiblement différente. Pour le mariage de Marie de Médicis et d'Henri IV, le grand-duc Ferdinand ne lésina pas. Il voulut organiser une cérémonie mémorable même si Henri IV était absent et ne se mariait que par procuration. Pour mettre en valeur ce que l'art florentin avait alors de plus nouveau et de plus spécifique à la fois, il commanda un « *drammà per musica* » où brillerait le « *recitar cantando* » des poètes et des musiciens de l'Académie Bardi. Le sujet retenu était le mythe d'Orphée. Mais il était entendu que, pour rendre hommage à la mariée, le titre de l'œuvre serait au féminin, *Euridice*, et que, pour ne pas introduire une ombre dans la liesse générale, Orphée la ramènerait en triomphe d'un très court séjour chez les morts. Rinuccini était chargé du livret, et on comptait sur sa subtilité et sa délicatesse. Pour la musique, on faisait appel à deux artistes de la cour ducale et de l'Académie. Peri, le mieux en cour, serait le compositeur principal. Caccini serait chargé de rédiger certaines parties. C'est ainsi que les choses se passèrent dans un premier temps, celui des préparatifs des noces jusqu'à la date de l'événement. Il faut imaginer la « première » d'*Euridice* comme une grande manifestation collective de l'Académie florentine : Rinuccini a écrit le livret, Peri et Caccini la musique, Peri chante le rôle d'Orphée, un élève de Caccini chante celui d'Aminta, Jacopo Corsi tient la partie de gravicembalo.

Mais Caccini, l'aîné de Peri, réduit à un rôle secondaire, enrageait. Il composa sa propre version, intégrale, la fit imprimer à Florence dès la fin de l'année 1600, avant celle de Peri, et elle fut représentée au palais Pitti le 5 décembre 1602, en l'honneur des cardinaux Montaldo et dal Monte ainsi que du marquis Peretti. La partition était dédiée à Bardi.

8. Romain Rolland, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, op. cit., p. 77-78.

La partition de Peri suivit de peu, chez le même éditeur, Marescotti. Le titre de Caccini est modeste : « *L'Euridice*, composta in musica, in stile rappresentativo da G. C. detto Romano ». Celui de Peri est pompeux : « *Le Musiche di Jacopo Peri nobile fiorentino sopra L'Euridice*, del sig. Ottavio Rinuccini, rappresentate nello Sponsalizio della Cristianissima Maria Medici regina di Francia e di Navarra ».

Peri l'avait emporté dans la compétition officielle. Il allait devoir céder à son tour, non tant à Caccini, et pour *Euridice*, qu'à Claudio Monteverdi quand, en 1608, l'*Arianna* de ce dernier fut préférée par les Gonzague à sa *Teti*, et quand l'*Orfeo* de Monteverdi, sur un livret d'Alessandro Striggio, éclipsa à partir de 1607 les deux précédentes *Euridice*. La postérité, qui a parfois du mal à départager Peri et Caccini, ne s'y est pas trompée. C'est en dehors de l'Académie florentine, chez le musicien de Mantoue, qu'elle a trouvé le génie.

Les deux *Euridice* restent magnifiquement caractéristiques du style nouveau de la *Camerata Fiorentina* et de l'opéra né au sein de cette Académie. J'emprunte au chef d'orchestre Angelo Ephrikian, qui a dirigé l'œuvre de Peri, un texte tout à fait juste et éclairant à cet égard :

Au moment où la Renaissance est déjà à son déclin, et comme par un regain de vitalité, l'*Euridice* de Peri réalise intégralement les canons esthétiques que la « Camerata » avait élaborés et formulés tout au long de ferventes discussions. Les artistes réunis en ce cénacle — érudits, poètes, musiciens, chanteurs — surent vivifier les apports de la culture humaniste, sans s'arrêter à ses aspects de pure et aride érudition. Ils surent les intégrer à une tradition vivante et furent donc les créateurs d'une nouvelle culture et d'un art nouveau. Lorsque Vincenzo Galilei, le théoricien du cénacle, interprète « mal » les textes antiques, il fait preuve de culture authentique. Et ainsi cette grande illusion du théâtre grec retrouvé. Merveilleux savoir qui, sur des bases historiques et philosophiques aussi fragiles, sut créer un nouveau langage musical, parfaitement adapté aux nécessités expressives d'une époque, un langage plein de liberté et de souplesse, contenant en germes d'autres formes d'expression encore.

*Le cantare a voce sola*, le chant soliste est au cœur de ce style nouveau. Il s'est lentement imposé, la polyphonie cédant peu à peu de sa vieille gloire à la monodie. La précieuse synthèse de la musique et des mots est accomplie. Mieux encore : la monodie est désormais un *recitar cantando* : on récite en chantant.

Les mots confèrent à la musique toute leur saveur, la musique fouille le texte et y découvre, comme un révélateur, sa signification poétique. L'unité du verbe et du chant a repris tous ses droits, cette unité que le madrigal avait perdue et que la monodie tentait de retrouver. La musique, qui s'était déjà

subrepticement introduite au théâtre — divertissement ou entracte — peut maintenant s'affirmer comme le théâtre par excellence. La forme qui voit le jour, l'opéra, n'a aucun précédent historique; et *Euridice* est la grande première de l'opéra<sup>9</sup>.

Ce qui a vieilli, ce n'est pas ce théâtre lyrique naissant, c'est le jugement qu'on a hâtivement porté sur lui. Même Romain Rolland le jugeait « sorti d'un chimérique effort pour imiter l'art grec<sup>10</sup> ». Sans doute se souvenait-il de Nietzsche et de la critique du *Stile rappresentativo* contenue dans le chapitre 19 de *La naissance de la tragédie*:

Est-il croyable que la même époque, où venait de surgir la musique indiciblement sublime et sainte de Palestrina, ait pu accueillir avec une telle exaltation et entourer de tant de faveurs cette musique d'opéra tout extérieure, incapable du moindre recueillement, au point d'y voir, ou presque, la renaissance de toute véritable musique? Et qui pourrait d'autre part imputer la vogue foudroyante de l'opéra au seul goût du plaisir et du faste des cercles florentins où il vit le jour et à la vanité de leurs chanteurs de théâtre? Que dans la même époque, chez le même peuple, ait pu s'éveiller, à côté de la cathédrale des harmonies palestriennes à laquelle le moyen âge chrétien tout entier avait travaillé, cette passion pour une diction semi-musicale, je ne peux me l'expliquer autrement que par l'effet d'une *tendance extra-artistique* à l'œuvre dans l'essence même du récitatif<sup>11</sup>.

De nos jours, René Leibowitz reconnaît que « Monteverdi doit beaucoup à l'*Euridice* de Peri<sup>12</sup> ». Rodrigo de Zayas, qui met visiblement Caccini au-dessus de Peri, au rebours de toute une tradition critique, fait observer que « les principes du “recitar cantando” (la définition est d'Emilio de' Cavalieri) ou de “parlar cantando” (définition de Monteverdi) ne suffisent pas pour rendre compte de ce nouveau type de mélodie qui devait (malgré les protestations d'orthodoxie des compositeurs eux-mêmes) mettre le compositeur au devant et même au-dessus du poète. Ce genre de mélodie, partie du récitatif vrai selon les théories de la *camerata*, sera la véritable origine de l'opéra moderne en libérant l'inspiration musicale, descriptive

9. Texte d'Angelo Ephrikian accompagnant son interprétation de l'*Euridice* de Jacopo Peri, Harmonia Mundi, HM 2.478, 1970.

10. Romain Rolland, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, op. cit., p. 3.

11. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 1872, dans *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, t. 1, 1977, p. 125 [trad. M. Haar, P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy].

12. René Leibowitz, *Les fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1972, p. 329.

par elle[-]même des émotions contenues dans le poème, des phonèmes, des inflexions et du mouvement prosodique du poème<sup>13</sup>».

Toute étude de l'opéra doit donc commencer non par *La Favola d'Orfeo* d'Ange Politien, qui ne bénéficia que d'interludes divers, mais par celle de l'Académie florentine, déjà porteuse d'authentiques chefs-d'œuvre<sup>14</sup>.

13. Notice accompagnant l'enregistrement de l'*Euridice* de Caccini, direction et réalisation musicale Rodrigo de Zayas, Arion, ARN 238023, 1980.

14. Sur ce point, je renvoie à mon introduction aux *Musiques d'Orphée*, Paris, Presses universitaires de France (Musique et musiciens), 1999.



## Images de l'Académie : l'exemple de Florence

**Édouard Pommier**

*Inspecteur général des Musées nationaux de France*

Il perdit même son temps à dessiner des entrelacs de cordes méthodiquement agencés de façon à pouvoir être parcourus de bout en bout à l'intérieur d'un cercle. L'un d'eux, fort beau et compliqué, existe en gravure avec l'inscription : *Leonardus Vinci Accademia*.

Ainsi s'exprime Vasari<sup>1</sup> avec une certaine ironie, à propos d'une œuvre mystérieuse de Léonard de Vinci qui se serait laissé détourner de la création artistique par des divertissements sans véritable intérêt. Il s'agit d'une série de gravures sur cuivre, conservées à l'Ambrosiana et qui présentent le spectacle fascinant d'un réseau fort compliqué et, en même temps, fort régulier d'entrelacs à l'intérieur desquels sont glissés des médaillons circulaires enfermant une inscription qui, dans une graphie abrégée, se lit effectivement selon la transcription qu'en a donnée Vasari. Il est inutile d'essayer d'élucider, après tant de savants interprètes, la signification exacte de cette sorte de devise<sup>2</sup>. S'agirait-il en effet d'un emblème, au sens de ce mot à la Renaissance, avec cette association d'une devise et d'une figuration ? Mais à quoi pourrait donc se rapporter cet emblème ? Rien ne permet de penser que Léonard de Vinci aurait réuni autour de lui un groupe d'amis ou de disciples liés par des intérêts ou des activités communes, conformément à la signification que le terme d'académie va prendre un peu plus tard à partir de 1540,

1. Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Bibliothèque Berger-Levrault, 1981, t. 5, p. 34 [éd. et trad. A. Chastel].

2. Voir l'ouvrage le plus récent avec bibliographie : Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997, p. 133-138. Pour une étude détaillée, se reporter à Carmen Bambach Cappel, "Leonardo, Tagliente and Dürer: La scienza del far di groppi", *Achademia Leonardi Vinci*, vol. IV, 1991, p. 72-98.

environ, en Italie. Son ami Luca Pacioli mentionne sa participation à une réunion de théologiens, de savants et d'architectes à la cour du duc de Milan, en 1498 ; mais c'est un indice qui n'autorise aucune conclusion<sup>3</sup>. On a pensé aussi que ces gravures auraient pu servir de carte d'admission ou d'adhésion à une académie créée par Léonard ; mais cette hypothèse n'a pas plus de consistance. L'énigme est d'autant plus piquante qu'elle traduit peut-être un jeu de mot, sur « vinci », « liens », correspondant au verbe « vincere », « lier » ; « Fantasia dei vinci » est en effet une devise que Beatrice Sforza, épouse du duc Ludovico, adopte en 1492, alors que Léonard séjourne à la cour de Milan<sup>4</sup>. Mais il y a un indice encore plus troublant : il existe au British Museum un très beau dessin d'un profil de jeune femme<sup>5</sup>, dont l'abondante chevelure qui pourrait être décrite comme un élégant tracé d'entrelacs, est bordée de l'inscription « accademia ». La figure fait penser au type traditionnel des représentations des arts libéraux, mais aucun indice ne permet d'en préciser l'identification.

Le mystère des gravures de l'Ambrosiana et du dessin de Londres est d'autant plus irritant qu'il s'agit très certainement des premières images qu'une inscription caractérise comme des images de l'académie, au moment où ce terme, emprunté au vocabulaire de l'Antiquité, commence à resurgir dans le latin des humanistes florentins, et à être utilisé pour désigner des réunions de philosophes et de lettrés de l'entourage de Laurent de Médicis, sans que l'on puisse parler, comme on l'a cru pendant longtemps, d'une « académie » au sens institutionnel<sup>6</sup>. Il faut attendre la fin du premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle pour que se multiplient les institutions qui s'appellent « académies » et qui sont effectivement des académies au sens usuel du terme,

3. Luca Pacioli, *De divina proportione* (Venise, 1509), Milan, 1956 (Fontes Ambrosiani XXXI), p. 3-4 (dédicace au duc de Milan, Lodovico Sforza).

4. Voir les textes cités à la note 2, et Carlo Pedretti, *Léonard de Vinci architecte*, Paris, Electa Moniteur, 1983, p. 296-297 [trad. A.-M. Caizzi].

5. Arthur Mayger Hind, *Early Italian Engravings [...]*, Londres – New York, M. Knoedler – B. Quaritch, 1938-1948, t. 5, n° 13, p. 90-91.

6. Sur les débuts du mouvement académique en Italie : David Sanderson Chambers et François Quiviger (éds.), *Italian Academies of the 16<sup>th</sup> Century*, Londres, The Warburg Institute — University of London Press, 1995 ; Armand L. Gaetano, "The Florentine Academy and the Advancement of Learning through the Vernacular: the orti oricellari and the sacra accademia", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. XXX (1968), p. 19-52 ; James Hankins, "The Myth of the Platonic Academy of Florence", *Renaissance Quarterly*, vol. XLIV, n° 3 (1991), p. 429-475 ; James Hankins, "Cosimo de Medici and the Platonic Academy", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. LIII (1990), p. 144-162 ; André Rochon (dir.), *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, 2 vol., Paris, Université de la Sorbonne-Nouvelle, 1973-1974 ; Frances Amelia Yates, "The Italian academies", dans *Renaissance and Reform: The Italian Contribution*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1983, t. 2, p. 6-29.

c'est-à-dire des associations de personnalités qui tiennent des sessions régulières pour traiter de sujets d'intérêt commun, relevant de la littérature, de la poésie, du théâtre, de la philosophie, de la musique... Le champ est extrêmement étendu, mais aucune de ces académies ne correspond au domaine de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, qui ne forment pas encore les beaux-arts, ceux que Vasari appellera, au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, les « arts du dessin » et réunira dans la première académie artistique<sup>7</sup>, à Florence, en 1563, précisément sous le nom d'« académie du dessin » ou des « arts du dessin ».

Si l'Antiquité classique a légué aux hommes de la Renaissance le souvenir des réunions éponymes de Platon et de ses disciples au jardin d'Academos à Athènes, devenues très tôt une véritable école de philosophie, elle n'a livré aucune image montrant cette académie originelle et susceptible de la symboliser, en dehors d'une mosaïque provenant de Pompéi et traditionnellement considérée comme la représentation d'une réunion de Platon avec ses disciples, mais personne ne connaissait ce document à la Renaissance<sup>8</sup>.

Entre l'image absente de l'académie antique et les images mystérieuses de Léonard de Vinci dans les dernières années du XV<sup>e</sup> siècle, on ne trouve aucun jalon. Et entre ces dernières et l'invention de l'emblème de l'Académie

7. En dehors de la synthèse de Nikolaus Pevsner, *Les académies d'art* (1940), Paris, G. Monfort, 1999 [trad. J.-J. Bretoul], avec une importante présentation d'Antonio Pinelli, et de celle de Carl Goldstein, *Teaching Art, Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, on peut consulter pour la création de l'Académie de Florence: Karen-Edis Barzman, "The Florentine Accademia del Disegno: Liberal Education and the Renaissance Artist, Academies of Art between Renaissance and Romanticism", *Leids Kunsthistorisch Jahrbuch*, vol. V-VI (1986-1987), p. 14-32; Charles Dempsey, "Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the later 16<sup>th</sup> Century", *The Art Bulletin*, vol. LXII, n° 4 (1980), p. 552-569, et "Vasari and the Florentine Accademia del Disegno", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. XXXVIII (1975), p. 145-152; Detlef Heikamp, «Rapporti fra accademici ed artisti nella Firenze del 500», *Il Vasari, Rivista d'arte e di studi rinascimentali*, vol. XV (1957), p. 139-163 et «Appunti sull'Accademia del disegno», *Arte illustrata*, vol. V (1972), p. 298-304; Anthony Hughes, "An Academy for doing (I): *The Accademia del Disegno*, the Guilds and the Principato in 16<sup>th</sup> Century Florence", *The Oxford Art Journal*, vol. IX, n° 1 (1986), p. 3-10, et "An Academy for doing (II): Academies Status and Power in early modern Europe", *The Oxford Art Journal*, vol. IX, n° 2 (1986), p. 50-62; Mary Ann Jack, "The Accademia del Disegno in late Renaissance Florence", *The Sixteenth Century Journal*, vol. VII, n° 2 (1976), p. 3-20; Sergio Rossi, *Dalle botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milan, G. Feltrinelli, 1980 (en particulier ch. 6, p. 146-181); Zygmunt Wazbinski, *L'Accademia medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, Florence, L. S. Olschki, 1987, et aussi "La prima mostra dell'Accademia del Disegno a Firenze", *Prospettiva*, vol. XIV (1978), p. 47-57.

8. Naples, Musée national d'archéologie, *L'académie de Platon*, mosaïque en provenance de Pompéi, 0,85 x 0,85 m.

de Florence, on ne saurait appeler en témoignage qu'une gravure de 1530, montrant l'atelier que le sculpteur florentin Baccio Bandinelli avait ouvert en un lieu particulièrement significatif du palais du Vatican<sup>9</sup>, sans doute grâce à la protection de son compatriote, le pape Médicis Clément VII. La gravure d'Agostino Muti<sup>10</sup> représente un groupe d'artistes en train de dessiner, d'étudier, de sculpter et de modeler d'après des fragments ou des moulages d'antiques, dans un atelier éclairé par des chandelles, et porte, ce qui est capital pour notre propos, le titre d'« accademia », précisant qu'elle est située « in luogo detto il Belvedere ». La terminologie est importante : c'est la première fois qu'un lien est établi entre le mot « académie » et les arts plastiques, et qu'une séance de travail dans ce domaine est placée sous l'invocation du terme académie jusqu'ici, réservé à celui des arts libéraux. Cette transposition correspond tout à fait à ce qu'on sait des prétentions sociales et culturelles de Bandinelli, aspirant à un titre de noblesse qu'il finira par obtenir de Charles-Quint et à une notoriété littéraire qu'il ne recevra jamais pleinement.

Cette première image qui n'est pas un emblème de l'académie apparaît donc liée beaucoup plus aux problèmes spécifiques des peintres et des sculpteurs et, en particulier, à la reconnaissance de la noblesse de leurs activités, que les figures cryptées de Léonard. Il faut ici rappeler que la création de l'Académie du dessin en 1563 est le point culminant d'une lente ascension sociale et culturelle au terme de laquelle les artistes parviennent enfin à sortir de la catégorie des arts mécaniques pour entrer dans celle des arts libéraux, aux côtés non seulement des sept arts entre lesquels on avait réparti, à la fin de l'Antiquité, les activités intellectuelles de l'homme et l'enseignement qui en permettrait la transmission, mais aussi de la poésie et de la philosophie, admises depuis longtemps dans cette catégorie supérieure et privilégiée<sup>11</sup>. Les activités reconnues comme nobles et intellectuelles ont à Florence leur académie, fondée en 1540 ; d'abord institution privée, elle prend à la fin de 1541 le titre d'« Accademia fiorentina », premier pas vers sa transformation en une académie officielle, accomplie par le duc de Toscane, Cosme I<sup>er</sup>, qui la proclame « institution de l'État » le 22 février

9. La meilleure approche de Baccio Bandinelli (1493-1560) est la lecture de son « Memoriale », dans Paola Barocchi (dir.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan — Naples, R. Ricciardi, 1973, t. 2, p. 1359-1411 ; voir Zygmunt Wazbinski, *L'Accademia medicea*, op. cit., p. 53-74.

10. Agostino Muti, dit Veneziano (1490-1540), graveur vénitien.

11. La meilleure présentation de ce problème reste celle de Paul Oskar Kristeller, *Le système moderne des arts. Étude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes, J. Champion, 1999 [trad. B. Han].

1542. C'est une décision politique d'une haute importance, qui annonce la politique culturelle de l'État absolutiste<sup>12</sup>. Mais les artistes en restent à l'écart, sauf s'ils sont admis à titre d'écrivains, ce qui est le cas de Bronzino. Il faudra donc vingt ans pour que l'Académie des lettres soit doublée d'une Académie des arts. Les aspirations encore diffuses des peintres et des sculpteurs trouvent d'ailleurs une expression au sein même de l'Académie des lettres grâce à l'intérêt que leur porte l'un de ses membres les plus éminents, Benedetto Varchi, juriste, historien, philosophe qui prend, en 1547, une initiative lourde de signification: celle d'organiser des conférences sur le problème du «paragone», c'est-à-dire de la hiérarchie entre peinture et sculpture, d'une part, et poésie, de l'autre<sup>13</sup>. L'importance des conférences de Varchi, les premières du genre, suivies par une assistance qui paraît avoir été nombreuse, tient à leur publication, d'abord, sous forme d'un fascicule, paru à Florence en 1549, avec leur texte intégral, augmenté des réponses à la question que Varchi avait adressée à sept artistes florentins sur cette affaire de hiérarchie, procédure elle aussi tout à fait nouvelle<sup>14</sup>.

L'opuscule sur la préséance des arts fixe donc une doctrine, quasi officielle, qui est celle de leur égalité; mais aussi du rôle exemplaire que, dans ses raisonnements, Varchi assigne à Michel-Ange, démonstration vivante, par son excellence dans les arts de peinture, de sculpture et d'architecture, de leur union sur un pied d'égalité, et par ses dons de poète, de leur réunion avec la poésie. Par sa vie et son œuvre, Michel-Ange concrétise de manière éclatante et accessible à tous la validité des raisonnements et le bien-fondé des revendications de tous ceux qui réclamaient une égalité de dignité pour

12. Michel Plaisance, «Une première affirmation de la politique culturelle de Cosme I<sup>er</sup>: la transformation de l'académie des *Humidi* en académie florentine (1540-1542)», dans André Rochon (dir.), *Les écrivains et le pouvoir*, op. cit., t. 1, p. 361-438.

13. Sur le «paragone»: Luciano Berti, "Michelangelo and the Dispute over Sculpture and Painting", *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, Montréal, Exposition du Musée des beaux-arts, 1992, p. 45-65; Marion Boudon, «Le relief d'Ugolin de Pierino da Vinci: une réponse sculptée au problème du *paragone*», *Gazette des beaux-arts*, vol. LXXXII (1988), p. 1-18; Marco Collareta, «Le arti sorelle. Teoria e pratica del paragone», dans Giuliano Briganti (éd.), *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milan, Electa, 1989, t. 2, p. 569-586; Lauriane Fallay d'Este, *Le paragone. Le parallèle des arts*, Paris, Klincksieck, 1992; Peter Hecht, "The Paragone Debate: Ten Illustrations and a Comment", *Simiolus*, vol. XIV, n° 2 (1984), p. 125-136; et Leatrice Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, Ann Harbor, U.M.I. Research Press, 1982. Voir aussi Sergio Rossi, *Dalle botteghe alle Accademie*, op. cit., ch. 4, p. 89-122.

14. Le texte complet des conférences de Benedetto Varchi, dans *Opere di Benedetto Varchi*, Trieste, Bibliotheca classica italiana, secolo XVI, 6, 1859, t. 2, p. 611 et suivantes; une excellente édition commentée (mais sans la conférence sur Michel-Ange) dans Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, G. Laterza et Figli, 1960, t. 1, p. 3-82 et p. 357-385.

les arts plastiques<sup>15</sup>. L'opuscule de Varchi et le cas Michel-Ange annoncent ensemble une nouvelle étape de l'histoire culturelle des arts.

