

LECTURES DU *TIMÉE* À LA RENAISSANCE

*Plato's influence on Western thought has been so broad and profound, and in spite of occasional voices of dissent, so continuous, that a great contemporary thinker has been able to state that the history of Western philosophy may be characterized as a series of footnotes to Plato*¹.

1. Ficin et le *Timée*

« Une interprétation du *Timée* tombée dans l'oubli » : c'est par ces quelques mots qu'un des tout derniers spécialistes de la fortune du *Timée* à la Renaissance qualifiait l'œuvre de l'Académicien florentin Marsile Ficin². Oubli à double titre, semble-t-il : celui de l'importance de la Renaissance comme moment charnière dans la traduction aujourd'hui si obvie, la diffusion et la redécouverte des textes de Platon ; mais oubli encore de l'importance pour la pensée renaissante tant dans l'ordre philosophique qu'artistique du *Commentaire sur le Timée* du philosophe humaniste³.

Pourtant, la pensée de ce dernier est « une des forces majeures de la culture occidentale » selon Panofsky. Ficin est à l'origine d'une philosophie « totalement différente, également érigée sur des fondations classiques, (tendant) à relier au Ciel le monde terrestre dans lequel l'Antiquité (est) de

1. P. O. KRISTELLER, *Renaissance Thought and its Sources*, New York, Columbia University Press, 1979, p. 50.

2. C'est en effet ainsi qu'A. Étienne introduit son travail sur le *Timée* (A. ÉTIENNE, *Visages d'un interprète : Marsile Ficin et le Timée. De la découverte à la réception de la « physique » platonicienne*, thèse de doctorat, Université de Lausanne, Lausanne, 1998).

3. À propos de ce terme, Kristeller remarque : *The meaning of the term « Renaissance » has been the subject of an unending controversy among recent historians, who have been debating about the value, the distinctive characteristics, the time limits, and the very existence of that historical period*. Nous suivrons son découpage historique en situant la période renaissante de 1300 à 1600 (P. O. KRISTELLER, *op. cit.* [n. 1], p. 17).

nouveau comprise »⁴, et inaugure une synthèse unique entre la pensée médiévale, l'héritage religieux et le platonisme grec⁵. Il convient donc de se pencher sur cette traduction et interprétation du *Timée* dont l'influence a été considérable puisque c'est à Ficin, ne l'oublions pas, que nous devons la première traduction complète de Platon en latin⁶.

Rappelons tout d'abord la situation tout à fait particulière de ce texte parmi les autres dialogues de Platon : le *Timée* est connu pour partie des médiévaux avec la *République* et les *Lois*, suivi dès le XIII^e siècle du *Phédon*, du *Ménon* ainsi que du *Commentaire sur le Parménide* de Proclus comprenant une traduction partielle du dialogue. C'est grâce au travail de trois penseurs que l'intérêt pour le *Timée*, et le platonisme en général, va croissant à la Renaissance : Nicolas de Cuse, Pic de la Mirandole et Marsile Ficin.

Ficin a très certainement commencé l'étude des dialogues platoniciens par le *Timée* puisque ce texte est un des premiers disponibles en latin grâce aux traductions critiques de Calcidius (IV^e s.) et de Guillaume de Conches (XII^e s.)⁷. Une première version d'un *Commentaire sur le Timée*, malheureusement perdue, aurait déjà été composée dès 1456-1457. Celle-ci serait à l'origine de la vocation philosophique de Ficin : après avoir lu ce tout premier commentaire, Landino et Cosimo de Medicis invitent le philosophe à traduire les textes platoniciens de façon extensive, ce que ce dernier entreprend en 1463⁸. Essentielle donc à la formation du jeune Ficin, la rédaction du *Timée* se situerait avant celle de la *Théologie platonicienne* (1469-1474, imprimée en 1482), c'est-à-dire entre 1466 et 1469. Le philosophe revoit sa traduction dès 1474 et la publie dix ans plus tard avec tous les dialogues qui, dans cette édition, sont tous accompagnés d'une introduction, à l'exception de deux d'entre eux : le *Banquet*, précédé d'un *Commentum*, et le *Timée*, d'un abrégé (*Compendium*), rédigé entre 1483 et 1484⁹. Ficin est donc un des premiers humanistes à composer un

4. E. PANOFKY, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident* [1960]. Tr. A. MEYER (coll. Champs), Paris, Flammarion, 1993, p. 329.

5. Voir à ce sujet P. O. KRISTELLER, *op. cit.* (n. 1), p. 58.

6. Sur la découverte de Platon par Ficin grâce à des sources latines, voir A. ÉTIENNE, *op. cit.* (n. 2), p. 92-114.

7. Mais la traduction de Calcidius ne s'étend pas au-delà de 53c, tandis que son commentaire se centre autour de 31c à 53c. Voir à ce propos, M. J. B. ALLEN, *Plato's Third Eye, Studies in Marsilio Ficino's Metaphysics and its Sources* (Collected Studies Series), Aldershot, Variorum, 1995, p. 404.

8. Cette question est développée par M. J. B. ALLEN, *op. cit.* (n. 7), p. 403.

9. Selon A. Étienne, le *Compendium*, publié dans les *Commentaria in Platonem* en 1496 à Florence, présente un texte plus long que celui imprimé dans les *Opera Omnia* de Platon (Florence, 1484 et Venise, 1491). Ficin aurait donc transformé vers 1492 le *Compendium in Timaeum* en *Commentarium* (A. ÉTIENNE, *op. cit.* [n. 2], p. 80-81).

commentaire complet sur le *Timée*, commentaire qui influencera toute son œuvre ultérieure. Grâce à sa position novatrice peu ordinaire, mais aussi à son contenu, le *Compendium* devient, comme nous le rappelle André Chastel, l'interprétation définitive adoptée par la Renaissance.

Nous nous proposons ici d'étudier l'héritage cosmologique et philosophique du *Timée* dans l'œuvre ficinienne à travers la lecture de deux œuvres : le *Compendium in Timæum*, ainsi que la *Théologie platonicienne*, dont les fondements ultimes reposent sur le *Timée* lui-même¹⁰.

Comme nous l'avons remarqué, nous ne pouvons comprendre l'œuvre de Ficin sans interroger divers éléments de sa théorie directement issus de sa lecture du *Timée*. En premier lieu, selon Michael J. B. Allen¹¹, c'est la figure centrale du démiurge qui donne sens à l'ensemble de sa doctrine. Ce concept clarifié, c'est toute la théorie de l'homme créateur perpétuant et complétant l'œuvre divine qui devient intelligible. Nous limiterons donc notre étude à l'élucidation du rapport du démiurge à la création. D'autre part, nous étudierons ces textes dans la perspective qui consiste à montrer comment cette œuvre se présente comme un véritable manuel du pythagorisme esthétique de la Renaissance, et comment la lecture de Ficin oriente peu à peu l'interprétation cosmologique vers une herméneutique esthétique de l'univers. Chastel l'a remarqué : « La cosmologie de Ficin (fondée sur le *Timée*) procède d'analyses esthétiques¹² » ; elle est la « copule essentielle », pour reprendre le vocabulaire du Florentin, qui nous permet de faire le lien entre la métaphysique et le vaste champ de l'art justement en train d'opérer ce grand « éveil » mentionné par Pétrarque, grand « éveil » qui apparaît de façon trop concomitante avec les théories philosophiques pour être tout à fait indifférent à ces dernières.

2.1. *Le démiurge et la création de la matière à partir des idées*

Depuis l'Antiquité, un glissement s'est opéré concernant la place du démiurge et celle des modèles intelligibles. Toute l'histoire des lectures du texte platonicien consiste en un long mouvement d'intériorisation des Idées. Ces dernières quittent leur place éthérée pour devenir des modèles éternels *en* Dieu, qui n'aura plus qu'à tourner *en* lui son regard pour créer l'univers. Le commentaire ficinien ne s'oppose pas aux lectures chrétiennes antérieures sur cette question des Idées, ni sur celle du monde considéré comme un corps doué d'une âme, ni non plus sur celle des petits-dieux

10. Le *Timée* est, selon A. Étienne, le pilier du système philosophique de Ficin dans la *Théologie platonicienne* (A. ÉTIENNE, *op. cit.* [n. 2], p. 386).

11. M. J. B. ALLEN, *op. cit.* (n. 7), p. 410.

12. A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art* [1954] (coll. Titre courant, 5), Genève, Droz, 1996, p. 65.

dont la signification a, là aussi, évolué dans le sens d'une osmose avec la pensée chrétienne. Selon l'Académicien de Careggi, tous les textes de Platon possèdent, en effet, un sens caché, un mystère chrétien sublime qui sourd à la lecture et qu'il convient de dégager dans la continuité des écrits antiques et médiévaux, dont ceux de Calcidius et de l'École de Chartres. Cependant, Ficin souhaite aussi s'orienter vers une lecture plus « pure » et plus complète du texte. Non seulement il possède le manuscrit complet du *Timée*, mais encore il a à sa disposition toute l'œuvre platonicienne, véritable source vive à laquelle il peut aller puiser un platonisme inédit.

Or cette lecture unifiante, comme nous l'avons indiqué, oriente l'interprétation du *Timée* vers une esthétique métaphysique, principalement avec les questions de la *creatio* et du divin. Le *Deus opifex* de la *République X* et du *Timée* prend ici le visage du *Deus pictor*, visage dont l'art ne pourra désormais se passer. Dieu est, certes, tour à tour comme chez Platon, ouvrier, potier, géomètre, mécanicien, charpentier, artisan universel, mais « cet ouvrier parfait et premier » est aussi « architecte de l'univers »¹³, et qualifié d'« artiste ».