Ces circonstances expliquent le choix laborieux par l'Académie du dessin de Florence, de son emblème longtemps après sa création en 1563. Sans en raconter une fois de plus les vicissitudes, il faut rappeler que la fondation de l'Académie résulte de la conjonction des intentions complémentaires de trois personnalités : Giovanni Angelo Montorsoli, moine de l'ordre des Servites et sculpteur qui, au terme d'une carrière qui l'a mené de Gènes à Messine, revient au siège de l'ordre à Florence, le couvent de l'Annunziata, avec la volonté non seulement de s'y retirer, mais aussi d'y créer une chapelle funéraire pour les artistes qui n'avaient pas les moyens d'en fonder une pour eux-mêmes<sup>16</sup> ; Vincenzo Borghini<sup>17</sup>, homme d'Église, lettré et historien, qui cherche le moyen d'associer les artistes à la mise en images de la politique culturelle de Cosme I<sup>er</sup> ; et Giorgio Vasari qui, tout en honorant les nombreuses commandes des églises et des princes, a publié en 1550 la première édition de ses *Vies* d'artistes, ouvrage monumental et novateur, démonstration du rôle essentiel de Florence et de la Toscane dans la résurrection des arts, et plaider en faveur de la reconnaissance de leur noblesse, et qui voit dans la création de l'Académie le couronnement logique de l'histoire qu'il vient d'écrire<sup>18</sup>.

L'action conjointe de Montorsoli, de Borghini et de Vasari aboutit donc à la création de l'Académie du dessin, dont les statuts sont approuvés par Cosme I<sup>er</sup>, le 13 janvier 1563, et qui se présente comme l'héritière de la « compagnie » des peintres, créée, dit-on, au temps de Giotto, en réalité une confrérie à vocation religieuse et charitable, sous l'invocation de saint Luc<sup>19</sup>.

15. Romeo de Maio, « Michelangelo e il suo mito », dans *Michelangelo e la Controriforma*, Rome — Bari, Laterza, 1978, p. 447-469.

16. Giovanni Angelo Montorsoli (c. 1507-1563) ; voir sa vie dans Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres*, op. cit., t. 10, p. 18-38.

17. Vincenzo Borghini (1515-1580), bénédictin, ami intime de Vasari, représentant, « luogo tenente », du duc Cosme I<sup>er</sup> à l'Académie du dessin. Sur ce personnage essentiel, consulter les travaux de Rick Scorza, « Vincenzo Borghini and invenzione: the Florentine apparato of 1565 », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XLIV (1981), p. 57-75 ; « Vincenzo Borghini and the impresa », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. LII (1989), p. 85-110 ; « A Florentine Sketch Book: Architecture, apparati and the Accademia del Disegno », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. LIV (1991), p. 172-185 ; et « Borghini and the Florentine Academy », dans David Sanderson Chambers et François Quiviger (éds.), *Italian Academies of the 16<sup>th</sup> Century*, op. cit., p. 138-152.

18. Sur Vasari, voir la synthèse la plus récente : Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven, Yale University Press, 1995.

19. Voir les statuts, dans Zygmunt Wazbinski, *L'Accademia medicea*, op. cit., p. 423-445. Sur la confrérie de Saint-Luc, voir le récit de Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres*, op. cit., t. 2, p. 311.

Une des premières décisions fut de choisir un emblème à la mesure de la dignité et des ambitions de la nouvelle institution, qui vient de proclamer Michel-Ange, « *padre e maestro di queste tre arti* ». Par un geste symbolique de la nouveauté que représente la création de l'Académie, ses membres refusent que le sceau (auquel il est fait allusion à l'article 10 des statuts modifiés du 1<sup>er</sup> juillet 1563) porte l'emblème traditionnel de la confrérie médiévale dont ils sont pourtant les héritiers et ouvrent une sorte de concours :

Comme l'ancien sceau et les armoiries au blason de la compagnie, le bœuf ailé couché, animal symbolique de l'évangéliste saint Luc, déplaisaient à beaucoup, on décida que chacun donnerait son avis oralement ou en apportant un dessin. On vit alors les plus belles et extravagantes inventions et fantaisies qu'on puisse imaginer.

Cette information est donnée par Vasari, dans la biographie de Montorsoli<sup>20</sup>, publiée dans la deuxième édition des *Vies* en 1568. Mais il avait déjà fait savoir au duc<sup>21</sup>, dans une lettre du 1<sup>er</sup> février 1563 que le problème du sceau serait traité dans la séance du 14 février. Or, dans la biographie de Montorsoli, sept ans après, Vasari conclut ses remarques en écrivant : « on n'a pas encore décidé complètement ce qui serait accepté ».

Ces textes montrent la difficulté d'inventer un emblème satisfaisant pour une institution sans précédent qui ne pouvait adopter, en admettant qu'elles aient été connues, ni les images, trop ambiguës, de Léonard, ni la gravure de l'« académie » de Bandinelli, qui était une description, mais non un emblème. On ne conserve malheureusement aucun exemple de ces « extravagantes inventions », à l'exception de celles d'un artiste dont Vasari ne parle pas, et pour cause : Benvenuto Cellini<sup>22</sup>. Associé à la conception de la pompe funèbre en l'honneur de Michel-Ange, il s'était retiré avec éclat de cette entreprise qui fut la première et sans doute la plus importante manifestation de la toute nouvelle Académie, et qui eut lieu le 14 juillet 1564 : il était mécontent de la place réservée à la sculpture parmi les arts du dessin, dont la représentation symbolisait le génie de l'artiste qui venait de

20. *Ibid.*, t. 9, p. 37.

21. Giorgio Vasari, *Der literarische Nachlass*, Hildesheim — New York, Georg Olms Verlag, 1982, t. 2, p. 313 [éd. K. Frey]. Vasari évoque à propos des projets de sceaux, « molti strani e begli capricci ».

22. Sur le conflit de Benvenuto Cellini (1500-1571) avec l'Académie, consulter Rick Scorza, « Vincenzo Borghini and invenzione, *art. cit.* », p. 147-149 et Rudolf et Margot Wittkower, *The Divine Michelangelo*, Londres, Phaidon Publishers, 1964.

disparaître<sup>23</sup>. Cellini était resté en effet un farouche adepte de la supériorité de la sculpture sur la peinture et l'architecture; il était par ailleurs partisan d'adjoindre à ces trois arts traditionnels celui qui avait contribué à sa gloire, c'est-à-dire l'orfèvrerie.

On a conservé quatre dessins à la plume aquarellée qui se réfèrent au projet du sceau de l'Académie et qui présentent deux propositions<sup>24</sup>. Trois d'entre eux ont la forme d'un losange entourant un motif central représentant, avec quelques variantes, une Artémise d'Éphèse, aux multiples mamelles, déesse de la fécondité. Cellini a accompagné deux d'entre eux d'un commentaire fort intéressant. Dans l'un de ces textes, il commence par rappeler l'importance fondamentale du « disegno » (que l'on pourrait traduire par « dessein ») conformément à une tradition florentine qu'on peut faire remonter à Pétrarque et Cennino Cennini et qui trouve son expression achevée dans le livre de Varchi sur la hiérarchie des arts et dans les introductions de Vasari à ses vies des artistes<sup>25</sup>. Origine, source « père », pour reprendre une expression courante, des arts, organe de conception et de contrôle, le « disegno » est cette faculté intellectuelle qui préside à la création artistique; c'est un don et une présence de Dieu, et Cellini le voit à l'œuvre dans la nature; ainsi justifie-t-il le recours à l'Artémise créatrice et nourricière, dont, curieusement, les bras sont remplacés par les trompes de la Renommée et les épaules par des têtes de dauphin. Aux côtés de la figure d'Artémise, pour laquelle Cellini a pu s'inspirer, comme Raphaël cinquante ans avant à la Chambre de la Signature, d'une statue antique, sont postés

23. Voir le texte de Cellini, « Sopra la differenza nata tra gli scultori e pittori, cerca il luogo destro stato dato alla pittura nelle esequie del gran Michelangelo Buonarroti », dans Benvenuto Cellini, *I trattati*, Florence, F. Le Monnier, 1857, p. 229-233.

24. Voir les textes de Cellini, dans Piero Calamandrei, *Scritti e inediti Celliniani* (III : « Il sigillo e i caratteri dell'Accademia »), Florence, La nuova Italia, 1971, p. 123-146 et Charles Avery et Susanna Barbaglia, *L'opera completa del Cellini*, Milan, Rizzoli, 1981, p. 99-100, n° 71, 72, 73 et 74. Voir aussi la synthèse de Wolfgang Kemp, « Disegno Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607 », *Marburger Jahrbuch der Kunstwissenschaft* (1974), p. 219-240.

25. Sur la notion du « disegno », outre l'article cité de M. Kemp, consulter : Luigi Grassi, *Storia del disegno. Svolgimento del pensiero critico e un catalogo*, Rome, G. Bardi, 1947; Maurice Poirier, « The Role of the Concept of Disegno in Mid-Sixteenth Century Florence », *The Age of Vasari*, Exposition à Notre-Dame (Indiana) et Binghamton (New York), 1970, p. 53-66; Matthias Winner, « Poussins Selbstbildnis in Louvre. Versuch einer Allegorie », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XX (1983), p. 419-449 et surtout p. 425-442; et Karen-Edis Barzman, « Perception, Knowledge and the Theory of disegno in 16<sup>th</sup> Century Florence », dans Larry J. Feinberg (dir.), *From Studio to Studiolo. Florentine Draft Manshift and the First Medici Grand Dukes*, Seattle — Londres, Exposition Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, 1991, p. 37-48. Voir les principaux textes dans Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, op. cit., p. 1899-2118. On peut consulter aussi Mario Pepe, *Anton Francesco Doni. Disegno*, Milan, Electa, 1970.

deux animaux symboliques : un serpent, emblème du duc Cosme I<sup>er</sup>, et un lion, qui fait penser au Marzocco, emblème traditionnel de Florence, mais que l'artiste qualifie d'« *impresa della nostra grande scuola* », c'est-à-dire de l'Académie qui, à ce moment-là, n'a pas d'emblème, puisqu'elle en cherche un. Était-ce une manière de se rebeller contre le bœuf de saint Luc, décrié comme emblème non seulement d'une corporation artisanale, mais surtout d'une corporation qui ne rassemblait que des peintres, alors que Cellini, s'il s'est rallié à l'unité des arts, n'a cessé de défendre la primauté de la sculpture ? D'autre part, il explique dans son texte son choix d'un cadre à quatre côtés, ce qui est assez insolite pour un projet de ce genre : c'est que, justement, chaque côté correspond à un art, peinture, sculpture, architecture et orfèvrerie ; Cellini s'empresse d'introduire l'art qui a fait sa gloire et sa fortune sur un pied d'égalité avec les trois arts du dessin.

À cette proposition fondée sur l'assimilation du dessin et dont on connaît trois variantes, Cellini en a ajouté une deuxième. Dans un cadre ovale, plus conforme aux modèles courants des sceaux, il a dessiné l'élégante figure d'Apollon, qualifié, dans le commentaire placé sous l'image, de « *lucerna dell'Universo* », « lumière de l'Univers » ; avec ses flèches, il dissipe les brumes symboliques du serpent Python et fait naître les animaux et les plantes, comme le dessin, « lumière de toutes les actions » qui fait naître les villes avec leurs palais et leurs édifices ornés de sculptures et, à l'intérieur, de peintures, et les bijoux dont l'homme lui-même se pare. Ce dessin, c'est d'abord une faculté de l'imagination, « *disegno-dessein* » qui se traduit ensuite par des lignes, « *disegno-dessin* ».

Il est quasi certain que Cellini a présenté ses deux projets au concours auquel Vasari a fait allusion en termes critiques. Si on comprend les réserves qu'aurait pu susciter le symbolisme plutôt pesant d'une Artémise très sophistiquée, on est surpris que les collègues de Cellini n'aient pas retenu la figure élégante et presque dansante de l'Apollon, avec sa devise rassurante, plaçant côte à côte le dieu solaire et le duc Cosme I<sup>er</sup>, « tête et chef de notre école », « *principio alla gran scuola e duce* ». Toute cette procédure reste très nébuleuse. D'après le registre des délibérations de l'Académie, on sait que, dans la séance du 10 janvier 1571, on examine encore plusieurs projets de devises « *tutte belle et ingegnosi* », sans se décider à choisir<sup>26</sup>. Parmi celles-ci se trouvaient sans doute les dessins de Cellini ; mais l'artiste n'était plus là pour défendre ses inventions ; ses obsèques solennelles avaient eu lieu le 15 juin 1570 à l'Annunziata, et il avait été inhumé dans la chapelle funéraire

26. Voir Piero Calamandrei, *Scritti e inediti Celliniani*, op. cit., p. 129.

fondée par Montorsoli, dite chapelle des peintres, ou chapelle Saint-Luc, ou encore chapelle de la Trinité, sous la plaque tombale, autour de laquelle courait une inscription très paulinienne, « Mortui sumus et vita nostra abscondita est cum Cristo in Deo », tandis qu'au centre était gravée la devise « Floreat semper vel invita morte », hommage à la gloire immortelle de Florence qui toujours fleurira (« Floreat » est évidemment un jeu de mots avec Florence)<sup>27</sup>. Institution encore sans emblème, huit ans après sa création, l'Académie affirme sa vocation de lieu de mémoire.

Pourquoi l'une au moins des inventions de Cellini n'a-t-elle pas été retenue en 1571, à un moment où le souvenir des disputes et brouilles de 1564 s'était estompé ? Peut-être parce qu'un autre projet faisait son chemin, qui serait encore long, un projet qu'on ne peut même pas qualifier de concurrent, parce qu'il se situait sur un autre plan. Il fallait de toute façon innover. Quelle que soit la fidélité avouée à la glorieuse tradition proprement florentine, et quel que soit le prestige de Giotto, fondateur mythique de la première compagnie des peintres au XIV<sup>e</sup> siècle, l'Académie tenait à marquer sa différence, en refusant le bœuf ailé. Mais il y avait aussi une tradition dynastique : au moment où se fonde l'Académie du dessin, Vasari rappelle fort opportunément l'institution, contestée par certains historiens contemporains, d'une académie par Laurent de Médicis dans une propriété de famille, le « jardin de Saint-Marc » où de jeunes talents auraient été reçus pour recevoir l'enseignement d'un assistant de Donatello, appuyé sur la collection de dessins, de projets, et d'antiques des Médicis<sup>28</sup>. On peut mettre en doute le caractère institutionnel de ces réunions au jardin. Mais trop de témoignages convergent en faveur d'une évidente réalité : une ébauche de formation des artistes, en rapport avec un maître et des modèles, sous l'autorité d'un pouvoir devenu, un siècle plus tard, celui de l'État toscan. Le livret<sup>29</sup> qui décrit la cérémonie du 14 juillet 1564 et l'oraison funèbre prononcée par Benedetto Varchi<sup>30</sup> mentionnent la présence de Michel-Ange au jardin de Saint-Marc, évoquée aussi par l'une des peintures éphémères

27. Sur le décor de la chapelle de l'Académie, David Summers, "The sculptural Program of the Capella di San Lucca in the Santissima Annunziata", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. XIV, 1969-1970, p. 67-90, et Zygmunt Wazbinski, *L'Accademia medicea*, op. cit., p. 111-154. La citation est une paraphrase de saint Paul, *Épître aux Colossiens*, 3, 3.

28. Voir la plus récente mise au point : Paola Barocchi, *Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo, casa Buonarroti*, Florence, Silvana, 1992, p. 159-171.

29. Voir Jacopo Giunti, *Essequie del divino Michelangelo*, Florence, 1564, dans Rudolf et Margot Wittkower, *The Divine Michelangelo*, op. cit., p. 50-132, voir p. 91-92.

30. *Orazione funebre di M. Benedetto Varchi, fatta e recitata da lui pubblicamente nell' essequie di Michelangelo Buonarroti, in Firenze, nella chiesa di S. Lorenzo*, Florence, 1564, p. 22.

qui avaient été placées autour du catafalque pour illustrer des épisodes marquants de la carrière du défunt. L'académie « médicéenne » de la fin du Quattrocento, avait une représentation, mais elle n'avait pas d'emblème. La « compagnie » florentine du Trecento avait un emblème, mais l'Académie de 1563 n'en voulait pas.

Dans cette quête incertaine d'une image acceptable, moins polémique que celles proposées par Cellini, la solution fut encore donnée, et cette fois à titre posthume, par Michel-Ange. Vivant, il avait inspiré à Varchi et à Vasari une découverte essentielle : l'unité des arts du dessin, justification et fondement de la création de l'Académie. La vision trinitaire de l'unité des arts, issus d'un même père, est à la fois le préalable et la raison d'être de l'événement novateur de 1563, qui repose sur la coïncidence entre une pensée théorique et le paradigme d'une vie, dont de nombreux témoins, encore vivants, pouvaient attester qu'elle avait été la mise en acte de cette pensée.

C'est pourquoi il faut noter la place donnée à l'emblème personnel de Michel-Ange dans le décor qui investit la nef de San Lorenzo pour la cérémonie du 14 juillet 1564, et Vasari le décrit à la fin de la biographie du héros<sup>31</sup> :

Je ne manque pas d'ajouter que chacune de ces allégories était recoupée par l'emblème de Michel-Ange : trois couronnes ou, si l'on veut, trois cercles entrelacés, la circonférence de chacun passant par le centre des autres. Ce fut là l'emblème adopté par Michel-Ange pour faire entendre que les trois arts : sculpture, peinture, architecture sont imbriqués et reliés de telle sorte que chacun donne et reçoit des autres des avantages agréables, et qu'ils ne peuvent ni ne doivent être séparés, à moins qu'avec son esprit élevé, il n'y ait mis un sens plus subtil. Les membres de l'Académie, considérant qu'il était un maître accompli dans les trois disciplines, chacune assistant et embellissant l'autre, changèrent les trois cercles en trois couronnes entrelacées, avec le motto : Élevé par l'honneur des trois charges (*Tergeminis tollit honoribus*)<sup>32</sup>. Ce qui veut dire que dans les trois arts on lui doit la couronne de la perfection suprême.

L'information est capitale : on trouve l'expression « mio segno » sur des feuilles de dessin qu'on date de 1525 environ et qui montrent sommairement des blocs de marbre taillés dans les carrières de Carrare pour Michel-Ange

31. Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres*, op. cit., t. 9, p. 335.

32. Citation d'Horace, *Odes*, L. I, 1, v. 8 ; c'est une allusion à la hiérarchie des trois charges principales de la hiérarchie politique romaine : questure, prêture, consulat.

et marqués de trois cercles se recoupant<sup>33</sup>. Elle est corroborée, en ce qui concerne la cérémonie funèbre, par le livret officiel de la cérémonie<sup>34</sup> : il mentionne les « trois couronnes » répandues partout dans l'église, et rappelle que Michel-Ange avait utilisé « per suo contrasegno » les trois cercles entrelacés, pour montrer que les trois arts sont indissolublement unis entre eux. Et dans son oraison funèbre, Varchi rappelle que l'artiste avait choisi les trois cercles « per sua impresa » et en avait fait lui-même trois couronnes<sup>35</sup>.

Il faut maintenant revenir sur un choix qui semble donc bien être celui de Michel-Ange. Pour le cercle, Varchi rappelle à ses auditeurs que c'est la forme la plus parfaite et qu'il signifie donc la perfection à laquelle aspirait Michel-Ange. On peut penser aussi à l'histoire que tout le monde connaissait à Florence : celle dite de l'Œ de Giotto<sup>36</sup>. Le pape Benoît IX envoie un de ses familiers en Toscane pour rencontrer Giotto, avant de se décider à l'inviter à Rome ; l'envoyé demande un dessin à Giotto pour le montrer au pape : « Giotto, qui avait beaucoup d'esprit, prit une feuille sur laquelle il traça un cercle avec un pinceau teinté de rouge, en gardant son bras collé au corps et en faisant tourner sa main comme un compas. » L'envoyé du pape, pensant que Giotto s'était moqué de lui, insiste pour avoir un vrai dessin de l'artiste qui refuse de donner de son art un autre échantillon : « Il est plus que suffisant. » Et le pape le fit venir à Rome.

Le cercle de Michel-Ange fait penser à l'Œ de Giotto : ce serait une façon de le rattacher à la tradition des ateliers florentins et de l'ancrer dans l'histoire de la peinture toscane. Mais il y a un autre niveau d'interprétation, qui se réfère cette fois non au cercle seul, mais aux trois cercles qui n'ont, eux, rien à voir avec le tour d'adresse de Giotto. Il s'agit de l'image que Dante fait apparaître à la fin de son voyage dans l'au-delà, pour évoquer l'image suprême, celle de la Trinité<sup>37</sup> :

Dans la profonde et claire substance de la lumière suprême, trois cercles m'apparurent, de trois couleurs et d'une même dimension.

33. Marco Collareta, « Un ipotesi michelangiolesca: Il mio segno », *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, série III, vol. VIII (1978), p. 167-185.

34. Jacopo Giunti, *Essequie del divino Michelangelo*, *op. cit.*, p. 120.

35. *Orazione funerale di M. Benedetto Varchi*, *op. cit.*, p. 42-43.

36. Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres*, *op. cit.*, t. 2, p. 110.

37. Dante, *Paradis*, chant XXXIII, v. 115-117.

Il n'est même pas besoin de consulter des manuscrits illustrés de la *Divine comédie*<sup>38</sup> : la vision décrite s'impose de manière indélébile, avec l'évidence du génie poétique. On sait, par ailleurs, que Michel-Ange était familier de l'œuvre de Dante, il n'y aurait donc rien d'étonnant à ce qu'il ait emprunté cette image au poète pour la mettre à son service et en faire son emblème. Le seul problème est que la transposition de cette image du poème de Dante aux blocs de marbre de l'atelier de Michel-Ange supposerait une assimilation entre deux systèmes trinitaires : la représentation de la Trinité de la théologie chrétienne, et celle de la Trinité des arts du dessin. Cette assimilation, dont il n'existe pas de preuve formelle, serait parfaitement conforme à ces deux idées courantes dans la pensée du Quattrocento à Florence : celle de l'organisation ternaire du cosmos, sur le modèle des trois personnes divines ; et celle des « traces » de la Trinité dans la pensée et les mythes des Anciens, dans les triades dont un des exemples les plus frappants est celui des Trois Grâces<sup>39</sup>. Il ne s'agit évidemment pas de faire des Trois Grâces un symbole de la Trinité, mais une sorte de préfiguration de la vérité la plus élevée et la plus difficile à comprendre d'un dogme fondamental de la théologie chrétienne. Dans cette perspective, il n'y aurait rien de surprenant à l'utilisation du texte de Dante sur la Trinité pour fabriquer une image des trois perfections de l'art.

Les trois cercles de Dante et les trois cercles de Michel-Ange constituent une quintessence presque abstraite de la représentation de la vérité trinitaire, dans le champ de la foi, et de la vérité trinitaire, dans le champ des arts du dessin. Or, on constate que, dès 1565, on est en quête d'une représentation plus concrète de la structure ternaire des arts du dessin : c'est le moment où la ville de Florence est couverte d'un décor allégorique et éphémère, pour célébrer les noces du prince héritier, Francesco, et de la duchesse Jeanne de Habsbourg : le fameux *Apparato* de 1565, conçu et mis en scène par Vincenzo Borghini, dont on a heureusement conservé quelques documents et quelques dessins<sup>40</sup>. Il explique au duc, dans une lettre du 5 avril 1565, qu'il a décidé de consacrer un arc de triomphe à Florence décoré par des allégories évoquant les « vertu » de la ville, c'est-à-dire les valeurs dans lesquelles elle a excellé au cours de son histoire et qui ont fait

38. Peter Brieger, Millard Meiss et Charles S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press (Bollinger Series, LXXXI), 1969, p. 112.

39. Consulter le livre fondamental de Veronika Mertens, *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1994, mais aussi Edgar Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1992, p. 39-49 et p. 261-275 [trad. P.-E. Dauzat].