La création *ex nihilo* qu'il engendre en tournant son regard vers les formes préexistant en lui répond bien à cette dernière personnification. En effet, si « toute intelligence œuvre en voulant plutôt qu'en voyant »¹⁴, la connaissance de l'intelligence est pourtant conçue comme « un recueil d'images »¹⁵. Dieu se tournerait donc en lui-même en un mouvement de pur vouloir, ce qui signifie encore et surtout qu'il considère des images, des modèles, présents en son sein. La légitimité métaphysique de ces raisons de toutes choses s'édifie désormais à partir de leur participation divine qui en assure la suprématie comme existants séparés. En créant, Dieu diffuse son essence aux choses. On comprend, dès lors, le statut

13. Ficin écrit : « L'ouvrier qui est confondu avec son œuvre et imprégné par elle ne peut la dominer et [...] l'ouvrier parfait et premier est l'architecte de l'univers » (M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*. Texte établi et traduit par R. MARCEL [Collection des Universités de France], tome I, livre II, Paris, « Les Belles Lettres », 1964, p. 55). Mais aussi, dans le *Compendium*, au chapitre X : *Ac si ceteris omissis aptius comparare vuleris, cogitabis in architecto quodam sapientissimo vim primo bonitatemque naturalem. Deinde Geometricum contemplatoremque intellectum, communes rationes mensurarum habentem. Tertio rationem, ut aiunt, practicam, iam per rationes ipsas de artificio consultantem. Quarto imaginationem, figuris iam et modos conducentes operi effingentem. Quinto effectum. Sexto movendi virtutem*. Et aussi, au chapitre XI : *Ita ut intellectus ille proximus mundi visibilis architectus [...]*. (M. FICIN, *Opera Omnia*. Tome II : *Compendium in Timaeum*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1983, ch. X et XI, p. 1442.)

14. M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, op. cit. (n. 13), tome I, livre II, p. 110.

15. *Ibid.*, p. 111.

lumineux de l'univers, dont chaque élément en répondant à Dieu, répond par là même à tous les autres : « Les points du corps temporel rencontrent partout le point de l'esprit éternel ¹⁶. »

Mais interrogeons-nous sur cette inscription dans la matière des formes intelligibles. C'est l'acte originel de la création qui empreint la matière indéterminée pour lui donner ces qualités esthétiques. « La *χώρα*, remarque J.-F. Mattéi à propos du *Timée*, est la cire du cosmos, son matériau noir et amorphe où se dépose la lumière des Formes selon des schèmes mathématiques rigoureux ¹⁷. » C'est bien ainsi que Ficin la décrit :

L'argile ne possède en propre aucune forme de vase, mais elle reçoit tour à tour du potier des formes différentes et, quand les vases sont brisés, il reste l'argile qui servira à en fabriquer d'autres. La nature, elle aussi, artisan des choses, a donc à sa disposition une matière donnée privée de toutes formes, également préparée à les recevoir toutes, parce que, de même qu'au degré le plus élevé des êtres il y a Dieu, acte pur, qui n'a besoin de rien, créateur de toutes les formes, de même au degré le plus bas il doit y avoir quelque chose qui est puissance pure, qui a besoin de tout et qui, informe par soi-même, est apte à recevoir toutes les formes. Ainsi au-dessous de l'artisan universel et de la nature il y a une matière universelle, réceptacle indifférent à n'importe quelle forme. [...] Telle est l'argumentation dont se sert Timée le Pythagoricien ¹⁸.

À première vue, cette définition du réceptacle premier ne nous informe guère sur l'acte de création lui-même ; il semble ici tout à fait désinvesti de l'aura mythique et métaphysique qu'il possédait dans l'œuvre platonicienne. Le paradigme utilisé rapporte l'antique et obscure *χώρα* à l'imagerie artisanale de la glaise employée par le potier, déjà présente dans le texte platonicien. C'est que Ficin se heurte à une double difficulté, relevée par A. Étienne ¹⁹ : tout d'abord celle du statut ontologique de la matière et ensuite la question théologique de la préexistence ou non de celle-ci, renvoyant dos à dos la conception de la création *ex nihilo* et *ex ideis*. Pourtant, Ficin ne perd pas de vue l'importance à lui accorder. De nouveau, la puissance métaphysique de l'argumentation va résider dans l'analogie entre la nature et l'art. « L'art imite la nature, indique-t-il pour introduire cette question. L'art exécute ses œuvres dans cet ordre, à savoir qu'il imprime dans une matière donnée telles et telles formes, dont aucune

16. M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, op. cit. (n. 13), tome I, livre II, p. 89.

17. J.-F. MATTÉI, *Platon et le miroir du mythe : de l'âge d'or à l'Atlantide* (coll. Thémis. Philosophie), Paris, PUF, 1996, p. 211.

18. M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, op. cit. (n. 13), tome I, livre V, p. 177.

19. A. ÉTIENNE, op. cit. (n. 2), p. 220.

n'est propre à la matière »²⁰. C'est l'ordre des formes mathématiques et intelligibles qui est la « *ratio* » permettant au monde de ne pas s'oublier dans l'informe et le vague²¹, et qui ordonne ce niveau le plus bas de la réalité, voisinant le non-être, pour le faire poindre au jour de la création²².

2.2. *Les principes téléologiques guidant la création : ordo et decentia, sous l'unité de l'âme du monde*

Mais revenons sur ce dernier point, et tentons de dégager les principes téléologiques guidant l'acte de création. La fin première de Dieu selon le philosophe est celle de l'*ordre* de l'univers. On ne peut ignorer sur ce point le texte suivant :

Assurément, dans tout ce qui est fait, non pas par hasard, mais naturellement ou en vertu d'un plan, il est nécessaire que la fin de la réalisation soit la forme de l'œuvre réalisée. Or la cause agissante ne dirige l'action vers la forme que par la forme qui réside en elle et elle ne dirige vers des formes déterminées que par des formes déterminées ou par les raisons déterminées de ces formes, raisons qu'elle a conçues en elle-même. Par conséquent, puisque l'ordre admirable de l'univers ne peut dépendre du hasard, qui est dépourvu d'ordre, il faut nécessairement que la forme, à la ressemblance de laquelle il a été réalisé, existe dans l'intelligence de l'artisan (*opifex*) lui-même. [...] La principale idée chez lui est l'idée de l'ordre de l'univers. Or on ne peut posséder la raison de l'ordre et de l'ensemble que si l'on possède les raisons particulières de toutes les parties qui composent l'ensemble, de même que l'architecte ne peut concevoir la beauté d'un édifice, s'il n'a pas conçu les raisons propres à chaque partie de l'édifice²³.

20. M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, op. cit. (n. 13), tome I, livre V, p. 176-177.

21. M. FICIN, *Compendium in Timaeum*, op. cit. (n. 13), ch. XI, p. 1443 : *Non solum vero materiam per se informem fore, sed animam quoque fore informem inquit, nisi deus utramque formet. Quod vero est in materia corporalis species, id ratio est intelligentiaque in anima, qua si caruerit, materiam inordinate movebit.*

22. Sur la matière au niveau le plus bas, voir M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, op. cit. (n. 13), tome II, livre X, p. 63. Et sur l'ordonnance que leur donnent les idées, *ibid.*, tome I, livre I, p. 71 : « La disposition par les formes convient même aux êtres non vivants, car ils ne sont pas dépourvus d'ordre et de beauté. »

23. M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, op. cit. (n. 13), tome I, livre II, p. 108-109. À comparer avec : « La beauté est une harmonie rationnellement déterminée de toutes les parties d'un corps, de sorte que rien ne puisse être ajouté, retranché ou changé. » La citation que nous avons traduite se trouve dans le *De re aedificatoria* (L. B. ALBERTI, *On the Arts of Building in Ten Books*, Livre VI, Ch. 2, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1988, p. 156). Celle-ci répond aussi à la phrase : « Enfin toutes les parties du monde concourent si harmonieusement à la seule beauté de l'univers, qu'on ne peut rien supprimer ni rien ajouter », mais aussi à l'idée que « les parties de l'univers ont été disposées en vue du système tout entier »

Peu après ce passage, il cite le *Timée* à l'appui de ces questions sur la fin la meilleure de la création, montrant par là combien ces principes d'*ordo* et *decentia*, principes par ailleurs tout à fait artistiques²⁴, sont directement d'inspiration platonicienne. Il semble que cette question de l'*ordo* soit tout à fait centrale dans la culture humaniste, et serve de grille à travers laquelle se lit désormais l'univers visuel²⁵. En une sorte de métaphore presque entêtante, Ficin poursuit sa description téléologique du monde, en comparant l'acte de création de Dieu à la production de l'art :

Si tous les agents, tant dans la nature que dans l'art, orientent toujours leurs activités vers une fin, c'est-à-dire vers le bien et s'ils le font à cause de leur bonté, si d'autre part ils reçoivent de l'agent premier, qui est le bien lui-même, l'ordre de leur activité, il est évident que c'est lui qui ordonne les actes vers la fin la meilleure²⁶.

Si, « comme Platon le dit dans le *Timée*, la volonté divine est le point de départ de toutes les créatures »²⁷, le créateur « a pu, su et voulu rendre son œuvre le plus possible semblable à lui »²⁸. Conformément à ce qu'en a écrit Platon, la volonté divine est la cause opérante, et Dieu se veut lui-même. Or une fois ceci affirmé, Ficin ajoute : « Dieu est la beauté même, de lui et par lui existent toutes choses belles²⁹. » Aussi non content d'incarner la règle ordonnatrice par excellence et d'agir comme « il convient », c'est-à-dire selon la *concinnitas*, terme cher aux théoriciens de l'art de l'époque, Dieu est le modèle de l'*artifex*. D'ailleurs, Ficin se laisse lui-même bien souvent emporter par le caractère enivrant du monde, et ne tarit pas d'éloges sur l'ornement harmonieux, la beauté miroitante, l'équilibre ordonné et lumineux de l'univers.

(M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, op. cit. [n. 13], tome I, livre II, p. 123 et p. 125).