40. Rick Scorza, "Vincenzo Borghini and invenzione, *art. cit.*"

sa gloire et sa prospérité<sup>41</sup> ; il énumère les Lettres, les Armes, l'« Industrie » (c'est-à-dire l'aptitude à produire), l'Agriculture (la Toscane est le « jardin de l'Europe »), la Poésie (qui mérite d'être distinguée des Lettres, parce qu'elle est « née » à Florence) et enfin le « Disegno », qui est quasi de la même nature que la Poésie et qui, unissant peinture, sculpture et architecture, est vraiment « le propre de Florence ». Pour représenter les arts du dessin, Borghini propose une femme à trois têtes, puisque, avec des fins diverses, les trois arts sortent d'un même corps, qui est le dessin. La description officielle de l'*Apparato* montre que la proposition fut acceptée et précise qu'il s'agissait d'une femme nue avec trois têtes semblables<sup>42</sup>. On trouve d'ailleurs cette image dans un feuillet de dessins de Vasari<sup>43</sup>, à côté d'esquisses pour les ornements destinés à accompagner les portraits d'artistes qui allaient être intégrés à la deuxième édition des *Vies*, en 1568 ; et on le remarque encore dans le décor, réalisé sans doute après 1570, du grand salon de la maison florentine de Vasari, sous la forme cette fois d'une figure masculine nue avec une tête vue de face, flanquée de deux visages vus de profil<sup>44</sup>. Compte tenu des liens étroits entre Borghini et Vasari, il y a une évidente filiation entre l'« invention » du premier pour l'*Apparato* de 1565 et les images du second. Elles avaient l'avantage de traduire, avec une exactitude littérale et très lisible, la pensée de Varchi et des fondateurs de l'Académie sur l'unité fondamentale des arts du dessin ; mais la réalisation ne pouvait passer pour un modèle de grâce et d'élégance ; on était bien loin des belles images de la Peinture et de la Sculpture qu'on pouvait voir dans ce même salon florentin de Vasari. Il n'est donc pas étonnant que cette représentation, pourtant si intimement liée au milieu académique par la personnalité de

41. Giovanni Gaetano Bottari et Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milan, G. Silvestri, 1822, t. 1, p. 145-148 : lettre du 5 avril 1565, de Vincenzo Borghini au duc Cosme I<sup>er</sup>.

42. L'édition la plus accessible de *La descrizione dell'apparato per le nozze del principe Francesco de' Medici* a été donnée dans le dernier volume des œuvres de Giorgio Vasari, *I ragionamenti e le lettere edite e inedite e la descrizione [...]*, Florence, G. C. Sansoni, 1882, p. 521-622 [éd. G. Milanese] ; la mention de la représentation du « disegno », p. 528.

43. Londres, ancienne collection A. Blunt. Sur le triple visage, Erwin Panofsky, « L'allégorie de la prudence. Un symbole religieux de l'Égypte hellénistique dans un tableau de Titien », dans *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 1969, p. 257-277 [trad. M. et B. Teysseire].

44. Sur le décor de la maison de Florence : Alessandro Cecchi, « Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze », dans Roberto Paolo Ciardi (dir.), *Casa di artisti in Toscana*, Milan, 1998, p. 59-77 ; Detlef Heikamp, « À Florence, la maison de Vasari », *L'œil*, n° 137 (mai 1966), p. 2-9 et 42, et Frederika H. Jacobs, « Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari », *The Art Bulletin*, vol. LXVI, n° 3 (1984), p. 399-416.

ses auteurs, n'ait pas été retenue pour le sceau de l'institution ; elle aurait pu être comptée parmi les extravagantes inventions et fantaisies auxquelles Vasari fait allusion.

Mais Borghini avait également prévu une représentation picturale des trois arts du dessin. En effet, des médaillons peints ornaient une série de colonnes feintes, prolongeant la mise en scène de l'arc de triomphe de Florence. L'un d'eux, d'après la description officielle<sup>45</sup> de l'*Apparato*, représentait « les trois arts, peinture, sculpture et architecture, sous la forme des Trois Grâces, se tenant par la main pour montrer la dépendance dans laquelle chacun d'eux se trouve par rapport aux deux autres ». On a fort heureusement, dans un carnet de Borghini, un dessin autographe qui visualise cette nouvelle « invention », avec un commentaire très concis<sup>46</sup> : « Je prendrais cette figure de fantaisie pour les arts du dessin : la peinture, la sculpture et l'architecture, sous la personne, ou plutôt sous les personnes des Trois Grâces. » Dans une conférence d'octobre 1564 à l'Académie, Borghini avait déjà recouru à ce signe trinitaire pour évoquer la parenté des trois arts<sup>47</sup> : « Le dessin-disegno qui est le père, a toujours maintenu ses filles dans l'union et la concorde comme les Trois Grâces. » Et Vasari adopte aussi cette allégorie pour représenter les arts du dessin dans son petit tableau de la Forge de Vulcain ; on y distingue les Trois Grâces dans la partie du tableau où est évoquée l'Académie elle-même : des artistes en train de dessiner d'après des modèles antiques<sup>48</sup>.

Avec l'audacieuse assimilation imaginée par Borghini entre les trois arts du dessin et les Trois Grâces, l'Académie aurait pu avoir un emblème correspondant parfaitement à sa vocation et à sa fonction, et de surcroît susceptible d'être traduit dans des formes qui évoquaient des chefs-d'œuvre de l'art florentin ; elles pouvaient être encore plus belles que l'Apollon de Cellini, et elles n'avaient pas la prétention d'être des énigmes pour érudits. Le danger d'extravagance dont parlait Vasari était écarté.

Et pourtant, le thème des Trois Grâces ne fut pas retenu, pas plus que d'autres projets qui furent peut-être examinés dans la réunion du 10 janvier 1571. Deux lettres se réfèrent à cette quête ; elles ne sont pas datées, mais on y parle de Cosme comme « duc » de Florence ; elles se situent donc avant 1569, année où il reçut du pape le titre de « grand-duc ». Celle de Domenico

45. *La descrizione dell'apparato*, op. cit., p. 530.

46. Rick Scorza, « Vincenzo Borghini and invenzione », art. cit., p. 60.

47. A. Lorenzoni, *Carteggio artistico inedito di D. Vin. Borghini*, Florence, B. Seeber, 1912, vol. I, p. 13.

48. Laura Corti, *Vasari. Catalogue complet des peintures*, Paris, Bordas, 1991, p. 111, n° 88.

Poggini<sup>49</sup>, chargé de dessiner les sceaux du duc, est adressée aux « consuls » de l'Académie. L'auteur veut un motif qui symbolise le patronage du souverain : il propose Minerve, déesse des sciences et donc des trois arts du dessin, qui s'appuie d'un côté sur le Capricorne, signe zodiacal de Cosme, et porte du bras gauche un bouclier avec le blason ducal qui la protège, comme l'Académie est protégée par la faveur du souverain. L'autre lettre est adressée par un certain Stefano Pieri à Baccio Valori<sup>50</sup> qui fut « lieutenant » de l'Académie, c'est-à-dire représentant du pouvoir politique en 1604 ; on y propose comme emblème un ingénieux assemblage : un temple, représentant la « memoria e stabilita dell'arti », au centre duquel se dresserait une statue du duc en armure, avec le bâton de commandement ; au-dessus de cette statue, trois figures féminines, symbolisant la peinture, la sculpture et l'architecture, descendent du ciel, entourées du zèle et de l'amour, pour la couronner ; autour de cette image se déroule la devise : « Tu das epulis accumbere divum » (« Tu nous permets d'être à la table des dieux »).

Les deux projets présentaient un double avantage : ils étaient d'une lisibilité efficace et prenaient la forme d'un hommage à la dynastie, fondatrice et protectrice de l'Académie. On n'a malheureusement aucune information sur leur sort. La seule conclusion qu'on puisse tirer de cette succession d'« inventions » est l'incapacité de l'Académie à faire un choix entre les propositions qui lui avaient été soumises, ou à élaborer elle-même un projet qui la concernait directement.

Toute recherche d'une nouvelle solution parut abandonnée et l'Académie sembla se contenter du bœuf de la corporation médiévale, jusqu'à cette année 1597 où apparaît brusquement, sans préavis ni discussion préalable, l'emblème qui devait rester celui de la compagnie jusqu'à la réforme en 1779, les trois couronnes, venues des trois cercles de Michel-Ange et utilisées pour la première fois en 1574, pour orner, au moment de son achèvement, le tombeau de l'artiste à Santa Croce<sup>51</sup>. La lenteur avec laquelle s'est déroulée l'affaire de l'emblème académique et l'absence de tout document intermédiaire empêchent de conclure à un lien direct entre les

49. Giovanni Gaetano Bottari et Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, op. cit.*, t. 1, p. 265-266.

50. *Ibid.*, p. 266-267.

51. Sur la tombe de Michel-Ange : Zygmunt Wazbinski, *L'Accademia medicea, op. cit.*, p. 155-176, et Alessandro Cecchi, « L'estremo omaggio al "padre e maestro di tutte le arti". Il monumento funebre di Michelangelo », dans Luciano Berti (dir.), *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*, Florence, Cassa di risparmio di Firenze, 1993, p. 57-82. L'emblème des trois couronnes apparaît sur la couverture du « libro degli Statuti », Florence, Archivio di Stato, Inv. dell'Accademia del Disegno, n° 5.

deux événements de 1574 et de 1597. La seule certitude est celle de l'évidence : de guerre lasse, l'Académie adopte un symbole lié à la gloire de Michel-Ange, comme pour revenir à ses sources et marquer sa dépendance fondamentale par rapport à l'artiste proclamé « padre e maestro » des arts du dessin. Sans doute l'Académie ne voulait-elle pas laisser à sa seule famille le soin d'honorer le grand artiste, dont la vie exemplaire avait permis la fondation de l'institution et qui était devenu un des éléments essentiels de la gloire et de l'identité de Florence, comme la cérémonie funèbre de 1564, organisée par l'Académie elle-même, en avait été la démonstration éclatante.

Mais l'ombre tutélaire de Michel-Ange n'est pas la seule à se profiler derrière les trois couronnes de chêne, de laurier et d'olivier. Il faut en effet donner toute sa signification à la devise qui se déploie sur la bordure du médaillon : « A Dio quasi è nipote. » Deux hypothèses se présentent, mais sans s'exclure. Ce motif est d'abord une citation de Dante<sup>52</sup> : au chant XI de l'*Enfer*, Virgile explique à son disciple, en se fondant sur la *Physique* d'Aristote, comment se déroule le processus créateur :

La nature développe le cours des phénomènes, en partant de l'intellect divin  
et selon l'art qu'il a conçu. Et si bien tu étudies ta *Physique*  
tu trouveras, et non après beaucoup de feuillets  
que l'art humain, autant qu'il peut,  
suit la nature comme l'élève suit le maître,  
d'où il résulte que votre art est comme petit-fils de Dieu,  
« *si che vostr'arte a Dio quasi è nepote* ».

L'art humain, et il faut entendre toute activité productrice d'objets ou d'images représentant des objets réels ou imaginaires, tente de reproduire la nature dans le secret de sa vie et suppose une philosophie de la nature, fille de Dieu ; il est donc petit-fils de Dieu, origine de la connaissance et de la création, naturelle et humaine<sup>53</sup>. Le texte de Dante est utilisé ici comme une justification de l'origine divine de toute création humaine, et donc de l'art comme nous l'entendons aujourd'hui, dans la suite logique de la reconnaissance du caractère « divin » de l'artiste créateur, attribué à Michel-Ange par l'Arioste<sup>54</sup>.

52. Dante, *Enfer*, chant XI, v. 97-105.

53. Je suis ici le commentaire d'Augustin Renaudet, *Dante humaniste*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1952, p. 133-134.

54. Paola Barocchi, « Fortuna dell'Ariosto nella trattatistica figurativa », dans *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padoue, Liviana, 1970, p. 388-392.

Le problème est maintenant de savoir si les membres de l'Académie ont pris l'expression « A Dio quasi è nipote » directement à la *Divine comédie*, ce qui eût été un hommage à Michel-Ange qui était un familier de Dante et dont Varchi avait fait, dans ses « conférences » de 1547, l'égal du poète<sup>55</sup>. Il n'est pas impossible qu'ils aient eu recours à un illustre intermédiaire, un Florentin lui aussi, Léonard de Vinci. Dans le montage de textes réalisé par Francesco Melzi, héritier des papiers du maître, sous le nom de *Trattato della pittura*, conservé jusqu'en 1626 dans la bibliothèque des ducs d'Urbin (d'où son nom de *Codex Urbinas*), on trouve un paragraphe<sup>56</sup> : « *Come chi sprezza la pittura non ama la filosofia, nè la natura.* » Le titre, repris de Philostrate<sup>57</sup>, annonce une apologie de la peinture, mise sur le même plan que la science et la nature, conformément à la prééminence que Léonard donne à cet art dans la hiérarchie des activités humaines. Le texte développe l'idée que la peinture, « cette science, est vraiment la fille légitime de la nature, car c'est la nature qui l'a engendrée ». Mais Léonard précise :

Nous l'appellerons petite-fille de la nature, parce que la nature a engendré toutes les choses visibles, et de ces choses est née la peinture. Nous l'appellerons donc justement petite-fille de cette nature et parente de Dieu : « *la chiamaremo nipota d'essa natura et parente d'Iddio.* »

Le texte de Vinci (qui serait daté de 1492) est une évidente paraphrase du passage de Dante. L'un et l'autre peuvent être acceptés comme une source de la devise de l'Académie en 1597. Il est certain que des fragments du *Codex Urbinas* ont pu circuler dans les milieux florentins. D'autre part, d'après une allusion contenue dans son traité, publié en 1607, Federico Zuccari aurait eu en mains le précieux manuscrit<sup>58</sup>, soit en le consultant à Urbino même, soit en disposant d'une copie au moins partielle ; il aurait pu laisser cette indication lors de son séjour à Florence.

55. Voir la 2<sup>e</sup> conférence de Benedetto Varchi sur le « paragone », dans Paola Barocchi, *Trattati d'arte*, op. cit., p. 57-58.

56. Pour le texte original : Leonardo, *Trattato della pittura*, Milan, T.E.A., 1995, L. I, § 8, p. 6 [éd. E. Camesasca] ; et l'édition commentée de Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A critical Interpretation with a new Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leyde — New York, Kbenhavn — E. J. Brill, 1992, L. I, n° 12, p. 194, et le commentaire, p. 314-315. Pour une version française : Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 112 [éd. et trad. A. Chastel].

57. Philostrate, dans *La galerie de tableaux*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1991, p. 9, « prologue » [éd. F. Lissarrague, trad. A. Bougot].

58. Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, op. cit., p. 26, « introduction ».

Il est impossible de proposer une hypothèse qui l'emporterait sur les autres. L'important est de constater que les longues incertitudes de l'Académie du dessin de Florence, sur le choix de son emblème, «impresa», c'est-à-dire d'une image assortie d'un texte court, un «motto», trouvent leur conclusion dans une référence multiple à l'histoire de la culture florentine: Dante, Léonard de Vinci, Michel-Ange, la cérémonie du 14 juillet 1564 et le monument funéraire de Santa Croce. Le lien avec ce dernier est expressément retenu par l'érudit florentin Francesco Bocchi, dans son guide de Florence (dont la première édition est de 1591), lorsqu'il décrit le tombeau de Santa Croce: il mentionne l'«impresa delle tre ghirlande» et ajoute: «quale impresa ritiene l'Accademia del Disegno», «l'Académie du dessin prend cet emblème», ce qui est un indice pour dater ce choix laborieux qui est donc fait vingt-quatre ans après la cérémonie funèbre et quatorze ans après l'achèvement du tombeau de l'artiste<sup>59</sup>.

C'est bien le sens profond de cette devise que nous ne pouvons pas davantage élucider. Et d'abord, quel est ce «nipote», ce petit-fils de Dieu? Je pense qu'il ne faut pas personnaliser l'exégèse de cette formule: elle doit raisonnablement ramener au «disegno», aux trois arts du dessin, raison d'être de l'Académie de Florence, parce qu'ils avaient été portés tous les trois à leur point d'excellence par Michel-Ange. La formule ramène aussi à Dante, peut-être paraphrasé par Léonard de Vinci. Ces parrainages illustres sont tout à fait conformes à l'esprit même de l'Académie, dont la fonction est d'être dépositaire d'une histoire, pour mieux la continuer, une histoire à laquelle appartient aussi Cellini<sup>60</sup>, finalement fidèle à l'esprit de Dante, lorsqu'il évoque la Nature «come principale ministra di Dio», et bien sûr de Benedetto Varchi qui eût l'honneur de prononcer l'oraison funèbre à San Lorenzo<sup>61</sup>, au début de laquelle il évoque, à propos des arts du dessin dont Michel-Ange a été le maître, «l'arte (c'est-à-dire la force créatrice de l'homme), nipote di Dio, come disse non meno dottamente che veramente il non meno filosofo che poeta Dante, la quale [...] suole, come figliuola, imitare e seguire la natura».

C'est, avec quelques années d'avance, le commentaire le plus pertinent du sceau de l'Académie. S'il fallait opérer en faveur d'une hypothèse pour expliquer son choix, je choisirais celle de Dante, relu par Varchi.

59. Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Firenze*, Florence, 1591 (édition consultée: 1677, p. 322-323).

60. Voir le texte de Benvenuto Cellini dans Piero Calamandrei, *Scritti e inediti Celliniani*, op. cit., p. 145.

61. *Orazione funebre di M. Benedetto Varchi*, op. cit., p. 6.



## VI

---

# *L'École d'Athènes* de Raphaël : une métaphore de l'Académie

**Pascal Griener**  
*Université de Neuchâtel*

Bernard Griener, 23.9.01, *in memoriam*.

### INTRODUCTION

Il y a, dans l'histoire de l'art, des œuvres si puissantes qu'elles ont pu devenir non seulement des modèles esthétiques, mais de prégnantes métaphores visuelles. Telle est *L'École d'Athènes* de Raphaël — chef-d'œuvre connu de tous, mais plus encore, une image formatrice de l'histoire de la culture. Raphaël fut très tôt considéré non seulement comme un maître en peinture, mais comme un maître à penser<sup>1</sup>. Cependant, cette œuvre maîtresse ne put fonctionner telle une métaphore cognitive qu'au terme d'appropriations très diverses.

Dès la Renaissance, la fresque fut reconnue comme une représentation de l'ensemble du Savoir. Or, la figure du dialogue y recèle une dimension capitale — au centre de la fresque, dominant toute la scène, Platon et Aristote s'encadrent dans l'arche d'une voûte immense. Peu d'écrits sont lisibles dans la grande basilique, toute la science semble se transmettre de maître à maître, de maître à disciple, par le dialogue philosophique. La réception post-humaniste de la fresque, cependant, va causer le lent effacement de cette figure — symptôme d'un paradigme scientifique en déclin. Un tel

1. Parmi les essais récents sur cette question, Wolfgang von Löhneysen, *Raffaël unter den Philosophen Philosophen über Raffael*, Berlin, Duncker & Humblot, 1992.

effacement, portant sur une œuvre qui parut symboliser l'humanisme même, est trop important pour ne pas mériter l'attention<sup>2</sup>.

#### LA STANZA DELLA SEGNETURA COMME FIGURE DU DIALOGUE

C'est en 1511 que Raphaël termine son chef-d'œuvre, un cycle de fresques ornant la bibliothèque du pape Jules II della Rovere, qu'on nomme communément la *Stanza della Segnetura*<sup>3</sup>. Le cycle entier, saturé de symboles et de références érudites, semblait offrir un monument de connaissance universelle, véritable contrepartie visuelle de la bibliothèque autrefois installée dans ses murs<sup>4</sup>. Les deux fresques principales du cycle s'ouvrent sur un vaste champ. D'un côté, une basilique abrite les grands savants de l'Antiquité. Au centre dialoguent Platon et Aristote, — l'un portant le *Timée*, l'autre armé de l'*Éthique*, l'un pointant vers le ciel, l'autre vers la terre. En face, sur un fond de ciel, de nuages et d'or, les théologiens de l'Histoire entourent Dieu, le Christ, le Saint-Esprit, les apôtres et les Pères de l'Église; le thème de leur débat n'est autre que le grand mystère de la théologie: la transsubstantiation, par lequel le corps visible du pain devient le corps invisible du Christ. D'un côté, les philosophes cherchant la Vérité à l'aide des lumières naturelles, de l'autre, la lumière du Saint-Esprit soufflant sur les savants du monde chrétien. Sur les deux autres parois, la Poésie et la Justice s'articulent à ces deux grands thèmes. Une lecture dialectique, d'une image à l'autre, du plafond aux parois, est censée déplier la signification du programme<sup>5</sup>.

2. Sur l'humanisme et sa destinée, voir Anthony Grafton, *Defenders of the Text. The Traditions of Scholarship in an Age of Science, 1450-1800*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1991; Anthony Grafton et Lisa Jardine (éds.), *From Humanism to the Humanities. Education and the Liberal Arts in Fifteenth and Sixteenth Century Europe*, Londres, Duckworth, 1986.

3. La littérature sur les Stanze est trop abondante pour pouvoir être citée de façon exhaustive: Arnold Nesselrath, *Raphael's School of Athens*, Rome, Vatican Museums, 1996; Marcia Hall (éd.), *Raphael's "School of Athens"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; Roger Jones et Nicholas Penny, *Raphael*, New Haven, Yale University Press, 1983; Herbert von Einem, *Das Programm der Stanza della Segnetura im Vatikan*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1971; Deoclecio Redig de Campos, *Raffaels Fresken in den Stanzen*, Stuttgart, Urachhaus, 1984; Glenn W. Most, *Raffaël. Die Schule von Athen. Über das Lesen der Bilder*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1999.

4. John Shearman, *The Vatican Stanze. Functions and Decorations*, Londres, Oxford University Press, 1972; Franz Wickhoff, «Die Bibliothek Julius II», *Jahrbuch der königlichen Preussischen Kunstsammlungen*, vol. XIV, 1893, p. 49-64; Lars Wissing, «Le débordement du sens. L'École d'Athènes de Raphaël», *Analecta Romana Instituti Danici*, vol. VIII (1977) p. 167-174; *Raffaello nell'Appartamento di Giulio II e Leone X*, Milan, Electa, 1993.

5. Matthias Winner, «Disputa und Schule von Athen», *Raffaello a Roma. Il Convegno del 1983*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1986, p. 29-46; Matthias Winner, «Stufen zur Erkenntnis in Raffaels Schule von Athen», *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Winner, 1993, p. 56-60;

Le contenu de *L'École d'Athènes* semblait illimité, ou du moins indéterminé par son ampleur même. Mais plus encore, cette représentation d'un savoir total appelait une contemplation active, dialectique d'un réseau d'images, et non la lecture linéaire d'un texte humaniste. Dès lors, la question de la signification profonde de cette encyclopédie en image ne fut presque jamais dissociée d'une interrogation sur les relations entre le textuel et le visuel, entre le voir et le lire<sup>6</sup>.

Quand Raphaël mourut en 1520, il ne laissa aucun texte propre à documenter son ambitieux programme iconographique ; mais sa légende, déjà si puissante, affecta profondément la lecture de ses œuvres. Une fameuse gravure de Marcantonio Raimondi montre le jeune génie méditant, les bras cachés sous la pèlerine<sup>7</sup>. Il médite dans le dépouillement absolu d'une simple chambre, tandis qu'une tablette, toute proche, attend de recevoir le dessin du maître. Pourtant, certains humanistes qui avaient aidé Raphaël à choisir les sujets du décor vivaient encore ; ils se contentèrent de commenter oralement son contenu aux visiteurs privilégiés de la *Stanza*, avant de s'éteindre à leur tour, abandonnant enfin l'œuvre à sa destinée. C'est à la césure entre une tradition orale mourante et une tradition écrite qui s'élève pour s'y substituer, que la première analyse de la *Stanza della Segnatura* nous parvient. Son auteur, un disciple de Michel-Ange, se nomme Giorgio Vasari.

Cet homme, peintre honorable mais meilleur écrivain, publie une biographie de Raphaël dans ses fameuses *Vite*, dès 1550<sup>8</sup>. Sa description de la *Chambre de la Signature* ne laisse pas d'émouvoir, parce qu'on y perçoit un murmure presque inaudible — propos rapportés, indirects, de contemporains de Raphaël, et que Vasari transcrit tant bien que mal. Il a visité les chambres du Vatican en 1532, mais n'a eu le temps que d'y griffonner quelques esquisses. Vasari substitue alors à sa mémoire défaillante, une gravure de Domenico Veneziano qui reproduit quelques sections de *L'École*

Ernst H. Gombrich, « Raphael's *Stanza della Segnatura* and the Nature of its symbolism », *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, Phaidon, 1972, p. 85-101.