24. Sur l'*ordo* et *decentia*, consulter A. CHASTEL, op. cit. (n. 12), p. 66.

25. Baxandall écrit d'ailleurs : « Les humanistes ont été nombreux à faire l'éloge des tableaux dotés d'*ordo* (ordre) ; le fait est intéressant, non pas parce qu'il révélerait que les humanistes auraient effectivement eu un souci pressant de l'*ordo* en peinture (ce n'était certainement pas le cas), mais parce qu'il montre qu'en tant qu'apprentissage du latin néoclassique l'humanisme impliquait l'assimilation de la catégorie de l'*ordo* comme un des moyens d'appliquer son attention à des configurations visuelles. » (M. BAXANDALL, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450* [trad. M. BROCK], Paris, Seuil, 1989 [1971], p. 69.)

26. M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, op. cit. (n. 13), tome I, livre II, p. 111.

27. *Ibid.*, p. 112.

28. M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, op. cit. (n. 13), tome I, livre I, p. 66.

29. M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, op. cit. (n. 13), tome I, livre II, p. 113.

Or c'est justement cette question de la finalité de la création, se muant ici en finalité esthétique, qui va permettre au philosophe de résoudre le problème que posait le texte du *Timée* en 29c aux commentateurs chrétiens³⁰, à propos de l'identité du monde et du démiurge, monde créé comme une créature vivante, avec une intelligence et une âme supérieure, l'âme du monde. Le problème est alors d'accorder cette dernière avec la doctrine chrétienne. Ficin revient sur cette question avec une analyse profonde qui ne cessera d'influencer, selon Allen, magiciens, alchimistes, mathématiciens et cosmologues :

Il y a, cependant, au-dessus des âmes particulières, l'âme unique de l'univers. L'œuvre vivante d'un artisan vivant doit être une. [...] Puisque, comme la plupart le soutiennent, toutes les sphères recèlent une seule matière première et informe par soi-même, il est normal qu'elle ait une âme unique. Qu'est-ce qui fait que les membres de l'univers, bien qu'opposés entre eux, tendent cependant au même but et se communiquent mutuellement leurs forces, si ce n'est qu'une seule âme tempère les humeurs pourtant différentes de ce grand être et réunit dans un ensemble harmonieux des membres séparés par leur position, par la qualité de leur vie et de leur mouvement³¹ ?

La réponse échoit bien entendu à l'âme universelle. Celle-ci est une des solutions apportées à la question de l'unité du monde. Contre le règne du chaos, l'âme universelle est le liant du tableau de la création. Elle fait pendant au « corps du monde », dont la terre devient l'esquisse vivante. « Nous voyons la terre, dit-il, engendrer, grâce à des semences particulières, une multitude d'arbres et d'animaux, les nourrir et les faire croître ; nous la voyons faire croître même des pierres comme ses dents, des végétaux comme une chevelure³². » Sans l'harmonie universelle de l'âme du monde, ce macrocosme presque archimboldien serait soudain soumis à la loi de l'irraisonné et « tu verrais des chiens naître de la semence du cheval, des figes pousser sur des pommiers, des membres humains rattachés à des lions, des membres d'ânes à des hommes, tu verrais les étoiles tomber, les pierres s'élever »³³. Comment ne pas voir dans cette crainte de la rupture de l'harmonie une vision très imagée semblable au monde de géhenne des tableaux de Jérôme Bosch³⁴ et comment ne pas faire le parallèle avec

30. Voir, sur ce point, M. J.-B. ALLEN, *op. cit.* (n. 7), p. 415.

31. M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, *op. cit.* (n. 13), tome I, livre IV, p. 161.

32. M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, *op. cit.* (n. 13), tome I, livre IV, p. 144.

33. *Ibid.*, tome I, livre II, p. 123.

34. Le *Jardin des délices* de Jérôme Bosch pourrait illustrer cette vision d'un univers disloqué : éden lorsque l'ordre règle le monde sous la loi de Dieu ; enfer lorsque, sous le contrôle de l'ange déchu, le monde n'est plus conduit par l'harmonie des

l'apparition soudaine en peinture de l'espace tout nouvellement conçu comme un *continuum* organisé ? En effet, Ficin affirme juste après :

S'il y a quelque part un art absolument parfait, c'est certainement dans ce qui est la cause de cette admirable organisation du chef-d'œuvre de l'univers³⁵.

Dans le champ métaphysique, tout comme dans le champ pictural, la beauté de la réalité, la beauté de la représentation, ne s'expliquent que dans la mesure où chaque partie est réglée par le « sens »³⁶. Comme le soulignait H. Damisch pour la *perspectiva artificialis*, cette volonté d'attribuer au monde un « ordre », un agencement mathématique, fonctionne comme une technique d'appropriation de ce réel, réel qui, apprivoisé sous une lumière une et géométrisante, ou sous l'harmonie de l'âme et du corps du monde, est désormais objectif, c'est-à-dire soumis à l'empire de la raison³⁷. Ce que la perspective assigne à la peinture comme condition d'énonciation³⁸, l'harmonie mathématique l'assigne à la métaphysique.