6. Deux références anciennes demeurent, à cet égard, encore très précieuses : Anton Springer, « Raffael's Schule von Athen », *Die Graphischen Künste*, vol. V (1883), p. 53-106 et Julius von Schlosser, « Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XVII (1896), p. 13-100.

7. Marcantonio Raimondi, *Raphaël dans son studio* (1517-1519), gravure 136 x 106 mm ; voir *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Rome, Quasar, 1985, IV, 1, p. 226 et p. 778.

8. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, e scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Turin, Einaudi, 1991, vol. II, p. 610-641 [éd. crit. L. Bellosi et A. Rossi].

d'Athènes, mais qui les transforme complètement<sup>9</sup>. Veneziano, en effet, avait dû entendre que les deux fresques de la *Disputa* et de *L'École d'Athènes* représentaient la concordance mystérieuse entre la philosophie antique et la théologie chrétienne. L'artiste opère donc une lecture dialogique sur *L'École d'Athènes* dont l'issue ne laisse pas d'être intéressante, même si elle est totalement erronée : Vasari, comme Veneziano, habille Pythagore en Matthieu, reconnaissable à l'Évangile du saint, qui remplace le *Diatessaron* et le *Tetractys* sur l'abaque. Le ciel de *L'École d'Athènes*, lui-aussi, commence à se fondre dans celui de la *Disputa*. Sa description vaut d'être citée : « Sonvi in disparte alcuni astrologi che hanno fatto figure sopra certe tavolette e caratteri in varii modi di geomanzia e d'astrologia, e ai Vangelisti le dichiarono<sup>10</sup>. »

Au moment même où paraît la description de Vasari, un graveur produit une planche qui semble en tout point fidèle à la fresque de Raphaël, mais qui fonctionne sur le modèle dialogique erroné : c'est en 1550 que Giorgio Ghisi intitule sa planche : « Paul prêchant à Athènes devant le temple du Dieu inconnu<sup>11</sup> ». Le thème, également traité par Raphaël dans ses fameux cartons de tapisseries, et gravé par Raimondi, montre saint Paul convertissant à la vraie philosophie du Christ les habitants d'Athènes, tandis que le temple au Dieu inconnu affirme que la philosophie et la religion grecques préfigurent l'avènement de la religion du Christ. L'interprétation de Vasari, comme celle de Veneziano et de Ghisi, est fautive ; cependant, elle atteste que les deux grandes fresques de la *Chambre de la Signature* fonctionnent encore selon le mode qui leur avait été fixé par Raphaël. Le système de pensée visuelle, qui libère toute signification au terme d'un va-et-vient entre les deux fresques, établit un dialogue entre la sagesse païenne et celle qui lui succède : la *poiésis* qui découvre similarités, analogies miraculeuses, est authentiquement de Raphaël<sup>12</sup>. Et pour Vasari, la culture des livres est

9. Agostino Veneziano, *Groupe de saint Matthieu, École d'Athènes*, 1523, gravure 444 x 332 mm ; voir *Raphael invenit*, op. cit., IV, 5, p. 39 et p. 289.

10. Giorgio Vasari, *Le vite*, op. cit., p. 616. « Il y a, sur le côté, des astrologues qui ont tracé des figures sur des tablettes, ainsi que des caractères en modes variés de géomancie et astrologie, et ils les montrent aux Évangélistes » (nous traduisons).

11. Giorgio Ghisi, *Saint Paul prêchant à Athènes (L'École d'Athènes)*, 1550, gravure, 530 x 824 mm ; voir *Raphael invenit*, op. cit., IV, 1b, p. 38 et p. 286 ; et Corinna Höper (éd.), *Raffaël und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*, catalogue d'exposition, Stuttgart, Graphische Sammlung, 2001, cat. F. 2.6.

12. Giorgio Vasari, *Le vite*, op. cit., p. 616-620 ; Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Florence, SPES, 1966, vol. IV, p. 167-173 [éd. R. Bettarini et P. Barocchivoli] ; Matthias Winner, « Il giudizio di Vasari sulle prime tre Stanze di Raffaello in Vaticano », *Raffaello in Vaticano*, catalogue de l'exposition du Vatican, 1984-1985, Milan, Electa,

encore comparée au dialogue des philosophes : un dessin de lui, gravé par Hieronymus Cock, l'atteste, où les grands humanistes italiens échangent leurs pensées de vive voix, en présence de livres ouverts<sup>13</sup>. Cette dimension orale par excellence est soulignée par Lodovico Dolce dans son *Aretino*. Discutant des mérites relatifs de Michel-Ange et de Raphaël, l'Arétin souligne qu'il ne s'agit nullement de décider si l'un est supérieur à l'autre : « quando il fine non è di mordere, ma di giovare » ; l'acte de dialoguer importe autant que la matière du dialogue. Et il ajoute :

come chi, paragonando insieme Platone e Aristotele, conchiudesse in favore dell'uno o dell'altro, non sarebbe tenuto maledico, quando egli dimostrasse, ambedue essere stati grandi philosophi, ma l'uno all'altro superiore<sup>14</sup>.

Cette dimension dialogique, orale de la culture humaniste sera très vite menacée. La Contre-Réforme va infléchir cette culture du dialogue — comme en témoigne la planche de Giorgio Ghisi. *L'École d'Athènes* transforme un dialogue en monologue d'inspiration divine et sans réplique. Dans son *De bibliothecis* de 1607, Juste Lipse rappelle déjà avec véhémence que les bibliothèques antiques comportaient des portiques où les savants circulaient, *conversaient*, modèle d'une sociabilité raffinée, dans la *Polis* des sages<sup>15</sup>. Cette oralité, dont la disparition est maintenant reconnue, fascinera l'École du Warburg au point que l'un de ses membres tentera de recouvrer cette dimension anéantie, « of recapturing the substance of past conversations<sup>16</sup> ». Cette réalité imaginée, Edgar Wind l'a cherchée dans les *Epistolaria* humanistes : la lettre imprimée de la Renaissance est alors interprétée comme le

1984, p. 179-193 ; Matthias Winner, « Ekphrasis bei Vasari », dans Gottfried Böhm et Helmut Pfotenbauer (éds.), *Beschreibungskunst — Kunstbeschreibung*, Munich, Fink, 1995, p. 259-278.

13. *Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst*, catalogue de l'exposition du Westphälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (21 mars-2 mai 1976), Münster, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, ill. 7, p. 13 ; ce type d'image sera curieusement repris par Giuseppe Bossi, dans un dessin reproduit en aquatinte, hommage à l'imprimeur Bodoni, l'*Apoteosi di Giovan Battista Bodoni* (1817) ; voir Annamaria Berncci et Pier Giorgio Pasini, *Francesco Rosaspina 'incisore celebre'*, s. l., Silvana Editoriale, 1985, p. 98, ill. 80.

14. Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino* (1557), dans Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan — Naples, Ricciardi, vol. I, 1971, p. 292. « [...] comme qui, comparant Platon et Aristote, conclurait en faveur de l'un ou de l'autre, ne serait jamais tenu pour médisant, quand il démontrerait que tous deux sont de grands philosophes, mais que l'un est plus grand que l'autre » (nous traduisons).

15. Juste Lipse, *De bibliothecis syntagma*, 1602 ; Paul Nelles, « Juste Lipse et Alexandrie : les origines antiques de l'histoire des bibliothèques », dans Marc Baratin et Christian Jacob (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en occident*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 224-242.

16. Edgar Wind, *Pagan Mysteries*, Londres, Faber & Faber, 1958, p. 15.

substitut exact de la parole. Dans la perspective de ses propres besoins, Wind souscrit pleinement à un *topos* humaniste, la vision de la lettre comme *sermo absentis in absentem*: “the Renaissance *Epistolaria* are as loquacious as those of the eighteenth century<sup>17</sup>”.

#### LA TRADUCTION DE L'IMAGE

Un siècle plus tard, la tradition orale entourant le chef-d'œuvre de Raphaël achève de mourir, mais le problème de la traduction d'une image encyclopédique en discours n'a pas cessé de passionner savants et artistes. C'est donc à l'âge classique que l'interprétation systématique du cycle de Raphaël est entreprise, à l'aide de nouveaux matériaux conceptuels, mais surtout sur la base d'un *a priori* capital: recouvrer non seulement le sens perdu, mais ce sens comme *texte perdu*, que la fresque, seconde par rapport au texte, devait avoir illustré. Une telle hypothèse, qui fait de l'image d'un dialogue philosophique sur la connaissance tout entière — la traduction d'un *écrit* préexistant —, pose de manière nettement plus stricte le problème de la fonction réelle de l'image: simple illustration, ou mode différent d'inscription du savoir universel?

Le premier type d'approche ressortit à ce qu'on appelait alors un art de la mémoire, un *Ars memoriae*. Il est proposé par Fréart de Chambray dans son *Idée de la perfection de la peinture* de 1661, où l'auteur condamne l'analyse par Vasari de *L'École d'Athènes*<sup>18</sup>. Il lui oppose ce qu'il appelle une lecture « rhapsodique », qui passe en revue les différentes figures de philosophes, évocations de leur philosophie<sup>19</sup>. Quel que soit l'ordre de la lecture, il se soumet à une histoire de la philosophie déjà ordonnée. Le titre de l'œuvre qui ne se fixe qu'au XVII<sup>e</sup> siècle confère un caractère institutionnel à l'objet de sa description: *L'École d'Athènes*.

D'autres contemporains de Chambray, dont Nicolas Poussin, furent plus radicaux et remirent en honneur la théorie de Leon Battista Alberti qui projetait un modèle rhétorique sur la peinture. En effet, le *De pictura* de 1435 définit la peinture comme la représentation d'une *Istoria*, c'est-à-dire d'un drame presque théâtral, composé de figures aux attitudes, aux expressions passionnelles bien définies; chacun de ces corps, telles les parties de

17. Edgar Wind, “Picture and Text”, ancien brouillon d'une introduction à *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958), Oxford, Archives Edgar Wind; Angelo Poliziano, *Angeli Politiani, et aliorum virorum illustrium, epistolarum libri duodecim*, Bâle, 1522.

18. Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans, Ysambart, 1662.

19. *Ibid.*, p. 16.

la rhétorique, se divisent en composants qu'il suffit d'articuler, puis de lire, comme on lit un discours<sup>20</sup>.

C'est contre une telle analyse que s'insurge Gian Pietro Bellori, un ami de Nicolas Poussin, qui sentit aussitôt les dangers d'une telle vision. Quand Poussin lui recommande non seulement de détacher l'argument général d'une peinture — par exemple, dans son *Jugement de Salomon* de 1649<sup>21</sup>, inspiré de Raphaël —, mais de lire le tableau, c'est-à-dire d'en traduire toutes les articulations : expressions des passions, visages, gestes, etc., cette traduction fastidieuse, linéaire lui répugne. Lorsque Bellori visite la *Stanza della Segnatura*, il découvre l'impossibilité de dérouler la signification de la fresque dans un *texte* :

Et è pessima cosa il ricorrere al' aiuto del proprio ingegno, l'aggiungere alle figure quei sensi e quelle passioni, che in esse non sono, con divertirle e disturbarle da gli originali<sup>22</sup>.

S'il souscrit encore à l'*Ut pictura poesis*, sa pratique traduit une prudence qui signale ce *je ne sais quoi* dans l'image, défiant toute description. Pierre-Jean Mariette sera l'un des premiers à tirer les conséquences ultimes de ce problème : pour l'histoire de l'art naissante, si la peinture se limitait à illustrer des contenus préalablement définis par un texte, elle serait inutile<sup>23</sup>. Bellori reconstitue ce sens en posant la fresque comme l'illustration, non d'une histoire, mais d'un sujet articulé à toute une série de prédicats : « La Sapienza delle cose divine, ed umane, e la Virtù, nella quale consiste il bene,

20. Leon-Battista Alberti, *De pictura*, Londres, Phaidon, 1972 [éd. C. Grayson] ; Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the social History of pictorial Style*, Oxford, Clarendon Press, 1972 (trad. allemande : *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Francfort-sur-le-Main, Syndikat, 1977) ; Hubert Locher et Kurt W. Forster (éds.), *Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, Berlin, Akademie Verlag, 1999.

21. Paris, Musée du Louvre ; *Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogue de l'exposition du Grand-Palais (1994-1995), Paris, Réunions des Musées nationaux, 1994, cat. 183, p. 116-117.

22. Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Turin, Einaudi, 1976, p. 8-9 [intro. G. Previtali et éd. crit. E. Borea]. « Et c'est une chose très grave, que de recourir à l'aide de son propre esprit, et d'ajouter aux figures des sens et des passions, qui ne sont pas, et ainsi de s'écarter des représentations originales, de les transformer » (nous traduisons).

23. Jakob Burckhardt, *Der Cicerone*, Bâle, Schweighauser, 1855, p. vii : « Das Raisonement des "Cicerone" macht keinen Anspruch darauf, den tiefsten Gedanken, die Idee eines Kunstwerkes zu verfolgen und auszusprechen. Könnte man diesen überhaupt in Worten vollständig geben, so wäre die Kunst überflüssig, und das betreffende Werk hätte ungebaut, ungemaiselt, ungemalt bleiben dürfen » ; Oskar Bätschmann, « Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen », dans Gottfried Böhm et Helmut Pfotenhauer (éds.), *Beschreibungskunst — Kunstbeschreibung*, op. cit., p. 279-312.

e la felicità di questa mortal vita per conseguire l'eterna<sup>24</sup>. » *L'École d'Athènes* propose alors une suite hiérarchisée de concepts, comme un programme de cours. La première menace qui pèse sur le cycle des fresques releva donc d'une théorie de l'image signifiante qui en faisait l'illustration transparente d'un texte antérieur, même perdu. Un tel idéal rendait le dialogue des fresques inutile.

Simultanément, le lien subtil qui reliait les différents domaines du Savoir, au sein de la *Chambre de la Signature*, commença à se distendre. Ce relâchement ne fut pas favorable à la théologie, peu à peu reléguée. Alors que pour Vasari, le fonctionnement du cycle mettait en jeu la correspondance entre philosophie et théologie, un grand nombre de guides de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du XVIII<sup>e</sup> siècle y substituèrent une nouvelle dualité : celle de la philosophie et de la poésie, du discours rationnel et du discours poétique<sup>25</sup>. Cette nouvelle interprétation accorda soudain une place prééminente aux deux statues qui ornent les niches de la grande basilique de *L'École d'Athènes* : celle de Minerve et celle d'Apollon. La *Description de la Ville de Rome en faveur des étrangers* (1690) affirme péremptoirement : « Il y a d'un côté le Mont Parnasse avec Apollon & les neuf muses, & de l'autre l'Ecole d'Athènes<sup>26</sup>. »

#### DE L'ACADÉMIE AU LABORATOIRE.

En 1698, c'est un artiste qui achève la relecture classique de *L'École d'Athènes*. La fameuse gravure de Sébastien Le Clerc, qui représente

24. Giovan Pietro Bellori, *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Rome, Boëmo, 1695 p. 4. « La Connaissance des choses divines, et humaines, et la Vertu, en laquelle réside le bien, la félicité de cette vie mortelle, pour gagner la vie éternelle » (nous traduisons).

25. Sur les guides de Rome, Oskar Pollak et Ludwig Schudt, *Le guide di Roma. Materialien zu einer Geschichte der Römischen Topographie*, Vienne — Augsburg, Filser, 1930 ; Antonio Pescaroli (éd.), *I libri di viaggio e le guide della Raccolta Luigi Vittorio Fossati Bellani, catalogo descrittivo*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 3 vol., 1957.

26. *Description de la Ville de Rome en faveur des étrangers. Suite de la seconde partie*, Lyon, Thioly, 1690 p. 778 ; voir aussi Sebastiano Resta et Johannes Meyssens, *The true Effigies of the most eminent Painters and other famous Artists that have flourished in Europe*, Londres, 1694, p. 9-10 [Bodleian Library, Oxford, Douce P 17] ; Giovanni Cecconi, *Roma sacra et moderna*, 1725 ; *Roma moderna, distinta per rioni, e cavata del Panvinio, Pancirolo, Nardini, e altri autori*, Rome, G. Lorento Barbiellini, 1741 p. 270-271 ; cet idéal est illustré par Akenside, *The Pleasure of Imagination*, I 404-405 : celui-ci évoque la nécessité d'"entwine a wreath of Plato's olive with the Mantuan bay" ; Paul Shorey, *Platonism ancient and modern*, Berkeley, University of California Press, 1938.

*L'Académie des sciences et des beaux-arts*<sup>27</sup>, est ainsi décrite par l'abbé de Vallemont :

*L'Académie des Sciences et des Arts*, qui est dédiée au Roi, & que M. Le Clerc donna au Public en 1698, passera toujours pour un chef-d'œuvre. La composition en est grande, & magnifique. Les Groupes des figures en sont si agréablement distribués & l'entente du Clair-Obscur ménagée avec tant d'œconomie, que les Professeurs & leurs Elèves se distinguent à merveilles [*sic*], sans nullement s'embarrasser, & sans aucune confusion. Le fond de cet ouvrage est une Architecture suivie, élégante, & qui offre à l'esprit l'image d'un Lycée riche, & somptueux. En examinant chaque figure, on admire une justesse dans les expressions, une belle proportion dans le Dessein, du choix dans les Draperies, qui sont toujours bien jettées ; & ce qui est singulier, c'est que M. Le Clerc, pour représenter ce nombreux assemblage de machines, qui sont propres à chaque science, ou Art, n'a presque point été obligé de sortir de son Cabinet, où elles se voyent encore dans un arrangement [*sic*] qui fait un coup d'œil ravissant<sup>28</sup>.

Le *Lycée* d'Aristote — c'est le terme utilisé par Vallemont — se substitue à l'*Académie* de Platon. Dans la gravure, qui célèbre les Académies de Louis XIV, les sciences expérimentales reçoivent tout l'honneur de l'avant-scène : instruments, expériences envahissent le premier plan<sup>29</sup>. Deux figures de savants, au centre, remplacent les deux philosophes antiques : celle d'un chiromancien scrutant la paume d'un jeune homme — un clin d'œil à Jérôme Cardan, dont la *Métoposcopia* avait paru en France quarante ans auparavant<sup>30</sup>. Mais surtout, Le Clerc relègue à l'arrière-plan le dernier élément de l'œuvre qui s'inspire directement de *L'École d'Athènes* — un

27. Sébastien Le Clerc, *L'Académie des sciences et des beaux-arts*, vers 1698, eau-forte in-folio, 34 x 37,6 cm ; Maxime Préaud, *Graveurs du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sébastien Leclerc*, Paris, Bibliothèque nationale, 1980 (Inventaire du Fonds français, 8-9), vol. I, p. 237-238.

28. Voir la description contemporaine de la gravure, telle qu'elle est fournie par l'abbé de Vallemont, *Éloge de Mr Le Clerc, chevalier romain, dessinateur, et graveur ordinaire du cabinet du roi*, Paris, Caillou — Musier, 1715, p. 31-32 ; Maxime Préaud, « L'Académie des sciences et des beaux-arts. Le testament graphique de Sébastien Le Clerc », *Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. X, n° 1 (1983), p. 73-81.

29. Christian Licoppe, « Pratique et preuve expérimentale en France au XVII<sup>e</sup> siècle. L'émergence d'un modèle coopératif », *Revue de synthèse*, IV<sup>e</sup> série, n° 3-4 (1993), p. 383-421 ; Antoine Picon, « Les rapports entre sciences et techniques dans l'organisation du savoir. Milieu XVIII<sup>e</sup> siècle — XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue de synthèse*, IV<sup>e</sup> série, n° 1-2 (1994), p. 103-120 ; Peter Dear (éd.), *The literary Structure of scientific Argument*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1991 ; Claire Salomon-Bayet, *L'institution de la science et l'expérience du vivant*, Paris, Flammarion, 1978.

30. Jérôme Cardan, *La métoposcopia*, Paris, Jolly, 1658.

péristyle maintenant obscur, où s'abrite la Théologie. Dans cet antre peu visible, garni de livres mais dépourvu d'instruments, des savants s'agenouillent ou conversent dans des attitudes qui rappellent leur modèle du Vatican. À l'expérience scientifique de la vérité, le monde de la *doxa* commence à faire de l'ombre ; au caractère décidable d'une enquête sur le sensible s'oppose le dialogue infini sur la nature de réalités suprasensibles<sup>31</sup>.

Le corollaire d'une telle appropriation aristotélicienne réside dans une nouvelle vision de l'écrit, du Livre. Cette vision trouve sa meilleure illustration dans une planche de 1689, qui emprunte une fois encore tout son décor à *L'École d'Athènes* ; le calendrier de l'université d'Oxford, dessiné par le *dean* de Christ Church, Henry Aldrich (1689)<sup>32</sup>. La grande basilique de *L'École*, aisément reconnue, n'encadre plus les personnages de Platon et d'Aristote. Les deux philosophes sont devenus les figures vénérées d'un passé. Comme Apollon et Minerve chez Raphaël, ils occupent deux grandes niches latérales. Au centre, la *Nouvelle Année* demande à l'*Histoire* d'inscrire la mémoire du passé pour le soustraire à la destruction du *Temps*. Le Savoir est ici représenté comme dépôt, comme archive ; l'histoire du Savoir permet de suivre le progrès des sciences à travers la littérature savante ; elle relève de l'*Historia litterarum* de Bacon, considérée tout à la fois comme épistémologie et comme histoire des sciences<sup>33</sup>.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est la gravure de Le Clerc qui prête sa puissance d'évocation aux encyclopédistes. C'est à elle que se réfère le président Hénault, lorsqu'il visite Voltaire à Cirey :

J'ai aussi passé à Cirey. [...] Voltaire a un appartement terminé par une galerie qui ressemble à ce tableau que vous avez vu de l'*Ecole d'Athènes*, où sont rassemblés des instruments de tous les genres, mathématiques, physiques, chimiques, astronomiques, mécaniques, etc.<sup>34</sup>

31. Renato G. Mazzolini (éd.), *Non-verbal Communication in Science Prior to 1900*, Florence, Olschki, 1993.

32. Voir Helen Mary Petter, *The Oxford Almanach*, Oxford, Clarendon Press, 1974, p. 36.

33. Francis Bacon, *Of the Proficiency and Advancement of Learning*, Oxford, Clarendon Press, 1974, I, I, 2 [éd. A. Johnson] ; Helmut Zedelmaier, « "Historia literaria". Ueber den epistemologischen Ort des gelehrten Wissens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts », *Das Achtzehnte Jahrhundert*, 22<sup>e</sup> année, vol. 2 (1998), p. 11-21 ; G. Morhof, *Tractatus polyhistoricus de excerptis ratione*, Lübeck, Böckmann, 1708 ; cette *historia litterarum* baconienne postule une vision d'un progrès, et non celle d'une pureté originelle à redécouvrir à l'aide de la philologie, comme le croit Gabriel Naudé : « il est de la doctrine des hommes comme de l'eau, qui n'est jamais plus belle, plus claire & plus nette qu'à sa source » (Gabriel Naudé, *Advis pour dresser une bibliothèque*, Paris, Rolet le Duc, 1644, p. 49).

34. « Lettre de Charles Jean François Hénault à Marc Pierre de Voyer, comte d'Argenson, Plombières, 9 juillet 1744 », dans *The complete Works of Voltaire, Correspondence*, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1970, vol. IX, n° D 2996, p. 136 [éd. T. Besterman].

Hénault croit imaginer *L'École d'Athènes*, mais la gravure de Le Clerc oblitère son souvenir. C'est cette dernière, copiée à revers, qui ornera la *Cyclopaedia* d'Ephraim Chambers — le modèle même de l'*Encyclopédie*...<sup>35</sup>

#### PHILOSOPHIE EXPÉRIMENTALE ET CULTURE LIVRESQUE : UNE RUPTURE.

C'est au siècle des Lumières, au moment même où la distance entre l'écriture et l'image se voit systématiquement mise à l'épreuve, que pour la première fois, la fresque de Raphaël devient comme une métaphore capitale d'une nouvelle articulation du savoir, à la frontière entre le visible et le lisible.

Deux œuvres semblent jouer un rôle fondamental à cet égard : l'une de Sir Joshua Reynolds, l'autre d'Étienne-Louis Boullée. La première est peu connue sur le continent ; elle est due au pinceau du plus grand peintre anglais. Cette vaste caricature de l'ignorance des *conoscenti* anglais en Italie, corrige la belle basilique de *L'École d'Athènes* en nef gothique où des Lords anglais posent, sur le chemin du Grand Tour<sup>36</sup>. L'Académie des philosophes devient alors le lieu d'une nouvelle académie, celle des peintres, comme le rappelait John Evelyn, "because you always find some young men or other designing from them"<sup>37</sup>. Quand Reynolds se rend en Italie pour y parfaire son éducation artistique, il a lu et relu les descriptions publiées de la *Chambre de la Signature* ; il en anticipe toutes les beautés. Or, sa première visite des lieux, en 1750, se solde par un échec : telle une huître, l'objet du désir esthétique se ferme. Reynolds exprime sa déception, avec des accents que la langue anglaise seule sait exprimer :

I remember very well my own disappointment, when I first visited the Vatican [...] my not relishing them as I was conscious I ought to have done, was one of the most humiliating circumstances that ever happened to me<sup>38</sup>.

35. Ephraim Chambers, *Cyclopaedia, or An universal Dictionary of Arts and Sciences*, Londres, Knapton, 1728, frontispice ; Philip Stewart, « Sur le frontispice (français) de Chambers », *Gazette des beaux-arts*, vol. CXXV, n° 1512 (1995), p. 31-40.

36. *Parody of the School of Athens*, Dublin, National Gallery of Ireland ; Andrew Wilton et Ilaria Bignamini (éds.), *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, Londres, State Gallery, 1996, p. 84.

37. John Evelyn, *Diary and Correspondence*, Londres, Routledge, s.d., p. 95 [éd. W. Bray].

38. Sir Joshua Reynolds, *Works*, Londres, Cadell, 1798, vol. I, p. xiv-xvi [éd. E. Malone] ; voir aussi la lettre de Joshua Reynolds à James Barry, Londres, [1769], dans Joshua Reynolds, *Letters*, Cambridge, Cambridge University Press, 1929, « Lettre XII », p. 16-19 [éd. F. Whitley Hilles].

Reynolds, pourtant, se met à copier patiemment *L'École d'Athènes*. Ce dessin lui apprend à voir, et dessille bientôt ses yeux : "In a short time a new taste and new perceptions began to dawn upon me." Reynolds découvre alors le pouvoir cognitif du dessin, qui assiste l'œil et lui permet d'opérer un parfait échange entre l'entendement et les représentations des sens — l'une ouvrant de nouveaux champs à l'autre, tour à tour. Ce qui demeurerait invisible au terme d'une première contemplation se désigne soudain à l'attention, affinée par le travail de l'intellect. Ce regard nouveau est un regard qui sait lire les formes. Aussi Reynolds substitue-t-il à Platon et à Aristote deux connaisseurs : l'un observe une minuscule intaille avec une loupe, l'autre montre la gravure qui permet d'en élucider la nature<sup>39</sup>.

Tandis que Reynolds célébrait avec optimisme l'effet d'un nouveau regard cognitif, armé de la gravure de reproduction, l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert s'imprimait à Neuchâtel — une vaste publication, dont les célèbres planches permettent au lecteur de rejouer l'ancrage du savoir sur l'observation directe. Mais en s'approchant du détail des choses, l'*Encyclopédie* risque de perdre une dimension capitale : la parfaite articulation systématique, unitaire du Savoir. Le système des renvois prévus par les rédacteurs de l'*Encyclopédie* pour relier tous les articles entre eux, restera fragmentaire, inachevé. Aussi, quand Panckoucke décide de refondre l'*Encyclopédie*, l'ordre des connaissances humaines est-il abandonné : ce qu'on appelle l'*Encyclopédie méthodique*, publiée à partir de 1782, sépare les différentes matières qu'elle renonce à articuler, à cause de leur abondance même. *L'École d'Athènes*, une fois encore, va servir à métaphoriser cette ambition déçue qui travaille le Grand Livre.

Dans son projet pour une nouvelle bibliothèque, Boullée entérine ce renoncement tout en essayant d'en occulter les effets : « Profondément frappé de la sublime conception de l'École d'Athènes par Raphaël, dit-il, j'ai cherché à la réaliser<sup>40</sup>. » En fait, *L'École d'Athènes* tente d'occulter l'échec

39. L'idée de remplacer les deux figures lui fut facilitée par la connaissance d'une gravure d'Arthur Pond d'après P. L. Ghezzi, qui montre les deux figures de connaisseurs ; elle se trouve reproduite dans l'ouvrage de Louise Lippincott, *Selling Art in Georgian London. The Rise of Arthur Pond*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 23.

40. Étienne-Louis Boullée, *Essai sur l'art*, Paris, Hermann, 1968, p. 126 [éd. J. M. Pérouse de Montclos] ; Jean-Pierre Mouilleseaux, « Il faut concevoir pour effectuer. Architecture et projet dans l'œuvre d'Étienne-Louis Boullée », dans *Les architectes de la Liberté 1789-1799*, catalogue de l'exposition, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1989-1990, p. 3-25 ; sur la notion d'*Encyclopédie*, voir *Tous les savoirs du monde. Encyclopédies et bibliothèques de Sumer au XXI<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996, p. 393-410 ; Jean Éhrard, « De Diderot à Panckoucke :

de l'ambition encyclopédique. Boullée est hanté par le nombre et l'hétérogénéité des livres : « Sous le règne de Louis XIV, le nombre des livres de la Bibliothèque fut augmenté de plus de soixante-dix mille volumes. Sous Louis XV, il s'est accru davantage [...] nos richesses littéraires augmentent prodigieusement [...] »<sup>41</sup>. Confronté au problème, Boullée esquisse une solution qui emprunte sa forme à *L'École d'Athènes*<sup>42</sup>. On reconnaît l'arche centrale, considérablement agrandie ; mais la proportion harmonieuse, qui équilibre le rapport entre l'humain et l'architecture chez Raphaël, le cède à une architecture écrasante, réduisant l'homme à la proportion d'une fourmi dérisoire. Ce ne sont plus les philosophes de l'antiquité qui occupent les gradins de cette *École d'Athènes*, mais leurs ouvrages mêmes, tombeaux de mots juxtaposés sur les rayons de l'enceinte. Et pourtant, Boullée refuse d'y reconnaître le cimetière d'une connaissance morte. La bibliothèque de Boullée ne propose pas une salle de lecture, mais une Académie à l'antique : nulle table ou presque, nulle chaise n'occupe le sol vide de cet « amphithéâtre de livres »<sup>43</sup>. La science sublime des philosophes antiques est figurée comme le dépôt dans l'écriture d'une philosophie toute orale qui rappelle les beaux temps anciens où l'on dialoguait sous les portiques. Le dialogue oral est devenu ici un mythe fondateur de l'écriture — il voile sa nature réelle : un monologue sans réponse, enregistrement figé d'une pensée. Plus encore, alors que l'*Encyclopédie* a échoué à articuler complètement les connaissances humaines, Boullée propose une bibliothèque susceptible d'englober visuellement ce qu'il n'est plus possible de totaliser par l'intellect. Ce regard qui embrasse imaginativement les reliures, à défaut de leur contenu, est un regard panoptique, c'est-à-dire un regard de pouvoir : semblable au *Panopticon* de Bentham, la bibliothèque se soumet à une surveillance efficace, puisqu'un seul œil peut contrôler tout lecteur occupant l'espace<sup>44</sup>. Et cette totalisation d'une Science, enterrée dans l'imprimé, trahit une angoisse de la mort. Cette collection de textes est fragile. Il faut la placer à l'abri du feu, des

deux pratiques de l'alphabet », dans Annie Becq (éd.), *L'encyclopédisme*, Paris, Klincksieck, 1991 p. 243-252 et Charles Porset, « L'*Encyclopédie* et la question de l'ordre : réflexions sur la lexicalisation des connaissances au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Annie Becq (éd.), *L'encyclopédisme, op. cit.*, p. 253-266.

41. Étienne-Louis Boullée, *Essai sur l'art, op. cit.*, p. 127.

42. Comme le relève J. M. Pérouse de Montclos, Jean-François Blondel recommandait à ses élèves de rêver des architectures en contemplant des peintures de Raphaël, *Cours d'architecture*, Paris, Desaint, 6 vol., 1771-1777, et atlas, vol. I, p. 186.

43. Étienne-Louis Boullée, *Essai sur l'art, op. cit.*, p. 131.

44. *Ibid.*, p. 128.

intempéries, des révolutions<sup>45</sup>. Avant de mourir, Condorcet écrit son *Fragment de l'Atlantide, ou Efforts combinés de l'espèce humaine pour le progrès des sciences*, qui devait figurer en deuxième partie de l'*Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*<sup>46</sup>. La référence à l'Atlantide parle d'elle-même : Condorcet imagine la dernière étape de l'histoire de l'humanité, quand l'histoire même cède à l'utopie. Dans ce nouveau monde, le *philosophe* rêve de « l'établissement d'une langue universelle, [de] l'exécution d'un monument qui mît les sciences à l'abri même d'une révolution générale du globe<sup>47</sup> ». D'un côté, la nostalgie d'une pure transparence, d'une communication immédiate et vraie, de l'autre, l'angoisse de l'archivage indistinct, opaque de la connaissance enfermée dans l'écrit.

45. Louis Moreri, article « Alexandrie », *Le grand dictionnaire historique*, Paris, Brunel, 8 vol., 1740 ; Jean-Marie Goulemot, « Bibliothèques, encyclopédisme et angoisse de la perte : l'exhaustivité ambiguë des Lumières », dans Marc Baratin et Christian Jacob (éds.), *Le pouvoir des bibliothèques, op. cit.*, p. 285-300.

46. Marie-Jean-Antoine-Nicolas de Condorcet, *Œuvres complètes de Condorcet*, Brunswick — Paris, Vieweg — Heinrichs, 21 vol., 1804 ; voir ici le vol. VIII.

47. *Ibid.*, vol. VIII, p. 603.

## VII

---

# Comment distinguer les sœurs jumelles?

## La sculpture au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture

**Christian Michel**

*Université de Paris X*

Cette étude repose sur une réflexion menée depuis plusieurs années sur l'Académie royale de peinture et de sculpture, autour des conférences qui y ont été tenues<sup>1</sup>. Si les Académies, selon le modèle cicéronien, sont fondées sur une réflexion sur les principes et un raisonnement sur les mœurs comme l'explique ici même Alain Michel, l'Académie royale de peinture et de sculpture, bien que corps ouvert à un nombre indéfini de membres et bien qu'institution enseignante plus que structure de production, entre dans le système des Académies européennes. Elle élabore un équilibre entre une réflexion de l'art comme *idea*, ou plutôt comme *disegno*, et un raisonnement sur la pratique artistique dans sa matérialité. À la différence de l'Académie florentine du dessin, qu'étudie dans ce même volume Édouard Pommier, et de l'Académie romaine de Saint-Luc, la question majeure qui se pose n'est pas d'unir les arts dans leurs pratiques autour de la notion de *disegno*, mais au contraire d'étudier leur spécificité.

La structure de l'Académie royale de peinture et de sculpture diffère de celles de la plupart des Académies artistiques européennes en ce qu'elle ne réunit que deux «sœurs», la peinture et la sculpture, en excluant la troisième : l'architecture. Une sœur cadette est venue s'y intégrer, la gravure. La composition de ce corps tient certes à des raisons conjoncturelles : les peintres et les sculpteurs, menacés par les empiètements de la Maîtrise des peintres, sculpteurs et imagiers, ont obtenu en 1648 la fondation d'une Académie ;

1. Voir Christian Michel, «Les conférences académiques: enjeux théoriques et pratiques», dans Christian Michel et Maryvonne Saison (dir.), *La naissance de la théorie de l'art en France, Revue d'esthétique*, n° 31-32 (1997), p. 71-82.

désireux d'obtenir d'Abraham Bosse un cours de perspective, ils ont été amenés à ouvrir leur corps aux graveurs. En revanche, les architectes du roi, qui n'étaient pas l'objet de menace de la part des maîtres-maçons, ne semblent pas avoir souhaité de structure académique et lorsque Colbert crée, en 1671, l'Académie royale d'architecture, il en fait un corps très fermé d'architectes détenteurs de charges, sans doute pour se dispenser de nommer un nouveau Premier Architecte du roi, charge restée vacante pendant sept ou huit ans, entre la mort de Le Vau et la nomination, obtenue par Madame de Montespan, de Jules Hardouin-Mansart.

Il n'y a donc que deux sœurs importantes à l'Académie, la peinture et la sculpture, et la réflexion académique vise plus à analyser leur spécificité propres que leur union au sein des « arts qui ont le dessein pour base ». C'est à ce titre que j'examinerai les résurgences des débats sur le *paragone*, qui ne cherchent pas, à mon sens, à résoudre la question en faveur de la peinture ou de la sculpture, mais à mieux comprendre ce qui est du ressort de chacun de ces arts. Théoriquement, l'accord entre la peinture et la sculpture est parfait, et un des jetons de l'Académie porte l'inscription *Amicae quamvis Aemulae*<sup>2</sup> ; dans la pratique, une subordination existe sans aucun doute et l'Académie n'est qu'exceptionnellement dirigée par un sculpteur.

La place des pratiques artistiques par rapport à une conception qui repose sur le *disegno* a été débattue lors des conférences sur la couleur. Comme l'a souligné Gabriel Blanchard :

Le peintre a de commun avec tous ceux qui font profession des beaux-arts qu'il imite la nature, avec les sculpteurs et les graveurs qu'il dessine, et n'est peintre que par la couleur, de sorte que l'on peut raisonnablement dire que celui-là est plus savant peintre, lequel possède mieux cette partie de la peinture que nous appelons couleur et la sait mieux mettre en usage<sup>3</sup>.

Je ne reviendrai pas ici sur cette question souvent étudiée, mais je chercherai à montrer quel est l'équivalent, dans le domaine de la sculpture, de cette revendication d'autonomie des pratiques artistiques. Les témoignages sont assez peu nombreux, il est vrai, car comme le dénonce le comte de Caylus en 1749, les sculpteurs

2. Jeton dessiné en 1764, pour être distribué lors des séances aux principaux officiers. Voir Émile Dacier et Albert Vuaflart, *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Pour les membres de la Société [etc.], 1929, t. 1, p. 246.

3. Louis Gabriel Blanchard, *Le mérite de la couleur*, 7 novembre 1671, mss. École nationale supérieure des beaux-arts, n° 152 ; Alain Mérot, *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1996, p. 212.

semblent ne vouloir connaître que le travail et l'exécution, dont les moyens transmis du maître à l'élève sont adoptés dans l'école; à dire le vrai, c'est une espèce de routine qui peut avoir un avantage pour les hommes médiocres et dont l'habitude facilite la paresse; mais cette routine et le chemin frayé sont non seulement ennemis du grand, mais conduisent les Artistes à mépriser la théorie et à s'opposer généralement parlant aux réflexions que les gens de lettres peuvent leur communiquer<sup>4</sup>.

Certes, il ne s'agit, aux yeux de Caylus que d'un malentendu, et il s'efforce de démontrer que les sculpteurs travaillent en se fondant sur une théorie implicite, mais un tel état d'esprit chez les sculpteurs rend d'autant plus difficile l'élaboration d'une réflexion neuve sur la sculpture comme art autonome.

Avant la rédaction par Caylus d'une dizaine de vies de sculpteurs qui lui permettent de poser la question, la place de la sculpture a déjà été discutée de façon implicite ou non. C'est cette élaboration d'un statut que je vais présenter en première partie, avant de voir comment Caylus le théorise.

#### UNE SUBORDINATION ACCEPTÉE

La meilleure illustration du statut subordonné de la réalisation matérielle de l'œuvre peut être donnée par le morceau de réception que Jacques Prou a remis à l'Académie en 1682<sup>5</sup> (fig. 1). Son iconographie est longuement analysée par l'historiographe de la compagnie, Guillet de Saint-Georges, à partir d'un mémoire fourni par Prou lui-même, le 5 novembre 1689.

Le bas-relief de M. Prou est fait pour célébrer la gloire du roi; mais en même temps, les louanges de la sculpture et de la peinture y sont adroitement insinuées, et cet art illustre y vante ses talents comme voulant montrer que, pour être propre à vanter un grand mérite, il faut en avoir soi-même, et qu'on n'est guère capable de donner des louanges qu'après en avoir reçu. Aussi ce serait une chose étonnante que l'Académie ne fit pas les éloges de la peinture et de la sculpture, puisque leurs louanges retentissent de tout côtés. [...]

M. Prou, dans le bas-relief que nous allons décrire et qu'il donna pour sa réception, le 2 juin de la même année 1682, s'est attaché à figurer le mérite et la glorieuse occupation de l'un et de l'autre talent.

4. Anne-Claude-Philippe, comte de Caylus, *Vie de Sarazin*, 1<sup>er</sup> mars 1749 et relue le 6 mai 1769 — mss. Bibliothèque nationale, Estampes, n° Y<sup>63</sup> 18; voir note 19.

5. Paris, Musée du Louvre. François Souchal, *French Sculptors of Seventeenth and Eighteenth Centuries. The Reign of Louis XIV*, Oxford, Cassirer, 1977, t. 3, p. 181, n° 6.



1. Jacques Prou, *Union de la Peinture et de la Sculpture*, 1682, Musée du Louvre.

Ce bas-relief est de marbre, de forme de carré long, ayant deux pieds et demi de hauteur sur une largeur de deux pieds. Il représente la Sculpture et la Peinture qui se consultent réciproquement sur le portrait du roi. La Sculpture paraît sous la figure d'une femme, jeune, bien faite, et qui a l'air sérieux pour marquer la prudence de ses réflexions. Elle tient de ses deux mains un dessin du buste du roi, fait en médaille [...]. La Sculpture montre le dessin de la médaille à la Peinture, comme lui voulant marquer que c'est là le digne objet de leur étude et de leurs travaux et que toutes deux s'y doivent appliquer avec d'autant plus d'exactitude et de correction qu'il s'agit de représenter un monarque auguste qui les a toujours favorisées d'une protection particulière, et qui pour élever leur art à son plus haut degré, a fondé l'Académie royale qui porte leur nom. Mais cette disposition de la Sculpture qui présente son dessin à la Peinture est encore fondée sur une pensée particulière de M. Prou, qui a voulu que l'on l'ait ici spécifiée, et qui est plein de reconnaissance pour les bons avis et le secours qu'il a souvent tirés de M. le Brun. Il en fait ici un aveu particulier, et sachant que M. le Brun a été souvent chargé de la conduite des principaux ouvrages du roi, tant pour la peinture que pour la sculpture, il en a voulu donner une idée formelle dans ce bas-relief en marquant que la Sculpture communique son dessin à la Peinture et qu'elle attend ses avis. Mais en même temps, il n'oublie pas de marquer l'excellence et le mérite de la sculpture, en faisant réflexion que les ouvrages de peinture exécutés pour le roi étaient aussi soumis en ce temps-là à la même inspection, il veut tenir ces deux talents comme dans un égal contrepois. Ainsi, quoique la Sculpture demande des avis, elle tient son rang, car elle est assise et la Peinture est debout ; ce qui montre qu'elles se traitent d'un air familier, sans aucune conséquence de supériorité ; que ce sont deux sœurs qui, ayant tiré leur commune origine du dessin, demeurent toujours unies dans une société étroite, par une familiarité louable, sans concevoir jamais aucune jalousie pour les avantages particuliers qui, selon les occasions, sont déferés tantôt à l'une, tantôt à l'autre ; de sorte qu'elles se consultent ici pour se donner un avis réciproque et non pas un ordre positif. Mais le sculpteur a encore affecté cette disposition de ces deux sœurs dont l'une est assise et l'autre est debout, pour former un contraste ingénieux entre deux attitudes qui sont naturelles et variées selon les règles de l'art. On voit donc que la Sculpture étant toute prête à rectifier le dessin de la médaille, tient dans la main gauche une pointe d'acier nécessaire au travail du sculpteur, comme pour témoigner qu'elle ne croit pas son ouvrage terminé. Tout le reste est préparé pour l'exécution [...]<sup>6</sup>.

6. Georges Guillet, dit Guillet de Saint-Georges, « Description du morceau de réception de M. Prou », lue le 5 novembre 1689 ; mss. École nationale supérieure des beaux-arts, 129 III ; Louis Dussieux et al. (éds.), *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, J. B. Dumoulin, 1854, t. 1, p. 80-85.

Le *paragone* fonctionne donc en faveur sinon de la peinture, du moins de Le Brun, ordonnateur, hors de l'Académie, des statues réalisées pour le roi à partir de ses dessins. Il en est de même à l'Académie où les morceaux de réceptions sont exécutés à partir des dess(e)ins, matériels ou non, qu'il a fournis aux artistes. Les seules exceptions sont les bustes des protecteurs ou de Le Brun lui-même, ou des figures d'expressions<sup>7</sup> d'après ses théories. Le bas-relief de Prou repose sans doute sur un dessin de Le Brun. L'exécution est subordonnée à l'Idée, et la sculpture, comme la peinture, au dess(e)in.

Il serait toutefois abusif de ne pas reconnaître d'autonomie à la sculpture même pendant le rectorat de Le Brun. Si l'on met à part les morceaux de réceptions des fondateurs et des artistes reçus sur l'ordre de Colbert en 1663 et pour lesquels on s'est relâché sur les règles, deux sculpteurs ont été reçus à l'Académie sur des figures en ronde-bosse : Michel Anguier et Corneille Van Clève<sup>8</sup>. Le premier est un des principaux théoriciens de la sculpture à l'Académie<sup>9</sup>, auteur de douze conférences, dont certaines assez longues pour être lues en deux ou trois séances. Assurément il insiste, en termes très idéalistes, dans sa première conférence, sur la force du dessein et y revient régulièrement, mais souligne bien qu'elle ne peut s'exprimer que par la délicatesse de la pratique<sup>10</sup>, il remet en cause les bas-reliefs picturaux où trop de plans sont mis en œuvre<sup>11</sup> et surtout construit un discours qui contribue à une réévaluation de Michel-Ange, non seulement comme sculpteur, mais comme peintre.

C'est en effet autour de Michel-Ange que se situe la revendication majeure des sculpteurs. Alors que les théoriciens de la peinture en ont fait un « mauvais ange<sup>12</sup> », une tentative de le remettre au premier plan est élaborée vigoureusement dans les conférences des sculpteurs. Anguier précise

7. Balthazar de Marsy, *La tristesse* (1673) ; Jean-Baptiste Tuby, *La joie* (achevé en 1680). La première perdue, la seconde à Versailles.

8. Michel Anguier, *Hercule et Atlas* (1668) (groupe en terre cuite, Musée du Louvre) et Corneille Van Clève, *Polyphème* (1681) (ronde-bosse, Musée du Louvre).

9. Voir Emmanuelle Delapierre, *De la théorie esthétique à l'œuvre d'art : l'exemple de Michel Anguier, sculpteur et académicien*, maîtrise, Université de Paris X, 1995. Plusieurs conférences d'Anguier ont été publiées par André Fontaine et par Henry Stein, « Les frères Anguier », *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements*, t. 17, 1889, p. 576-592. La plupart restent inédites, un recueil de l'ensemble est conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale, na 10936. Elles ont été retranscrites par E. Delapierre et elles figureront dans l'édition des conférences que je prépare avec Jacqueline Lichtenstein.

10. Michel Anguier, *Le groupe de Laocoon*, 2 août 1670.

11. Michel Anguier, *Sur les bas-reliefs*, 9 juillet et 9 novembre 1673.

12. Jacques Thuillier, « Polémiques autour de Michel-Ange en France au XVII<sup>e</sup> siècle », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 36-37 (1957), p. 353-391.

bien que sa suprématie ne tient pas seulement au grand dessein, mais aussi au brio de son maniement du ciseau.