2.3. *La création continuée de l'univers et l'ordre mathématique au cœur du créé*

Mais comment garantir la pérennité de cet ordre ? Dieu, nous l'avons dit, est la perfection absolue ; l'univers est une perfection (relative) qui suffit à le manifester grâce à ce que Ficin nomme les « raisons vivantes » dans la nature, qui surpassent celles de l'art³⁹. C'est cette causalité naturelle « continuée » qui fait de Dieu un *Deus artifex*.

Qu'est-ce que l'art humain ? Une nature façonnant la matière de l'extérieur. Qu'est-ce que la nature ? Un art organisant la matière de l'intérieur, comme s'il y avait dans le bois un ouvrier qui travaillerait le

raisons. R. H. Marijnissen relève dans son ouvrage sur l'artiste un grand nombre de commentaires de peintres sur ses œuvres. La plupart en soulignent le dualisme désespéré et décrivent le peintre comme un moraliste opposant à la beauté « rafraîchissante » du monde de raison, la folie du purgatoire et de la chute (R. H. MARIJNISSEN, *Jérôme Bosch*, Anvers, Fonds Mercator, 1987, p. 40-41).

35. *Ibid.*, p. 124.

36. Le philosophe écrit : « Il faut à plus forte raison que tout l'univers et la nature, artisan de cet univers, aient le sens, j'entends le sens raisonnable, si elle ordonne ses œuvres plus raisonnablement que la raison humaine. » (*Ibid.*, p. 124.)

37. H. DAMISCH, *Théorie du nuage*, Paris, Seuil, 1972, p. 186.

38. Ces conditions sont relevées par H. DAMISCH, *L'origine de la perspective* (coll. Idées et recherches), Paris, Flammarion, 1987, p. 62. Ficin remarque aussi : *Atque hic addit numerum ab ipso Deo hominibus traditum, velut rationis discursionisque necessarium instrumentum.* (M. FICIN, *Opera Omnia*. Tome II : *Epinomidem id est, Legem appendicem, vel philosophum Epitome*, Bottega d'Erasmus, Torino, 1983, p. 1526.)

39. M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, op. cit. (n. 13), tome I, livre II, p. 125.

bois. Si l'art humain, bien qu'extérieur à la matière, convient néanmoins et s'adapte si bien à l'exécution du travail qu'il exécute pour réaliser des œuvres déterminées à partir d'idées déterminées, à plus forte raison l'art de la nature obtiendra-t-il ce résultat, lui qui ne touche pas la surface de la matière avec ses mains ou avec d'autres instruments extérieurs, comme le fait l'âme du géomètre, qui touche la poussière quand il trace des figures sur le sol, mais comme l'intelligence du géomètre quand elle fabrique en soi-même une matière imaginaire. De même, en effet, que l'intelligence du géomètre, en réfléchissant sur les raisons des figures, forme de l'intérieur, sans effort ni réflexion, la fantaisie par les images des figures et aussi par son intermédiaire l'« esprit » de la fantaisie, de même dans l'art de la nature, une sorte de sagesse divine, par l'intermédiaire des raisons intellectuelles, donne aux semences naturelles la puissance vivifiante et motrice qui lui est unie et, par celle-ci, informe aussi très facilement de l'intérieur, la matière ⁴⁰.

Si Dieu était tout d'abord apparu sous le masque de l'artisan, du charpentier, de l'ouvrier, il se manifeste soudain comme un démiurge plus industriel et subtil, agissant au cœur du créé selon une raison première légitimant l'entièreté de l'ouvrage. C'est la sagesse divine qui donne aux semences naturelles la puissance vivifiante permettant de former la matière de l'intérieur. « Ce que l'art est à la nature, la nature l'est à Dieu. [...] Les choses naturelles durent dans la mesure où l'influx de Dieu les conserve » écrit Ficin. « Et de même que la nature introduit le mouvement dans les œuvres, ajoute-t-il, de même Dieu communique l'existence à la nature » ⁴¹ selon une *ratio* finalisante, devrions-nous préciser. Non seulement cette dernière est le projet, but ultime de la réalisation du monde, mais encore elle s'objective dans les choses tout en conservant son statut universel. Là encore, un tel point de vue n'est pas étranger aux spéculations des théoriciens de l'art. Manetti, ayant écrit une vie de Filippo Brunelleschi, rapporte qu'il possédait la « raison » de la construction ⁴². Dans le *Commentaire sur le Banquet*, Ficin reprend une idée toute semblable : l'architecte doit posséder en lui la *ratio* de l'édifice, note-t-il, empruntant ses termes à Alberti. Aussi, la référence qu'il fait au géomètre n'est certes pas fortuite. Il est celui qui planifie, mais aussi ordonne le cosmos. Rappelons pour mémoire la phrase du *Timée* en 32c :

40. *Ibid.*, tome I, livre IV, p. 146-147.

41. *Ibid.*, tome I, livre II, p. 94.