Michel-Ange a fort bien conçu cette vérité et l'a aussi admirablement pratiquée, car les grands et relevés muscles qu'il a faits dans les parties de ses figures en forment les grands contours ; il les a rendus tendres et délicats par une liaison savante et naturelle des muscles et par les traverses et mouvements des fibres qui font insensiblement perdre la rudesse, par la douceur des touches qu'elles font paraître sur la rondeur des muscles, en telle façon que le tout paraît une chair naturelle, et cette partie est la plus difficile à bien comprendre et encore plus à exécuter dans la sculpture<sup>13</sup>.

Le maître florentin est bien un modèle de pratique autant que de *disegno*. Gaspard Marsy élabore une théorie des styles — ou plutôt des manières — en sculpture, qui conduit aussi à faire de Michel-Ange une figure-clé, à la fois de la manière athénienne, trop rude, et de la manière de Sycione la plus parfaite. Les autres sculpteurs cités ont utilisé les manières, plus aimables mais moins parfaites, de Rhodes ou de Corinthe<sup>14</sup>. Sarazin, qui le revendiquait comme son maître, place son portrait dans le *Triomphe de la Renommée* dans le tombeau de Monsieur le Prince, et Van Clève, l'autre sculpteur, avec Anguier, à avoir remis une figure en ronde-bosse à l'Académie, conservait chez lui des modèles des figures des tombeaux des Médicis et du Christ de la Minerve<sup>15</sup>.

La place de Michel-Ange, l'artiste universel, mais qui, dans le débat sur le *paragone* publié par Varchi, mettait la sculpture au premier plan, est à mon avis un bon témoin de cette revendication de la sculpture comme art autonome et non art dépendant du dess(e)in. Il est d'ailleurs à noter que le comte de Caylus indique que Van Clève « quelquefois fut épineux dans vos assemblées, s'imaginant qu'on voulait lui manquer, non tant à lui qu'à la place qu'il occupait ». Il remet une figure de marbre en ronde-bosse, probablement en refusant les sujets qu'il était usuel que Le Brun ordonnât. Cette autonomie va d'ailleurs se développer plus nettement après la mort de Le Brun, ou du moins de façon plus visible. Entre 1690 et 1704, la

13. Michel Anguier, *Union de l'art avec la nature*, 4 juillet et 1<sup>er</sup> août 1671.

14. Gaspard de Marsy, *Sur le torse du Belvédère*, 7 décembre 1669 ; Thomas F. Hedin, *The Sculpture of Gaspard and Baltazar de Marsy [...]*, Columbia, University of Missouri Press, 1983, p. 238-239.

15. Voir François Souchal, *French Sculptors of Seventeenth and Eighteenth Centuries*, op. cit., t. 3, p. 401.

moitié des morceaux de réceptions sont en ronde-bosse, et ils le sont tous à partir de 1704. Le passage se fait entre des œuvres véhiculant un discours à la gloire du roi ou de Dieu (avec notamment le cycle des évangélistes, des apôtres et des Pères de l'Église) à des œuvres autonomes qui ont comme principale prétention d'être des exercices de brio. Les œuvres des frères Coustou en sont de bons exemples. Alors que Nicolas, agréé en 1687, avait été reçu en 1693 sur un bas-relief ordonné par Le Brun sur la *Convalescence du roi*, ne modifiant que marginalement la composition du directeur de l'Académie<sup>16</sup>, Guillaume est reçu en 1703 sur une figure en ronde-bosse d'Hercule sur son bûcher<sup>17</sup>.

#### CAYLUS ET LES VIES DE SCULPTEURS

C'est ce nouveau statut que tente de théoriser le comte de Caylus dans les dix vies de sculpteurs constituant la matière de huit conférences lues en 18 mois à l'Académie royale de peinture et de sculpture (de mars 1749 à octobre 1750)<sup>18</sup>. Ces textes jusqu'à présent ont été peu utilisés, seules les vies de Van Clève, Anguier et Regnaudin ont été publiées, et de façon instrumentales<sup>19</sup>. En effet, ils contiennent fort peu de renseignements neufs et sont construits à partir des Mémoires historiques qui avaient été rédigés autour de 1690 par Guillet de Saint-Georges. Le projet est plus théorique qu'historique, il s'agit à travers ces vies de faire connaître et apprécier l'art de la sculpture<sup>20</sup>. Les digressions et les leçons les parsèment de toute part. Il s'agit, à ma connaissance, d'une des rares tentatives de rédiger non des vies d'artistes, mais des vies de sculpteurs, en les axant sur les questions spécifiques liées à cet art.

Les principaux thèmes abordés tournent autour de la matérialité de la sculpture, avec les problèmes qui y sont liés.

16. *Ibid.*, t. 1, p. 156, n° 12; dessin aussi reproduit.

17. *Ibid.*, t. 1, p. 131, n° 7.

18. Auxquelles il faut ajouter la vie de Bouchardon, lue et publiée en 1762.

19. Dans Louis Dussieux et *al.* (éds.), *Mémoires inédits, op. cit.*, t. 1, p. 451-478 (Anguier et Regnaudin, 3 mai 1749) et t. 2, p. 73-79 (Van Clève, 3 octobre 1750). Les six autres : Sarazin (1<sup>er</sup> mars 1749), Le Rambert (10 janvier 1750), Guillaumin (7 février 1750), Girardon (2 mai 1750), Buyster et Poissant (4 août 1750), Van Opstal (3 octobre 1750), sont inédites ; les citations seront tirées du manuscrit conservé au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale (Y<sup>b</sup> 18). Il ne s'agit pas de textes longs, et je ne donnerai pas de pagination. J'en prépare, avec Jacqueline Lichtenstein, une édition avec l'ensemble des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

20. Projet exposé dans la longue introduction de la vie de Sarazin.

La sculpture est en théorie un art qui défie le temps, ce à quoi un antiquaire comme le comte de Caylus est particulièrement sensible, mais les limites de cette durée sont largement soulignées. La fragilité des matériaux, la pierre et naturellement le stuc, est mise en avant.

Ces morceaux ne sont que de pierres et l'on n'aime pas en parlant de sculpteurs habiles, à rappeler les ouvrages de ce genre ; ils font trop penser à la facilité de leur destruction ; ils procurent cependant un bien dans la sculpture, ils fournissent aux artistes de tout âge des occasions d'étude, et souvent des ressources ; les particuliers en France, ainsi que dans les autres pays, ne se trouvent presque jamais en état de soutenir une dépense égale à celle des ouvrages de marbre, ou plutôt la mode ne leur inspire point ce goût, car on voit pour le malheur des yeux des milliers d'ornements en plâtre dans les corniches et dans le milieu des plafonds, et de bois dans les panneaux, qui souvent distribués à contresens, révoltent communément le bon goût et coûtent des sommes immenses par eux-mêmes et par l'excès des dorures. (*Vie de Sarazin*)

On voit que les bas-reliefs de la main de Lerambert, et qu'il avait sans doute exécutés avec soin, puisqu'ils étaient placés dans la chambre et l'antichambre du roi aux Tuileries, ainsi que dans les salons du Louvre, quand on voit, dis-je, ces beaux morceaux détruits par les raisons de mode, *remoderner*<sup>21</sup> est un terrible mot, qui nous fait perdre une quantité de belles choses. (*Vie de Lerambert*)

La fragilité n'est pas le seul danger qui menace un sculpteur qui voudrait atteindre la postérité comme artiste. Des morceaux dont il est très fier peuvent se perdre (*Vie de Lerambert*) et aussi l'ignorance des amateurs pour la sculpture, incapables de reconnaître les mains, peut lui faire perdre le prestige qu'il peut attendre de la postérité.

Il avait même composé des vers pour mettre au bas de chaque figure, mais il s'est contenté d'y placer son nom. Je ne sais pourquoi nos artistes négligent en général cette attention, l'antiquité nous en donne tant d'exemples que je crois pouvoir placer ici le reproche que j'ose vous faire de cette négligence, et je l'adresse autant aux peintres qu'aux sculpteurs, je n'ignore point que vos ouvrages ne portent mille autres signatures qui assurément sont plus recommandables, mais les temps changent, les Révolutions arrivent, vos ouvrages peuvent se transporter, vous travaillez pour une postérité qui ne sera pas toujours éclairée, un nom engage à faire des recherches, et ces recherches ne

21. Mot ici souligné par Caylus, utilisé aussi dans la vie de Buyster.

peuvent que faire honneur à la France, enfin comme Français et comme citoyen, je vous fait cette juste représentation. (*Vie de Lerambert*)

Cependant, la durée de la sculpture peut aussi nuire à la gloire de l'artiste qui ne lui consacre pas tous ses soins, soit qu'il s'en soit remis à son atelier :

Hercule et Mercure, figures grandes comme nature et de pierre, placées sur la porte de l'hôtel de Longueville dans la rue Saint-Thomas du Louvre, c'est un ouvrage courant d'atelier auquel le maître ne touche point, et dont il donne souvent une pensée, comme elle vient et sans autre recherche. (*Vie de Guillaïn*)

Soit aussi qu'il n'y ait pas consacré assez de zèle :

Ce tombeau fait croire, plus on l'examine, qu'il est de la nature de ces ouvrages qu'on fait pour des amis, que l'on commence avec une ardeur qui se ralentit, quand on pense qu'ils ne seront que peu ou point payés, cependant l'ouvrage demeure et la postérité n'entra jamais dans aucune considération particulière, elle veut que tout soit beau, et ne pardonne jamais les négligences. (*Vie de Lerambert*)

L'ignorance du public est aussi mise en avant pour inciter le sculpteur à ne pas se contenter des beautés du ciseau.

C'est une des plus grandes fautes de l'art que de ne pas composer pour l'esprit de la chose. C'est peut-être celle que l'on pardonne le moins aux artistes, et à laquelle par conséquent ils doivent apporter le plus d'attention ; car il y aura toujours un plus grand nombre de gens d'esprit que de connaisseurs dans l'art ; ceux-là critiquent amèrement et sans retour, ceux-ci peuvent quelquefois pardonner les défauts d'une partie en faveur des autres parties qui les ont pu séduire. (*Vie de Van Clève*)

Tous ces textes conduisent à réfléchir sur la sculpture dans sa matérialité. Plus que l'Idée, c'est un art spécifique qui est en cause. Ainsi un sculpteur qui se consacre à d'autres arts, la peinture en particulier, ne peut-il qu'exceptionnellement dépasser la médiocrité. Tel est notamment le cas de Sarazin :

Quoique ces deux arts aient le même objet, c'est à dire l'imitation de la nature, il est cependant vrai que leur marche est différente ; aussi Michel-Ange qui pouvait décider souverainement sur la peinture et sur la sculpture disait

*la Pittura mi pare più tenuta buona, quanto più va verso il rilievo; il rilievo più tenuto cattivo, [quanto] più va verso la pittura*<sup>22</sup>. Cette définition est admirable, mais elle ne tombe que sur une partie, et je crois qu'on pourrait dire en général, au sujet de leur différente marche, que la peinture dont le point est fixe, fait jouer les lumières par les ombres, que les ombres dans la sculpture varient dans leur point, que par conséquent il est nécessaire de les penser quand on compose la figure, ou qu'on la choisit sur le naturel (c'est ce qu'on appelle dans la sculpture le dénouement) et ce qui est fixe et plus étendu dans la peinture porte le nom d'effet; c'est aussi de cette harmonie plus étendue que les sculpteurs, par un défaut d'habitude, doivent le plus souvent manquer lorsqu'ils veulent peindre et s'étendre. Quoi qu'il en soit, Michel-Ange, Bernin, Puget et Sarazin sont les seuls qui aient rendu leurs idées sur la toile. Il est vrai que ce dernier, quoiqu'il fût animé du même désir, n'a produit en peinture ni les choses terribles dont le premier a étonné l'univers, ni les choses agréables que les deux autres nous ont laissées. Aussi pour dire la vérité, Sarazin travaillait en ce genre sans vocation, et pour satisfaire un caprice qui lui faisait trouver plus de plaisir à faire de mauvais tableaux qu'à travailler à des morceaux de sculpture, seuls capables de le conduire à l'immortalité; on doit appuyer sur un tel exemple de la bizarrerie des hommes, et gémir en les voyant, par un amour-propre mal entendu, s'acharner souvent à la partie pour laquelle ils ont le moins de disposition.

Ce texte est destiné à un développement assez long dans une conférence de 1759, et il permet de bien comprendre les enjeux de la distinction des arts. Si l'un et l'autre dépendent du dessin, chacun a des règles propres liées à sa matérialité, et l'on ne peut que parvenir à la médiocrité en les confondant. La politique de Le Brun, comme donneur de modèles aux sculpteurs, est ici mise en cause, et la faiblesse d'un Girardon apparaît clairement dans cette subordination.

Le groupe de marbre blanc (*Apollon servi par les nymphes*) est assez universellement attribué à Girardon, et tous ceux qui en ont parlé lui en font honneur, cependant personne n'ignore qu'il est composé de sept figures, grandes comme nature, dont il n'y en a que quatre de sa main, les trois autres étant de Regnaudin, ainsi que je vous en ai rendu compte dans la vie de ce dernier sculpteur. Tout le monde sait encore que le dessein général et l'idée sont de Le Brun. On peut reprocher à l'Apollon et aux trois nymphes qui sont de Girardon, d'être un peu froids, mais ils sont d'une manière plus à lui que l'Enlèvement

22. Tiré de Benedetto Varchi, *Lezzione, nella quale si disputa della maggioranza delli arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*, dans Paola Barrochi (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1960, t. 2, p. 82.

de Proserpine qu'on voit encore dans les jardins de Versailles et dans lesquels on reconnaît ainsi que dans une statue de l'Hiver placée dans le même lieu, non seulement la composition de Le Brun, mais son goût de dessein.

Le sculpteur n'est qu'un exécutant, ce qui explique la sévérité d'ensemble de la conférence de Caylus qui lui est consacrée.

Nous devons, ce me semble, en inférer que Girardon n'était pas doué d'un génie proportionné au grand talent qu'il avait pour modeler, il faut encore convenir qu'il ne savait pas assez bien tailler le marbre et que ses ouvrages ne se ressentent que trop de la pesanteur de son ciseau.

La sculpture est donc un art qui allie théorie et pratique, les simples praticiens comme Girardon ne peuvent dépasser la médiocrité.

On lit dans l'inscription que Girardon a placé toute son intelligence à cet ouvrage, et comme dans la vérité il n'y a que la composition de lui, qui n'est heureuse en aucun sens, et qu'enfin il en a abandonné toute l'exécution à Charpentier et à d'autres de ses élèves, qui n'ont pas mieux travaillé qu'il n'a pensé, il serait plus juste et plus vrai de dire, ce me semble, qu'au lieu d'intelligence, il a mis tout le reste de sa vanité dans le tombeau qu'il a élevé pour lui et pour sa femme.

En revanche un sculpteur comme Anguier, qui a su réfléchir sur son art, est digne de toutes les louanges.

Je viens de vous donner une idée des travaux immenses qui l'ont rendu célèbre, et vous mettre en état, en vous les indiquant, d'aller les voir et les étudier, mais ce serait ignorer ce grand artiste que de ne pas connaître les réflexions qu'il a faites sur son art.

Il a lu quatorze conférences dans l'espace de seize ans qu'il a eu séance dans votre Académie ; [...] je crois que la vie ou l'éloge d'Anguier (car à son égard ces mots me paraissent synonymes) ne peut être terminé plus convenablement que par l'extrait d'une conférence qu'il a lue autrefois dans cette Académie et qui nous est heureusement demeurée. [...] On ne saurait trop, à mon avis, respecter la mémoire des grands hommes et faire connaître toutes les parties de leur mérite.

Une maîtrise de l'art impose une connaissance de son histoire, et une réflexion sur l'usage des grands modèles. Assurément l'Antiquité tient un rôle majeur dans la pensée de Caylus, mais elle n'est pas la seule. Le cas de Sarazin en est un exemple.

Pendant le séjour que Sarazin fit à Rome, il interrompit souvent ses ouvrages et prenait de grands intervalles pour étudier Michel-Ange auquel il rendait tant de justice que toute sa vie il a fait gloire de le nommer son maître, cependant il ne l'a jamais imité, et l'on ne voit aucune espèce de rapport dans leurs manières, je ne prétends pas en cela blâmer Sarazin : quand on est né avec un génie créateur, on ne doit jamais se rendre esclave de celui d'un autre, la servitude serait d'ailleurs impraticable.

J'ai été assez long dans cette présentation des textes que Caylus a consacrés à la sculpture, et les citations sont un peu nombreuses à mon goût, mais, outre le fait que ces conférences sont restées inédites, il me semble qu'elles permettent parfaitement de voir comment, au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture, la distinction des arts s'est opérée en fonction de leurs caractères propres et que la réflexion sur la pratique a bouleversé le discours traditionnel qui mettait l'Idée au premier plan. On trouverait des réflexions comparables dans l'*Essai sur la sculpture* de Falconet<sup>23</sup>, où les difficultés propres à chaque art sont largement développées et où leur distinction est clairement marquée ; ce texte étant plus connu, il me paraît inutile de l'analyser ici.

#### LA SCULPTURE COMME MODÈLE

La distinction des arts apparaît aussi clairement dans les discours sur l'utilisation de la sculpture dans la peinture. Une mutation s'est opérée depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. La reprise ou la citation de statues antiques dans la peinture, banale depuis la Renaissance, est l'objet de discussions tant en Italie qu'en France, dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Malvasia qualifie de *statuina* la peinture de Raphaël<sup>24</sup>, et Philippe de Champaigne s'affronte avec Le Brun sur la citation littéraire de figures antiques dans les tableaux de Poussin, à propos de l'*Eliezer et Rebecca*.

Mais, là-dessus, M. de Champaigne voulut faire remarquer que M. Poussin avait imité les proportions et les draperies de cette figure sur les antiques<sup>25</sup>, et qu'il s'en était toujours fait une étude servile et particulière. Il s'était expliqué

23. Étienne Falconet, *Réflexions sur la sculpture*, lues à l'Académie le 7 juin 1760, éditées à Amsterdam, en 1761, ainsi que dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (article « Sculpture »), dans l'*Encyclopédie méthodique. Beaux-arts* de Claude-Henri Watelet et Pierre Charles Lévesque (1788-1791), et dans les *Œuvres de M. Falconet*, Lausanne, 1781, 6 vol.

24. Chiara Perina, « Il lessico tecnico del Malvasia », dans *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei-Settecento*, Pise, 1980, t. 1, p. 227-232.

25. Il s'agit d'une figure de muse, que l'on trouve aussi dans les *Noces Aldobrandini*.

donc d'une manière qui semblait reprocher à M. Poussin un peu de stérilité et le convaincre d'avoir trop emprunté le secours des anciens, jusqu'à l'accuser de les avoir pillés.

Mais dans le temps que M. de Champaigne parlait ainsi, M. Le Brun l'avait interrompu, et, prenant la parole en faveur de M. Poussin, avait dit que les hommes savants qui travaillent à de mêmes découvertes, et qui se proposent un même but, peuvent s'accorder et convenir ensemble, sans que les uns ni les autres méritent le titre d'imitateurs ou de plagiaires. De sorte qu'il fallait faire différence entre les concurrents et les copistes et ne pas confondre avec les choses qui sont pillées et contrefaites celles qui d'elles-mêmes sont conformes ; que tous les historiens, qui ont écrit d'original sur un même sujet, n'ont pu s'empêcher de convenir des choses de fait, quoiqu'ils ne se soient jamais consultés ; qu'à leur exemple, M. Poussin ayant étudié et découvert les véritables effets de la nature, à l'envie des habiles gens de l'antiquité, il en avait fait comme eux un bon choix et un bon usage, et ne pouvait manquer de se rencontrer avec leurs idées ; que si on ne fait ces distinctions, on aura l'injustice d'accuser tous les grands ouvriers de l'antiquité de s'être copiés l'un l'autre, puisqu'ayant pris la Nature et le Vrai pour modèles, il a fallu de nécessité qu'ils aient gardé dans leurs figures les mêmes proportions et suivi les mêmes principes ; qu'à la vérité les Grecs ont eu de grands avantages sur nous, parce que leur pays produisait ordinairement des personnes mieux faites que le nôtre et leur fournissait de plus beaux modèles ; qu'ils portaient des habits qui ne leur gênaient point le corps et qui ne gêtaient rien à la forme des parties apparentes ; que même ces habits ne leur couvraient le corps qu'à demi, ce qui donnait la commodité à leurs peintres et à leurs sculpteurs d'en mieux observer les beautés ; que, pour plus de facilité, ils avaient incessamment devant leurs yeux de jeunes esclaves presque tout nus, outre les athlètes robustes et bien faits dont les spectacles fréquents donnaient à ces excellents ouvriers une ample matière d'étude et de perfection<sup>26</sup>.

L'argumentation spécieuse de Le Brun a certes permis de légitimer une pratique assez générale, mais la plupart des auteurs postérieurs, marqués par la lecture de Roger de Piles, et notamment du passage du traité de Rubens qu'il cite<sup>27</sup>, ont admis que si l'on pouvait utiliser des modèles empruntés à la sculpture antique, il était nécessaire de leur faire perdre la dureté du

26. Philippe de Champaigne, « *Eliézer et Rébecca de Poussin* », conférence du 7 janvier 1668, publiée à de très nombreuses reprises, notamment par Alain Mérot, *Les conférences de l'Académie, op. cit.*, p. 130-139.

27. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, 1708 ; Nîmes, Éditions J. Chambon, 1990, p. 85 et suivantes [éd. T. Puttfarcken].

marbre en les transposant, et donc d'adopter un système de reflets qui renvoie à celui de la chair. La sculpture doit être déguisée dans la peinture et non citée littéralement.

Les références seraient innombrables pour montrer comment la spécificité de la peinture est ainsi défendue contre la sécheresse de la sculpture. Je me contenterai d'une citation d'Antoine Coypel en 1721 :

À la vérité, la composition, l'ordre et l'arrangement de ses plis [de Poussin] est noble et savant, mais que l'art y paraît cacher les beautés de la nature et que ses draperies auraient été beaucoup plus parfaites si ce grand homme avait pu joindre à ce qu'il a imité, peut-être trop servilement d'après les statues antiques, un goût plus naturel, moins sec et plus aisé, dont les linges mouillés et les mannequins l'ont sans doute éloigné ; il aurait imité en cela le grand Raphaël qui, ayant peut-être plus finement saisi les beautés de l'antique, en a rendu la noblesse majestueuse avec les grâces et la simplicité charmante de la nature<sup>28</sup>.

L'utilisation littérale de la sculpture dans la peinture devient plutôt l'objet de critiques, la spécificité de la peinture ne pouvant qu'être mise à mal par l'intégration d'objets non vivants dans la représentation, réduits à un répertoire de formes. Cependant, on trouve au XVIII<sup>e</sup> siècle une assez bonne illustration du statut autonome de la sculpture dans les tableaux de Chardin. Celui-ci est l'auteur de plusieurs bas-reliefs feints, en bronze, en marbre et en plâtre<sup>29</sup>. La diversité des matériaux figurés tire justement le système de représentation vers la réflexion sur un art dans sa spécificité. Le peintre qui sait rendre les différents effets de matières, sans pour autant se consacrer au trompe-l'œil, est ainsi amené à s'interroger sur la sculpture dans sa matérialité. Chardin, plutôt que de représenter l'objet lui-même, cherche à donner à voir les effets que celui-ci produit sur la rétine<sup>30</sup>. En ce qui concerne l'objet sculpté, il fait largement appel à la sculpture moderne : celle de Bouchardon<sup>31</sup> et le *Mercur*e de Pigalle. Cette dernière figure est

28. Antoine Coypel, *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, 1721, dans Alain Mérot, *Les conférences de l'Académie royale*, op. cit., p. 467.

29. *Exposition Chardin 1679-1779*, Paris — Cleveland — Boston, Grand Palais — Museum of Art — Museum of Fine Arts, 1979 (catalogue de Pierre Rosenberg et Sylvie Savina), n° 33, 131, 132, 133, 138.

30. Voir Michael Baxandall, *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, J. Chambon, 1991, p. 129-172 [trad. C. Fraixe].

31. Deux plâtres des bas-reliefs de la fontaine de la rue de Grenelle (voir le catalogue *Chardin*, op. cit., n° 133 et 138) ; ainsi que la figure de la Ville de Paris, représentée comme un plâtre réduit, dans l'*Allégorie des arts* peinte pour le château de Choisy (Paris, Musée du Louvre) (*ibid.*, n° 123).

représentée comme un modèle de plâtre à copier par de jeunes élèves dans l'*Étude du dessein*<sup>32</sup>, et figure au centre des deux versions des *Attributs des arts et les récompenses qui leur sont accordées*<sup>33</sup>. Or, paradoxalement, bien que la figure soit particulièrement célébrée pour le retour à la nature qu'elle aurait permis d'opérer et pour le rendu des effets de chair, Chardin choisit de la figurer comme un signe iconique en reproduisant la texture d'une copie de plâtre, plutôt que les effets visuels du marbre, ce que la vraisemblance de la scène justifie pour l'*Étude du dessein*, mais qui n'avait rien de nécessaire dans les *Attributs des arts*.

Cette démarche est vraisemblablement liée à la notion de distinction des genres. Il s'agit non de représenter les statues, mais les effets visuels que produisent leurs moulages ; il s'agit de les intégrer dans la peinture comme signes picturaux, opérant ainsi une nette distinction entre les arts du dessin. C'est en tant que statues qu'il s'agit de les figurer, et non comme médiation entre la peinture et la nature. La statue devient objet, indépendamment de son référent. Le mouvement est d'ailleurs poussé plus loin dans les œuvres de Sauvage, qui peint, notamment à Compiègne, des fins bas-reliefs qui ne font référence à aucune œuvre réellement exécutée. La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle est d'ailleurs le moment où, dans les bas-reliefs, les valeurs proprement picturales, celles qui sont liées à la perspective, sont largement remises en cause<sup>34</sup>.

On retrouve, dans ces questions du *paragone*, un trait propre à l'Académie royale de peinture et de sculpture : la réflexion sur les arts s'y construit en s'approfondissant, partant d'une analyse de la production artistique ; elle est beaucoup plus nuancée qu'on ne le dit, et se trouve très éloignée du dogmatisme qu'on lui impute généralement. Il s'agit d'élaborer une théorie au sens de règle ou boussole de la pratique, bien plus qu'au sens de corpus doctrinaire contraignant. Peintres et sculpteurs, pour pratiquer leurs arts dans les meilleures conditions, doivent avoir réfléchi sur leurs fondements, leurs spécificités et éventuellement leurs finalités. C'est ainsi que la réflexion sur le *paragone* ne conserve pas l'aspect polémique qu'elle avait au XVI<sup>e</sup> siècle, mais devient un moyen de penser les arts de peinture et de sculpture.

32. Deux versions, l'une à Tokio, Musée Fuji.

33. L'une à Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, l'autre à Minneapolis, Museum of Fine Arts.

34. Voir Guilhem Scherf, « De la malignité d'un microbe : l'antique et le bas-relief moderne », *Revue de l'art*, n° 105 (1994), p. 19-32.

## VIII

---

# Piranèse et l'École romaine

**Didier Laroque**

*École d'architecture de Paris – Val-de-Seine*

Considérant les *Prisons*, l'auteur de *La parole et la beauté* relève que « le luxe voisine avec la folie<sup>1</sup> ». C'est là une folie qui n'est pas un exercice de rhétorique satirique et qui est bel et bien dérèglement et égarement de l'esprit, disproportion : vices incompatibles sans doute avec tout projet académique. L'académie dont nous parlerons à travers un examen des écrits de Piranèse n'est que par défaut, c'est le vestige d'une académie.

Lorsque Piranèse fréquente les sociétés savantes de Rome, à partir des années 1740, et qu'il rassemble autour de la publication de ses premiers recueils quelques antiquaires qui ont de l'érudition, c'est dans le projet d'unir leurs recherches à la sienne afin de soutenir ce qu'il nomme l'École romaine. C'est ainsi qu'il publie sous sa seule signature des ouvrages qui sont l'effet d'une collaboration. Bianconi écrit :

Il [Piranèse] sut captiver adroitement certains insignes lettrés qui [...] ne dédaignèrent pas de travailler pour lui, en composant de remarquables traités [...]. Ils eurent la générosité de lui permettre de les publier sous son nom. On peut dans ce nombre compter sans hésitation Mgr Bottari, le savant P. Contucci, de la compagnie de Jésus<sup>2</sup>.

La notice de Legrand<sup>3</sup> indique que l'on pouvait en outre compter au nombre des collaborateurs lettrés de Piranèse : Clément Orlandi et l'abbé Piermei.

1. Alain Michel, *La parole et la beauté*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1994 [1982], p. 309.

2. Giovanni Lodovico Bianconi, *Elogio del Piranesi*, *Antologia romana*, n° 34 (1779), p. 35-36.

3. *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi, architecte, peintre et graveur, né à Venise en 1720, mort à Rome en 1778*. Texte rédigé en 1799. Nous nous référons à l'édition de Gilbert Enouart et Monique Mosser, *Piranèse et les Français*, Rome, Edizioni dell'Elegante, 1978, p. 221-252.

Piranèse fut membre de l'Académie de Saint-Luc, mais il fut déçu par son action, ainsi que le montrent le mémoire qu'il adressa à Mengs, alors prince de l'Académie, l'automne de 1772, et son absentéisme. Il éprouva tout ensemble le désir d'un projet académique et sa caducité. L'Académie comme lieu d'assemblage des savoirs ou plutôt comme lieu de composition des savoirs semble achevée ; l'entreprise de l'*Encyclopédie* représente peut-être l'échec babelien du projet académique. L'Académie d'architecture est devenue impossible parce que le discours architectural est alors chimérique. C'est le moment où l'on ne peut plus rédiger de traité : la connaissance réunie de l'architecture, la pensée de l'ornement appartiennent au passé. Lorsque l'Académie est devenue impossible, l'académisme pourra être entendu en mauvaise part.

Nous ne savons pas si, dans la chalcographie de Piranèse, une lampe brûla devant un buste de Platon, mais nous croyons pouvoir dire que Piranèse rêva d'unir dans l'architecture ceux qui cultivent les disciplines libérales. Il tenta d'écrire un traité, il tenta de former une École romaine. Il rêva de constituer une école organisée de façon méthodique, avec une bibliothèque et un musée (ses collections), il rêva d'un lieu de la transmission du savoir architectural. (Il y a une envie impuissante qu'on voit partout dans son œuvre de faire de grandes choses.) Le discours de Piranèse se veut pédagogique, c'est pourquoi nous attachons à présenter ici son œuvre écrite.

L'œuvre écrite de Piranèse est assez dédaigné par l'historiographie : elle en juge l'authenticité quelquefois douteuse, le propos confus, subalterne et indigne d'un véritable intérêt. Il n'en existe aucune édition scientifique<sup>4</sup>. C'est cependant, dans son ensemble, une masse considérable<sup>5</sup> qui pourrait

4. Nous ne disposons aujourd'hui que d'une anthologie idéologique procurée par Pierluigi Panza, *Giovann Battista Piranesi, scritti di storia e teoria dell'arte*, Varèse, Sugarco Edizioni, 1993.

5. La liste des publications de Piranèse qui présentent des écrits (avant-propos, préfaces, introductions, lettres, etc.) est la suivante :

— *Prima parte di architetture e prospettive inventate ed incise da Gio. Batta. Piranesi architetto veneziano dedicate al Sig. Nicola Giobbe* — in Roma, MDCCXLIII, nella stamperia de' fratelli Pagliarini, mercanti librari e stampatori a Pasquino (VIII), Rome, 1743 ;

— *Le antichità romane de' tempi della repubblica e de' primi imperatori disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano*, s.l.n.d., (t. 1, 2, 3, 4 : Rome, 1748 ; deux éditions la même année) ;

— *Le antichità romane opera di Giambattista Piranesi architetto veneziano divisa in quattro tomi [...] Tomo primo [...] In Roma MDCCLVI nella stamperia di Angelo Rotilj nel palazzo de' Massimi [...] S. vendono in Roma dai Signori Bouchard e Gravier mercanti libraj al Corso presso San Marcello*, Rome, 1756, vol. I, II, III, IV ;

— *Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont e a di lui agenti in Roma dal Signor Piranesi socio della real società degli antiquarj di Londra intorno la dedica della sua opera delle Antichità romane fatta allo stesso Signor ed ultimamente soppressa*, in Roma, 1757 ;

composer plusieurs volumes *in-octavo* de pages, savantes et ardentes de polémique ; — soit un temps appréciable de la vie du célèbre graveur, et des états affectifs et intellectuels puissants. Le déni, le décri dans lesquels sont tenus les écrits de Piranèse laissent vierge un large champ de recherche que nous avons désiré explorer.

Lire Piranèse n'est pas aisé. Ses textes présentent des difficultés de compréhension décourageantes ; la confusion et même le confusionnisme qui arrêterent jusqu'à présent les historiens de l'art sont bien réels. Piranèse n'est pas un homme de lettres, ses écrits sont répétitifs et désordonnés. Ses attaques contre Leroy, contre Mariette, contre les *rigoristi*, il les rabâche *ad nauseam*, dans les mêmes termes ou peu s'en faut, au fil des introductions et des préfaces de ses recueils gravés. L'ensemble des seize textes publiés ressemble à un seul formidable brouillon, où *Della magnificenza ed architettura de' Romani* (1761), *Parere sul architettura* (1765) et *Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia, Etrusca e Toscana* (1769) font figures d'étapes principales, comme la réflexion et l'expression y marquent des progrès, des développements nouveaux.

Lorsque Piranèse écrit, c'est surtout pour affirmer être le dernier membre d'une académie originelle et le dernier des Romains que Caton ou Cicéron

— *Della magnificenza ed architettura de' Romani opera di Gio. Battista Piranesi socio della reale accademia degli antiquarij di Londra*, Rome, 1761, italien et latin ;

— *Le Rovine del Castello dell' Acqua Ciulia situato in Roma presso S. Eusebio e falsamente detto dell'Acqua Marcia colla dichiarazione di uno de' celebri passi del commentario Frontiniano e sposizione della maniera concui gli antichi Romani distribuivan le acque per uso della città* — di Gio. Battista Piranesi, Rome, 1761 ;

— *I. B. Piranesii Lapides Capitolini sive fasti consulares triumphalesque Romanorum ab urbe condita usque ad Tiberium Caesarem*, Rome, 1762 ;

— *Descrizione e disegno dell' Emissario del Lago Albano di Gio. Battista Piranesi*, Rome, 1762 ;

— *Il Campo Marzio dell'antica Roma opera di G. B. Piranesi socio della reale Società degli antiquari di Londra*, Rome, 1762, latin et italien ;

— *Biglietto sopra il deposito del Balestra nella chiesa accademica scritto dal sig. cav. Piranesi*, Rome, 1762, Archives de l'Académie de Saint-Luc, ms., vol. CLXVII, n° 70 ;

— *Antichità di Albano e di Castelgondolfo descritte ed incise da Giovambattista Piranesi*, Rome, 1764 ;

— *Antichità di Cora descritte ed incise da Giovam Bat. Piranesi*, Rome, 1764 ;

a) *Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la lettre de M. Mariette aux auteurs de la Gazette littéraire de l'Europe inserita nel supplemento dell' istessa Gazette stampata dimanche 4 novembre MDC-CLXIV* e b) *Parere sul architettura* con c) *Una prefazione ad un nuovo trattato Della introduzione e del progresso delle Belle Arti in Europa ne' tempi antichi*, Rome, 1765 ;

*Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizj desunte dell' architettura Egizia, Etrusca e Greca con un Ragionamento apologetico in difesa dell' architettura Egizia e Toscana Opera del cavalier Giambattista Piranesi architetto*, Rome, 1769, texte italien, anglais, français.

eussent reconnu pour leur compatriote. Il fait toutes sortes de raisonnements pour soutenir cette assurance. Des raisonnements vagues sans doute et qui ne peuvent rien conclure, — comme empêchés. Leur entrave nous a semblé leur intérêt.

Piranèse donne beaucoup à l'expression littéraire parce qu'il éprouve à l'évidence la nécessité de justifier et de fonder son art. Il entreprend avec fougue de réfléchir à sa vocation, mais il ne parvient pas à concevoir une idée de l'architecture et un système de mise en œuvre. Il ne peut faire un usage public de sa raison selon le mode d'expression régulier. S'il ne réussit pas à composer un traité, comme il semble en avoir eu l'ambition et parce que c'était jusque-là l'outil canonique du savoir architectural, ce n'est pas simplement en raison d'insuffisances littéraires et conceptuelles personnelles ; nous pensons que la valeur de l'œuvre écrite de Piranèse peut résider dans l'incapacité et la défaite qu'il représente, qui passe celle d'un homme.

La double impuissance de Piranèse, à bâtir et à penser, semble rendre compte d'un phénomène qui est au-delà de sa personne et qui a un caractère historial. Plus rien en effet ne paraît pouvoir être convenu architecturalement — peut-être parce que plus rien n'est vraiment en commun dans la société savante et la cité. La mise en cause politique, la déception sociale qui se lisent chez Voltaire et Rousseau, chez Laclos et Sade, se montrent tout autant dans la littérature architecturale.

Les écrits de Piranèse font apparaître l'architecture dans un état où elle n'est plus rien de ce qu'elle a été et témoignent du moment où l'architecture entre en crise. Ce qui fit que l'architecture semble brusquement disparaître. L'incapacité de Piranèse à rédiger un traité est l'incapacité universelle à rédiger un traité, à soutenir un projet académique. Ni Carlo Lodoli — dont l'œuvre théorique ruinée par la malveillance est tout un symbole —, ni William Chambers, ni Jacques-François Blondel, ni Étienne-Louis Boullée, Jean-Louis Viel de Saint-Maux ou Claude-Nicolas Ledoux ne rédigent à proprement parler de traités. Dans son *Cours d'architecture* (1771-1777), Blondel, dont les capacités spéculatives semblent les plus avérées, montre une « pensée » fragmentaire, c'est-à-dire une « pensée » à laquelle le caractère fragmentaire interdit d'être une pensée, comme il lui interdit l'acte de subsumer ce qui la fonde. Pour Blondel, il n'y a plus une architecture mais une infinité d'architectures : *sublime, pyramidale, agréable, vraie, belle, variée, symbolique, mâle, femelle, légère, élégante, délicate, champêtre, naïve, mystérieuse, grande, terrible, naine, frivole*, etc.

Le désarroi et le désordre qu'on observe dans les textes de Piranèse sont ceux d'un homme engagé dans l'architecture et qui ne sait que croire. Il a l'air de voir chanceler et disparaître les fondements de l'architecture occidentale devant une liberté sans limite et comme sans être. L'absence de *linea mentis* affadit ; le manquement aux règles mène à l'affadissement, comme la possession s'efface lorsqu'elle est sans mesure. Notre graveur semble avouer confusément qu'il vit dans le moment où l'architecture devient une chose disparue. C'est ce drame sans doute qu'il représente dans ses planches, dans ses architectures dolentes, dans cette sorte de *Légende dorée* de l'architecture ; *il ne nous montre pas des ruines d'architectures mais la ruine de l'architecture*. Piranèse sait que l'*archè* a peu à voir avec « un vil métier où l'on ne ferait que copier » (il cite ainsi Leroy bien des fois), mais sachant ce qu'il refuse, il ignore ce qu'il désire au juste — il n'y a qu'un manque cuisant. Piranèse revendique pour l'architecture une dignité, une *magnificence*, mais il ne sait dire exactement laquelle. Il se tient devant la ruine de l'architecture face à un vide d'inquiétude qui coupe la parole. C'est ce vide exprimé que Manfredo Tafuri a nommé « utopie négative<sup>6</sup> » et Hans Sedlmayr *Verlust der Mitte*<sup>7</sup>.

Une expérience du vide se manifeste distinctement dans les écrits de Piranèse lorsqu'il envisage l'ornement. Ce qu'il entend par ornement, c'est l'œuvre dans son entier — mais une œuvre désœuvrée, comme la complétude lui est hors d'atteinte. Par ses écrits, Piranèse exprime que l'ornement ne peut plus se tenir en des limites précises ; et il le porte à l'absurdité, la bizarrerie, la folie, engendrant dans les planches gravées d'étranges monuments de dépression morale et d'extravagance.

Le terme d'*ornement*, distant de notre acception aujourd'hui, n'a, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, rien de vague ; l'ornement n'est ni un postiche, ni un excédent ; l'ornement, c'est l'*ordre* : *ornare* est l'aïeul du verbe *ordinare*. Il n'existe pas, avant les Lumières, de traité d'architecture qui ne consiste à établir une éloquence de l'ornement. L'ornement est conjonction, capacité même de composer, il est ce qui est doué de la faculté de faire tenir ensemble les choses les plus dispersées et diverses : ce qui engendre l'harmonie régulière et complète entre toutes les parties bâties. L'ornement représente le mode de l'architecture et le signe de l'achèvement d'un édifice — il en est le médium ou le lieu spécifique.

6. Manfredo Tafuri, « Giovan Battista Piranesi, l'utopie négative dans l'architecture », *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 184 (1976), p. 93-108.

7. Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte, die bildende Kunst des 19 und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzbourg, Müller, 1948.

Dans *Della magnificenza* (1761), Piranèse associe beauté et ornement :

Rimane a dirsi della bellezza. Io credo, che, trattandosi di edifizj, consista questa nel dare a tutta l'opera una forma veramente propria e avvenente, e nel distribuir le parti con tal vantaggio e pulizia, e che s'accordino tra loro con una tal regola, che il tutto produca una certa naturale venustà ed ornamento, che tiri a se gli occhj di chi la mira<sup>8</sup>.

Piranèse dit fort peu de choses au sujet de l'emploi de l'ornement — et, d'une manière générale, les processus ne l'intéressent pas —, mais il donne cependant dans le *Ragionamento* un principe général :

io vorrei, che questi critici mi stabilissero dentro quali limiti restringer debbasi la varietà degli ornamenti e fino a quali possa essa stendersi e dilatarsi. L'impresa è forse più malagevole di quello che essi s'immaginano. E facil cosa il dire, che in una giusta proporzione tra il poco, e l'assai stà il retto : ma il siffare questa proporzione *hoc opus, hic labor est*; e non potrebbe dirsi peravventura in questo cia, che in altro genere disse Marziale. *Non sunt longa quibus nihil est demere possis, Sed tu Cosconi distica longa facis*.

Cioè che la molteplicità degli ornamenti non vuol tanto misurarsi dalla loro quantità, e numero, quanto dalla qualità a cui servono<sup>9</sup>?

8. *Della magnificenza*, § XXXVI, p. lii ; « Ce qui revient à dire de la beauté ceci : je crois que pour tous les édifices elle consiste à donner à l'ouvrage tout entier une forme qui lui soit vraiment propre et avenante, à distribuer les parties avec un tel avantage et avec une telle rigueur, et à les accorder entre elles par une telle ordonnance que le tout produise une certaine vénusté naturelle et un ornement qui attire sur soi les yeux de qui le regarde. »

9. *Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura Egizia e Toscana*, 1769, éd. Panza, p. 295-296 ; « [...] je voudrais que ce propos déterminât quelles sont les limites dans lesquelles on peut restreindre la variété des ornements, ou jusqu'à quel point on peut les étendre et les dilater. L'entreprise est peut-être plus malaisée qu'on ne l'imagine. Il est facile de dire que la vérité consiste en une juste proportion entre le trop et le trop peu, mais non de fixer cette proportion *hoc opus, hic labor est*; ne pourrait-on se risquer à répéter ce que dit Martial d'un autre art :

*Non sunt longa quibus nihil est demere possis,*

*Sed tu Cosconi distica longa facis.*

Est-ce-à-dire que la multiplicité des ornements ne doit pas tant se mesurer à leur nombre et à leur quantité, que par la qualité à laquelle ils doivent contribuer ? »

La citation exacte de Martial serait : *Non sunt longa quibus nihil est quod demere possis, / sed tu, Cosconi, disticha longa facis*. Nous jugeons utile de citer l'épigramme entière afin de donner plus de clarté à ses deux derniers vers : « Cosconius, qui trouve mes épigrammes trop longues, tu pourrais servir à graisser les essieux ! À ce compte, tu jugerais le Colosse trop grand et l'enfant admiré par Brutus trop petit. Apprends ce que tu ne sais pas : souvent Marsus et Peto, ce poète de grand art, traitent en deux pages un seul sujet. Ils ne sont pas trop longs, les ouvrages dont on ne peut rien retrancher : mais toi, Cosconius, tes distiques n'en finissent plus » (*Épigrammes*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1930-1933, t. 1, L. II, LXXVII, p. 78, [trad. H. J. Izaac]).

Cette qualité à laquelle les ornements doivent contribuer, c'est la *magnificenza*, mot par lequel Piranèse entend le mérite même de la civilisation romaine et qu'il emploie abondamment. La *magnificenza* est une dignité et une taille ; elle est une profusion matérielle et spirituelle unie : la qualité de ces deux dimensions lorsqu'elles ne sont pas mesurées, une manière de perfection du don dans une ampleur sans limite. Cette conception relève distinctement de la philosophie du sublime.

Nous trouvons, dans les écrits de Piranèse, des considérations comme celle-ci :

Gli uomini sono troppo amanti della varietà per godere sempre d'una medesima decorazione : ci piace di alternare coll' allegro in serio, e fino il patetico, anche l'orrore delle battaglie ha il suo bello, *e di mezzo alla tema esce il diletto*<sup>10</sup>.

Cette phrase, la plus conceptuellement ambitieuse du *Ragionamento*, montre assez combien l'eurythmie n'est plus à l'ordre du jour. L'ornement piranésien veut émouvoir et saisir à l'extrême.

Selon Manfredo Tafuri, le langage architectural employé par Piranèse, démontrerait son autonomie, sa vacuité et formerait « un vide sémantique par excès de signification<sup>11</sup> ». Tafuri met en évidence le principe d'individuation ornemental qui est au centre du recueil intitulé *Campo Marzio* (1762), il écrit : « La critique piranésienne entame profondément les pré-tentions symboliques des formes architecturales » ; et, un peu plus loin :

L'exaspération des possibilités d'articulation et de déformation des compositions ne correspond plus à un *ars combinatoria* : le télescopage des « monades » géométriques n'est plus réglementé par aucune « harmonie préétablie » et, ce qui est plus important, démontre que le seul *signifié* auquel cette « casuistique » paradoxale puisse renvoyer, c'est la géométrie pure, caractérisée par le vide sémantique absolu<sup>12</sup>.

À ce moment de l'histoire de l'architecture, en une opportunité fugitive, Piranèse se définit comme celui qui ne pouvant plus être architecte, l'est néanmoins et d'autant plus : grand interprète, car n'interprétant précisément

10. « Les hommes aiment trop la variété pour se satisfaire toujours d'une même décoration ; il plaît d'alterner le gai avec le sérieux, et même avec le pathétique — l'horreur des batailles a aussi sa beauté, et du milieu de la crainte se lève le plaisir. »

11. Manfredo Tafuri, « Giovan Battista Piranesi, *art. cit.* », p. 99.

12. *Ibid.*, p. 101.

rien, grand architecte, car échouant justement à bâtir quoi que ce soit. Piranèse est celui qui exprime le caractère révolu de l'architecture classique et la fait glisser sur le plan de l'image.

Une métamorphose a lieu au cours de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : à Venise, à Rome, l'ornement architectural acquiert une signification nouvelle ; on ne l'envisage plus comme la partie d'un tout, mais comme une totalité, et *la* totalité à lui seul.