42. P. HAMOU (éd.), *La vision perspective (1435-1740), L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique* (coll. Classique), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1995, p. 58.

Accordé par la proportion, (le corps du monde) tient de ces conditions, l'Amitié, si bien, que revenant sur lui-même en un seul et même tout, il a pu naître indissoluble par toute autre puissance que par celle qui l'a uni⁴³.

En allant plus avant, nous pourrions presque voir dans cette géométrisation du sensible une préfiguration du mécanisme classique. Ficin a eu l'occasion d'observer à Florence, grâce à un artisan allemand, le mouvement régulier des automates, et il s'émerveille de cette systématisme de l'action réglée par Dieu⁴⁴. D'une part, le balancement régulier du monde est régi d'une façon que nous pourrions qualifier d'« automatique » – il le nomme aussi *machina mundi*⁴⁵ –, tandis que, d'autre part, dans le *Commentaire sur le Timée*, les formes mathématiques ne siègent plus dans les sphères transcendentes, mais investissent le monde sensible. La beauté de ce dernier est donc justifiée par l'ordre géométrique, la mesure, la proportion mathématique, sous l'unité de la *ratio*, harmonie finalisante du tout, et de la création continuée.

« Qu'est-ce que l'œuvre de l'art ? L'intelligence de l'artisan dans une matière distincte. Qu'est-ce que l'œuvre de la nature ? L'intelligence de la nature dans une matière qui lui est unie⁴⁶. » La nature est une « sorte de forme et de puissance » accomplissant de toutes ses forces son œuvre propre dans un même souci d'unité, et d'harmonie.

3. Le commentaire du *Timée* et l'art

C'est par un étrange paradoxe que Ficin présente la structure du monde : si le philosophe célèbre en termes d'harmonie musicale la beauté de l'univers, celui-ci est avant tout une merveille « optique »⁴⁷. À la lecture des textes du *Compendium* et de la *Théologie platonicienne* sur le démiurge et la création, nous pouvons dire que l'art y est présenté comme le paradigme irréductible de la puissance suréminente de Dieu. Nous souhaiterions ici esquisser un bref tableau des considérations esthétiques liées, nous semble-t-il, à la cosmologie ficinienne du *Timée*.

43. Platon. *Œuvres complètes*. Tome X : *Timée - Critias*. Texte établi et traduit par A. RIVAUD (Collection des Universités de France), Paris, « Les Belles Lettres », 1956, p. 145.

44. M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, op. cit. (n. 13), tome I, livre II, p. 122.

45. *Ibid.*, tome I, livre V, p. 179.

46. *Ibid.*, tome I, livre IV, p. 147.

47. Chastel insiste particulièrement sur l'aspect optique et harmonique de l'univers (A. CHASTEL, op. cit. [n. 12], p. 110).

3.1. *La lumineuse beauté du monde et la vision perspective*

L'éloge de la création s'inspire directement des textes platoniciens. Or un texte étonnant de la *Théologie platonicienne* atteste du changement de perspective intervenu entre la pensée de Platon et celle du Florentin. Nous pourrions y voir une reprise du mythe de la caverne, détourné dans un premier temps de son sens cognitif, pour être appliqué à l'amour de l'univers optique.

Si, au contraire, tes parents t'avaient élevé depuis ton jeune âge dans une maison fermée de tous côtés, de sorte que tu n'aurais pas vu cette admirable beauté de l'univers avant la trentième année et si, ouvrant la maison, ils te l'avaient montrée tout à coup, tu aurais sans doute admiré ce nouveau spectacle à tel point que, indécis auparavant, tu n'aurais jamais pu douter désormais que toutes choses sont créées et gouvernées par la providence d'un unique et très habile ouvrier⁴⁸.

La source est évidente. Il s'agit d'une citation de la *République* appliquée aux théories du *Timée*. Mais elle prend une signification encore plus étonnante lorsqu'on la rapproche de la remarque suivante d'Alberti :

Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire (*historia*), et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peinture⁴⁹.

Dans les deux cas, l'émerveillement face au monde passe par l'illumination soudaine, le passage de l'ombre à la lumière, la vision béatifiante de l'univers géométrique. Or, cette comparaison n'est pas fortuite. Le philosophe comme l'artiste se tournent vers la nature, mais une nature régie par les mathématiques, les lois perspectives, une nature appréhendée comme un tout, emplies de la résonance sonore des parties entre elles. La construction centrale du plan perspectif répond à la continuité géométrique du cosmos sous l'œil infini de Dieu⁵⁰.

48. M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, op. cit. (n. 13), tome I, livre II, p. 124.

49. L. B. ALBERTI, *De la peinture*. Éd. J.-L. SCHEFFER (coll. La littérature artistique), Paris, Macula Dédale, 1993, p. 115. La traduction de E. Panofsky du terme d'*historia* répond certainement mieux aux complexes significations qu'il possède dans le texte : « Je trace un rectangle de la taille qui me plaît, et j'imagine que c'est une fenêtre ouverte par laquelle je regarde tout ce qui y sera représenté. » (E. PANOFSKY, op. cit. [n. 4], p. 225.)