Le goût étrusque transmis à Piranèse par sa famille put trouver un relais dans la pensée de Carlo Lodoli<sup>13</sup>, qui, ainsi que l'écrit John Wilton-Ely, reposait « sur deux critères : la fonction du matériau et son expression directe dont les constructions en pierre des Étrusques avaient donné l'exemple<sup>14</sup> ». Pour le reste, Lodoli comme nombre de ses contemporains se montre conscient du relativisme esthétique ; selon Georg Germann,

[il] amoindrit le poids des opinions reçues et sème le doute. Son but n'est pas le pluralisme des styles, mais une norme esthétique indépendante de l'histoire. [...]. À la forme naturelle, il oppose la nature des choses<sup>15</sup>.

13. Cette pensée nous est connue par l'intermédiaire de son disciple Andrea Memmo, *Elementi d'architettura Lodoliana ossia l'Arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, Rome, 1786, 1<sup>re</sup> partie, 1 vol. in-quarto. La parution de la deuxième partie et de deux manuscrits de Lodoli (deux esquisses d'un traité) ne fut réalisée qu'après la mort de Memmo ; les *Elementi d'architettura Lodoliana* dans leur ensemble (2 vol.) parurent à Zara (aujourd'hui Zadar) en 1833-1834. Ils furent réédités en un seul volume à Milan en 1973. Sur Carlo Lodoli : Miloutine Borissavlievitch, *Les théories de l'architecture*, Paris, Payot, 1951 ; Georg Germann, *Vitruvius und Architekturtheorie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987 (trad. M. Zaugg et J. Gubler, *Vitruve et le vitruvianisme. Introduction à l'histoire de la théorie architecturale*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1991, p. 193-200) ; Wolfgang Hermann, *Laugier and Eighteenth-Century French Theory*, Londres, Zwemmer, 1962, p. 160 et suivantes ; Edgar Jr. Kaufman, "Memmo's Lodoli", *Art Bulletin*, vol. XLVI (1964), p. 159-175 ; Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy, France*, Harvard, 1955, p. 95-99 ; Hanno-Walter Kruft, *A History of architectural Theory from Vitruvius to the Present*, Londres — New York, Zwemmer — Princeton Architectural Press, 1994 ; Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise*, New York — Chicago, The Museum of Modern Art — The Graham Foundation for Advanced Study in the Fine Arts, 1972 (trad. L. Lotringer, D. Grisou et M. Lulin, *La maison d'Adam au Paradis*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 55-60) ; Joseph Rykwert, "Lodoli on Function and Representation", *Architectural Review*, vol. CLX, n° 2 (1976), p. 21-26 ; Joseph Rykwert, *The first Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*, Cambridge, M.I.T. Press, 1983 [1980] (trad. A. Jacottet, *Les premiers modernes. Les architectes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Hazan, 1991, p. 241-284) ; John Wilton-Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, Londres, Thames & Hudson, 1978 (trad. M. Callum, *Piranèse, les vues de Rome, les prisons*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1979, p. 67-68).

14. John Wilton-Ely, *Piranèse, les vues de Rome*, *op. cit.*, p. 9.

15. Georg Germann, *Vitruve et le vitruvianisme*, *op. cit.*, p. 198.

*Les vrais proportions de la pierre*<sup>16</sup> que Lodoli veut voir exprimées dans l'architecture font entendre qu'il joint esthétique et éthique. Memmo écrit à ce propos : « Gli era sufficiente di non dare alla pietra l'apparenza del legno e che essa fosse disposta nell'opera in modo che non rischiasse mai di spaccarsi<sup>17</sup> » ; et, en un autre endroit : « Egli sopprimeva tutti gli elementi dell'architettura sprowisti di significato e utilizzati a sproposito [*sic*] o che indicavano una cosa contraria alla verità, come per esempio un trabeazione quando, all'interno, mancava il pavimento corrispondente<sup>18</sup>. » Donnée deux fois en latin, puis traduite laconiquement et tendancieusement, la phrase suivante donne à comprendre son poids dans la pensée de Lodoli :

Ita, quod non potest in veritate fieri, id non putaverunt [antiqui] in imaginibus factum posse certam rationem habere ;

Quello che non puo star nel fatto in verità, non si rappresenti<sup>19</sup>.

Una volta realizzato in immagini, cio che non puo essere fatto secondo verità fu giudicato privo di ragione precisa dagli Antichi<sup>20</sup>.

Lodoli et Piranèse ont en commun une contestation de Vitruve<sup>21</sup>. Si bien des choses les séparent, si les attaques de Piranèse contre les *rigoristi* s'adressent en partie aux idées de Lodoli, il demeure que ce dernier représente pour Piranèse une pensée architecturale libérée des idées reçues et qui accorde cependant à l'ornement, selon la tradition néo-vitruvienne, le meilleur rôle. L'œuvre théorique de Lodoli est la première étape la plus manifeste de cette modification de l'idée d'ornement vers son autonomie. En effet, pour Lodoli, l'ornement *représente* l'accomplissement tectonique du bâtiment : il est ce par quoi un bâtiment peut appartenir à l'architecture

16. Andrea Memmo, *Elementi d'architettura Lodoliana ossia l'Arte del frabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, 1833-1834 (rééd. Milan, Mazzotta, 1973, p. 163).

17. *Ibid.*, p. 40. « Il lui suffisait qu'on ne donne pas à la pierre l'apparence du bois et qu'elle soit disposée dans l'ouvrage de manière à ne jamais risquer de se fendre. »

18. *Ibid.*, p. 15. « Il supprimait tous les membres d'architecture dépourvus de signification et utilisés hors de propos ou qui indiquaient une chose contraire à la vérité, comme par exemple un entablement quand, à l'intérieur, manquait le plancher correspondant. »

19. *Ibid.*, L. IV, ch. 2, p. 120. « Ce qui ne peut exister ne se représente pas. »

20. *Ibid.*, L. IV, ch. 2, p. 120 et suivantes. « L'image de ce qui ne pouvait être réalisé était jugé privé de raison par les Anciens. »

21. *Ibid.*, L. I, p. 133-152, p. 273-275, p. 277. Mais Lodoli se montre d'accord avec Vitruve pour considérer que « architectura est scientia », qu'elle est la discipline reine qui établit la juridicité des arts (*ibid.*, L. I, p. 274).

authentique; il est l'expression de la nature architecturale même, sa *représentation* la plus juste et la plus entière, celle de ce qu'il nomme la fonction de la matière. Si le crédit traditionnel attaché à l'ornement persiste, c'est à travers une loi d'expression solipsiste — non plus affirmer la solidarité du tout avec la partie, mais remplir un rôle nouveau et solitaire. La découverte de la beauté immanente des ruines qui appartient en propre à l'âge des Lumières éclaire aussi l'idée que Piranèse se fait de l'ornement. Diderot serait l'inventeur de la poésie des ruines, comme il lui reviendrait d'avoir le premier formé l'expression, « poétique des ruine<sup>22</sup> ». Pour lui, la ruine n'a aucunement un caractère commémoratif; elle a définitivement quitté ce qu'elle fut, sa forme première et sa raison d'être: elle se suffit à elle-même et obtient que la défaite de l'harmonie surpasse la beauté en beauté. Paraît le goût de l'incoercible, de l'incohérent, de l'inchoatif, et de tout ce que désignent les mots que précède la particule latine marquant la négation.

Dans le fil de cette aptitude, Piranèse développe au sein de ses écrits, une idée d'un art du seul détail, du pur ornement, qui n'a plus pour horizon un art d'ensemble mais qui s'achemine sans doute vers l'expression des grandes prégnances universelles, vers une confiance donnée aux instincts premiers. Là, il ne sera plus question de l'ornement en tant que *parergon*, accessoire ajouté à une structure principale, ni d'ornement comme structure d'*ordre* essentielle de l'architecture. Il ne sera pas question davantage de l'ornement sous la forme de l'eurythmie palladienne, non plus que de l'ornement comme artifice *nécessaire*, assurant la *réponse* grecque à l'*immense*; ni enfin de l'ornement dans le rôle que Vitruve lui a assigné, incarner la commensurabilité et l'immutabilité divine de l'architecture. Avec Piranèse, l'ornement est un *parergon* sans *ergon*, il n'a de support que l'accessoire lui-même en manière d'essaim. Dépaysant la rigueur lodolienne, il manifeste une puissance d'agglutination.

L'accumulation compulsive, frénétique d'ornements dit la recherche vaine et l'absence d'ornement. Son désir inassouvi. Par cette absence d'arrêt et la prolifération labile, l'architecture est devenue image. Dans l'épître dédicatoire de la *Prima parte* (1743), Piranèse constate en résumé qu'un architecte de son temps ne peut rien espérer bâtir d'important; il dit aussi que le seul parti à prendre désormais est celui du dessin pour le dessin.

Surabondamment glosé, l'œuvre graphique montre une sorte de marasme syntaxique de l'architecture, un égotisme, une détresse, un goût de l'énigme et un hédonisme dont les écrits rendent compte et qu'ils contribuent

22. *Salon* de 1761.

à élucider. Annonçant à Marigny la publication du *Campo Marzio* dans une lettre datée du 7 avril 1762, Natoire écrit : « [...] malgré ses idées, je crois qu'on en peut tirer bien des lumières<sup>23</sup> » : nous pensons naturellement tout le contraire ; c'est l'égarement même de son génie, son enthousiasme noir qui, dans ses écrits, nous donnent la vraie mesure de Piranèse. La valeur de ses textes n'est certes pas archéologique et documentaire ; ils composent une manière de fiction au centre de laquelle est comme une tache aveugle, une lacune dont on peut soupçonner qu'elle est l'origine et la source de ce monde en ruine, de tant de fragments en quête malheureuse d'unité, d'une lumière qui hésite entre le commencement et la fin de toutes choses. Comme si ce lieu vide, ce lieu sans lieu que s'est obstiné à représenter Piranèse, entraînait tout dans sa vacuité, détruisait tout, à commencer par le sens du temps ; le temps n'a plus de profondeur et l'architecture dans le même défaut est perdue. Elle devient une surface picturale. La vogue contemporaine du *capriccio* et de la *veduta* le montre assez.

Après une lecture des textes et leur imprégnation, nous avons eu cette conviction : rien de ce qu'a pensé Piranèse au fil de ses différents essais qui ne se trouve aussi dans le *Ragionamento*. Et plus nettement exprimé, épanoui, mieux synthétisé. Il semble que l'on puisse considérer le *Ragionamento* comme son ouvrage théorique le plus accompli, dont tous les autres furent l'approche. Les idées de Piranèse s'y montrent appartenant à la philosophie du sublime. Piranèse veut émouvoir et saisir à l'extrême. Le désir d'un point culminant de l'être représente une orientation exclusive vers des intérêts moraux. Il interdit la formulation d'un traité selon le canon néo-vitruvien comme il unit la fin et le moyen, et met en cause l'intelligence rationnelle ; il remplace la tradition stoïcienne de « calme maîtrise » ou de « tranquille possession » par le goût d'être débordé. Et la commodité à l'évidence est tenue pour rien. Piranèse s'efforce continûment de se dégager de l'emprise du néo-vitruvianisme, mais nous ne pouvons parler de ses écrits comme d'une pensée de substitution parce que celle-ci ne peut pas se poser. N'apparaît aucune science nouvelle.

L'ornement se « définit » dès lors par un état labile. Piranèse atteste que ce qui a fait l'architecture antique est achevé, ne peut plus tenter d'exister désormais que par *l'image* du tableau — ou bien se survivre dans une version divertissante, *un vil métier où l'on ne fait que copier*.

Un *Rêveur*, c'est ainsi que les contemporains de notre graveur, souvent, croient l'humilier et réduire son œuvre — ainsi Boullée dans son *Essai sur*

23. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments (1666-1793)*, Paris, vol. XI, 1901, p. 417 [éd. A. de Moutaiglon et J. Guiffrey].

*l'art*<sup>24</sup> ; ils ne font que reconnaître la compétence propre d'un architecte à la fin des Lumières. Le sublime de Piranèse prend la forme d'une rêverie. La profonde dépression psychologique qui marque l'œuvre est aussi une dépression historique et l'effet d'une sécularisation du monde. Il appartient à la rêverie de reconstituer l'unité de l'être que l'exercice du *doute systématique* fait voler en éclats. La conséquence des *institutions* architecturales de Claude Perrault, montrant l'arbitraire du langage architectural, est de le donner pour leurre ; de faire voir la séparation entre la beauté et la vérité. La rêverie est l'issue à une situation sans avenir. L'architecture classique s'achève en un tableau de sa propre dérélition.

La pensée de Piranèse est nourrie par la philosophie du sublime ; elle permet d'élucider à la fois le fond sur lequel reposent les idées du graveur architecte et leur ambition : atteindre un point culminant de l'être qui l'exalte en le menaçant et dont le mode d'accès est aussi l'expérience. L'art sublime est *sans moyen*, il ne peut engendrer de méthode ni de traité. L'architecture à ce moment n'est plus un moyen ordonné vers un but. Par le sublime, Piranèse abandonne la conception de l'œuvre en termes d'ornement, c'est-à-dire de composition, de rapports rationnellement concevables entre les parties, d'ordre et de symétrie ; il abandonne l'esthétique humaniste et classique, où « l'œuvre est le fruit d'un mouvement allant de la multiplicité vers l'unité dont le spectateur analyse la forme en sa perfection<sup>25</sup> », jouissant d'une calme possession.

Piranèse veut le « *face à face* entre le moi et ce qui le dépasse démesurément », et entend entrer en « un processus d'éblouissement ou d'enveloppement par lequel le sujet est dessaisi de lui-même et comme happé par l'objet de sa propre contemplation », un processus qui « n'est pas mais advient », où « les limites structurant habituellement notre expérience sont abolies » ; processus qui « dépasse ainsi nos facultés de connaître » et dont la force « ne peut se laisser circonscrire qu'en explorant les diverses figures de la grandeur, de la laideur, de l'obscurité et de la simplicité »<sup>26</sup>.

24 « Je ne saurais me figurer des productions d'un art fantastique sans me représenter des idées jetées çà et là, sans suite, sans liaisons, sans but, des désordres d'esprit, en un mot des rêves. Piranesi, architecte, graveur, a mis au jour quelques folies semblables. » (Étienne-Louis Boullée, *Architecture : essai sur l'art*, Folio 77, verso du manuscrit ; p. 61 de l'édition de Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Hermann (Miroirs de l'art), 1968.) Boullée se montre aveugle à son propre sujet qui a placé en épigraphe de son essai : *Ed io anche son pittore* ; l'exclamation du Corrège devant l'art de Raphaël, — dont une citation plus exacte serait : *Son pittore ancor io*.

25. Pierre-Henry Frangne, « Éloge de l'éblouissement », *Critique d'art*, n° 3 (1994), p. 26.

26. Pierre-Henry Frangne, « La place du spectateur », *Archives de philosophie*, t. 58, cahier 2 (1995), p. 237.

Ainsi la théorie de l'architecture de Piranèse ne peut-elle pas se poser ni l'ornement être distinct, et l'académisme est-il empêché. Le discours de l'architecture est sans méthode, sans ordre et sans accès. L'œuvre écrite de Piranèse représente, dans l'histoire de l'architecture, l'entrée dans un trouble, où ce qui a manifesté durant près de deux mille cinq cents ans l'*archè* cesse d'être ; où l'architecture, privée de sol ferme, est violemment mise en question avec celui qui prétend s'y adonner. Piranèse fait l'expérience de l'angoisse et donne à savoir qu'il ne sait pas. La présence de l'architecture devenue irréprésentable devient une picturale représentation de l'irréprésentable. Plus Piranèse se penche vers le détail archéologique, qu'il confond avec l'ornement, plus le désordre augmente, toute hiérarchie et subordination disparaissent. — Plus se donnent à voir l'impossible représentation de l'architecture dans sa totalité, le défaut de l'esprit et l'appréhension de la lacune. C'est le moment auquel s'achèvent l'architecture classique et l'académisme entendu en bonne part.

Dans son dernier texte publié, Piranèse exprimait son attente paradoxale :

Ella è per vero dire una legge ingiusta quella, che alcuni ci vorrebbero imporre di non far nulla, che Greco non sia. Dovrà dunque il talento de' nostri artefici farsi così vilmente schiavo alle Greche maniere, che nulla prender possa dell'altrui bello, ove questo greco non sia, o di nascita, o almen di origine? Eh scuotiamo una volta sì indegno servaggio, e se gli Egizj, se gli Etrusci, ne' loro monumenti ci presentano vaghezza, leggiadria, eleganza, delle loro ricchezze facciamo pur uso. Non già copiando servilmente l'altrui, che ciò ad un mero meccanismo ridurrebbe l'architettura, e le nobili arti ; e biasimo anziché lode riporterebbe dal pubblico amante di nuove cose ; e a cui per formare idea, e concetto del merito d'un artefice non basta, come taluno forse penso negli anni addietro, un disegno di buon gusto, qualora questo altro non sia, che una copia di vecchio antico lavoro. No un artefice, che vuol farsi credito, e nome, non dee contentarsi di essere un fedele copista degli antichi, ma sù le costoro opere studiando mostrar dee altresì un genio inventore, e quasi dissì creatore ; e il Greco, e l'Etrusco, e l'Egiziano con saviezza combinando insieme, aprir si dee l'adito al ritrovamento di nuovi ornamenti, e di nuovi modi. Non è l'umano ingegno sì corto, e limitato, che dar non possa all'opere di architettura nuovi abbellimenti, e nuovi garbi, qualora si voglia ad uno studio attento, e profondo della natura accoppiare quello altresì degli antichi monumenti. Chi crede, che siano questi esausti, e nulla più siavi da scoprire in essi, s'inganna a gran partito. No, che questa vena, non è per anche isterilita. Nuovi pezzi escano di giorno in giorno di sotto le rovine, e nuove cose ci presentano ben capaci di secondare, e imbezzarrire l'idee d'un artefice riflessivo, e pensante. Roma è certamente la miniera più fertile in questo genere,

e non ostante che più nazioni sembrano fare a gara, a chi più possa arricchirsi delle nostre spoglie, le arti avranno qui un soccorso, che difficilmente troveranno altrove, la Scuola Romana formata sù questi seguirà ad essere la madre del buon gusto, e del perfetto disegno, che è quel distintivo per cui sulle altre signoreggia; e per cui vede nel suo seno unirsi da varie, ed opposte contrade tanta fiorita gioventù, che quà viene ad apprendere la perfezione del disegno. [...] Tutto [...] che forma la perfezione del disegno esige Roma, e tutto questo ci mostrano i monumenti, non solo Greci, ma eziandio Toscani; nè quei solo, che trovarono i nostri maggiori, ma quegli altresì, che andiamo, come dicea poc'anzi, nuovamente scoprendo noi medesimi in questa Città, e ne' paesi circonvicini. Per me attento a quanto esce di mano in mano mi trovo, la Dio mercè, una non ispregievole raccolta di vecchi monumenti, capitelli, colonne, cornici, fregi, teste, busti, bassirilievi, urnette, ed altre sì fatte anticaglie estratte dalla villa d'Adriano, dal Tusculo, e da altri luoghi ove ho fatto scavare a bella posta. Questi monumenti, quali d'ottimo gusto, e lavoro, quali di mediocri, quali nobili, e maestosi, quali bizzarri, e capricciosi, uniti allo studio della natura, e degli antichi autori, alla riflessione sulle antiche costumanze, e sulle moderne, m'anno messo in istato di uscire co' miei lavori dalla vecchia, e monotona carreggiata, e di poter presentare al publico qualche cosa di nuovo in questo genere. Forse vi sarà qualchuno a cui piacerà di dare alle mie opere il nome di stravaganze, ma chiunque questi sia, io lo prego a mostrarmi contro quali leggi, e regole di buon disegno, di proporzione, di carattere, di stabilimento, esse pecchino. Quando non sia in grado di farmi vedere sì fatti difetti, poco mi metterò in pena con qual nome vengano caratterizzati i miei lavori, da chi crede stravaganza tutto ciò, che esce dal vecchio monotono stile. Spero che il publico farà giustizia alle mie fatiche, e riconoscerà, se non altro in questi miei disegni, e in quelli, che farò per dare in appresso un vivo zelo per le belle arti, e principalmente per l'architettura<sup>27</sup>.

27. «C'est à la vérité une loi bien injuste qu'on voudrait nous imposer de ne rien faire qui ne soit grec. Le talent de nos artistes devrait-il se faire lâchement esclave des manières grecques et ne rien pouvoir prendre de ce qu'ils trouvent beau ailleurs? Secouons donc cet indigne joug. Si les Égyptiens et les Étrusques nous offrent dans leurs monuments charme, grâce, élégance, que l'on fasse usage de leurs richesses. Et que ce ne soit pas en copiant servilement leurs ouvrages; ce qui réduirait l'architecture et les arts libéraux à un simple mécanisme, nous attirerait plutôt le blâme que la louange d'un public, amateur de nouveauté et qui ne juge pas ainsi du mérite d'un artiste, ni du bon goût d'un dessin — comme plusieurs l'ont cru par le passé —, selon qu'il n'est qu'une copie de l'antique. Un artiste qui veut se faire un crédit et un nom ne doit pas se contenter de copier fidèlement les antiques, mais, en les étudiant, il est tenu de montrer un génie inventeur et, pour ainsi dire, créateur; en combinant avec sagesse le grec, l'étrusque et l'égyptien, il lui faut ouvrir l'accès à la découverte de nouveaux ornements et de nouvelles manières. L'esprit humain n'est pas si court et limité qu'il ne puisse donner aux ouvrages d'architecture de nouveaux embellissements et de nouvelles délicatesses, en unissant une étude attentive et profonde de la nature à celle des monuments antiques. Toute personne qui s'imagine que rien n'est plus à découvrir en eux se trompe tout à fait. Non, cette veine n'est pas près d'être stérile;

La postérité rendit justice à Piranèse, mais l'École romaine aura brillé par son absence.

L'on tire jour après jour des ruines des édifices antiques de nouveaux morceaux bien capables de fertiliser et d'embellir les idées d'un artiste qui étudie et qui réfléchit. Rome est certainement la mine la plus féconde en ce genre et, bien que plusieurs nations semblent se mesurer à qui pourra le plus s'enrichir de nos dépouilles, les arts découvriront toujours ici des secours qu'ils trouveront difficilement ailleurs. L'École romaine, fondée sur de tels principes, continuera à être la mère du bon goût et du parfait dessin — trait distinctif par lequel elle domine les autres, et pour lequel l'on voit s'unir dans son sein, venue de tant de différents pays, une telle quantité de jeunes gens heureux qui viennent apprendre la perfection du dessin. [...] L'École romaine exige tout cela aussi bien, qui fait la perfection du dessin ; et encore tout ce que nous montrent les monuments tant grecs que toscans. Non seulement ceux que trouvèrent nos ancêtres, mais aussi ceux que nous découvrons sans cesse en Rome et dans les régions circonvoisines. Attentif à toutes les découvertes que l'on fait journellement, je me trouve ainsi, grâce à Dieu, posséder une collection non négligeable de monuments antiques : des chapiteaux, des colonnes, des corniches, des décorations, des têtes, bustes, bas-reliefs, de petites urnes et d'autres semblables antiquailles tirés de la villa d'Hadrien de Tusculum et d'autres endroits où j'ai fait creuser. Ces monuments (dont les uns sont d'un goût et d'un travail excellents, les autres médiocres ; les uns nobles et majestueux, les autres bizarres et capricieux) unis à l'étude de la nature et des auteurs anciens, à la réflexion sur les usages passés et modernes, m'ont permis, en échappant à la monotonie des manières convenues, de présenter au public quelque chose de nouveau. Peut-être quelqu'un qualifiera-t-il mes œuvres d'extravagantes — qui que ce soit, je le prie de me montrer contre quelles lois et quelles règles de bon dessin, de proportion, de caractère, d'établissement pèche mon travail. Jusqu'à ce qu'on soit capable de me faire voir pareils défauts, je ne me préoccuperai pas trop des critiques de ceux qui jugent hors des limites du bon sens tout ce qui échappe à l'ennui du vieux style. J'espère que le public rendra justice à mes fatigues et reconnaîtra au moins, dans ces dessins et dans d'autres, comme j'ai donné un grand zèle aux beaux-arts, et surtout à l'architecture. »