50. M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, op. cit. (n. 13), tome I, livre II, p. 104.

3.2. *La proportion et la perspective, organisation rationnelle des formes*

En ce sens, nous pourrions définir la perspective comme « la formulation d'une loi commune pour la nature et les formes artistiques »⁵¹. Toute la conception du champ pictural comme unité spatiale découle d'une compréhension de la nature en termes de relations mesurables. L'acte de création est avant tout un acte de la raison, et un acte inscrivant cette dernière au cœur de l'œuvre, selon la lecture ficinienne du *Timée*. G. C. Argan ajoute :

La valeur de créativité que la théorie esthétique de la Renaissance reconnaît aux réalisations artistiques, dérive de l'idée que la nature est ordonnée et donc créée par un artiste⁵².

Ainsi pourrait se résumer à la fois la cosmologie ficinienne et les théories perspectives. Ne voyant pas de contradiction entre les deux maîtres que sont la nature et le beau, tous deux définis sous l'idée de l'« organisation rationnelle de la forme », l'art et la philosophie de la Renaissance sacrifient tantôt à l'un puis à l'autre. Nous illustrerons notre propos grâce à un article de Rudolph Wittkower, *Principles of Palladio's Architecture*, qui témoigne de l'interaction entre les considérations cosmologiques du *Timée* de Ficin et les théories de l'art⁵³.

Tout d'abord, l'auteur commence par rappeler les deux axiomes essentiels de l'architecture renaissante : chaque partie d'un édifice, l'intérieur aussi bien que l'extérieur, doit être intégrée à un même système de *ratio* mathématique, et l'édifice doit refléter les proportions humaines. Ces deux axiomes puisés aux sources du platonisme sont assortis de l'exemple de Francesco Giorgio. Ce moine franciscain fut chargé par le Doge Andrea Gritti d'écrire un *memorandum* sur les plans de Jacopo Sansovino pour l'église San Francesco della Vigna à Venise. Il s'y fonde sur Ficin, tout comme dans son *De harmonia mundi totius*, et suit toutes les proportions du *Timée*, montrant de quelle façon le monde est régi par l'harmonie de certains nombres.

51. Nous traduisons l'extrait suivant de G. C. ARGAN : *The formulation of a common law for nature and for artistic form lies in perspective : which may in general terms, be defined as the method or mental procedure for the determination of value.* (G. C. ARGAN, « The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* IX [1946], p. 97.)

52. *Ibid.*, p. 100.

53. R. WITTKOWER, « Principles of Palladio's Architecture », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VIII (1945), p. 68-106.

Palladio, lui-même, dans ses *Quattro Libri*, annonce :

La Beauté résultera de la belle forme et de la correspondance du tout aux parties, des parties entre elles, et d'elles au tout, de sorte que la structure apparaisse comme un corps entier et complet où chaque membre s'accorde avec les autres et où tous les membres sont nécessaires pour la réalisation de l'édifice.

C'est donc, avec la relecture du *Timée*, la fin de la proportion divine et incommensurable du Moyen Âge, la fin du tracé au compas⁵⁴. La Renaissance instaure un goût pour la précision mathématique rapprochant les arts plastiques des rapports musicaux.

3.3. La création, de Dieu à l'homme

Enfin, nous souhaiterions mettre un terme à ces quelques remarques sur la métaphysique renaissante avec la question de l'homme et de la création. Nous avons en effet traité dans notre première partie de la mise au jour du monde par le démiurge seul. Or la philosophie néo-platonicienne n'en reste pas là, et à travers la description de l'émergence du cosmos, semble vouloir trouver au véritable héros de sa pensée, l'homme, la place qui lui revient. Dans un jeu de miroir occulte, Dieu renvoie à l'homme sa propre image de créateur, et ce dernier, lui aussi artisan, potier, géomètre, architecte et surtout artiste, fait œuvre à son tour. Toucher à la création, l'imiter, rivaliser avec elle, comme le dit Léonard⁵⁵, n'est ni une faute au regard du divin, ni vanité humaine, comme elle le deviendra à l'âge classique. Bien au contraire, parce qu'il est homme, ce dernier est l'artiste universel au cœur de l'œuvre de Dieu. Son âme, messagère entre les deux ordres du sensible et du suprasensible, opère la rencontre entre les mondes. L'art en est le miroir visible et chatoyant. Dès lors, son statut quasi magique le garde de toute dévalorisation. « La puissance de l'homme est donc presque semblable à la nature divine puisque, par lui-même, c'est-à-dire par sa réflexion et son habileté, l'homme se gouverne [...] et s'efforce d'imiter chacune des œuvres d'une nature plus élevée »⁵⁶, affirme Ficin tandis que Léonard semble lui répondre en écho : « Le caractère divin de la peinture fait que l'esprit du peintre se transforme en une image de l'esprit de Dieu ;

54. Bouleau insiste sur l'utilisation du compas comme principal outil de mesure au Moyen Âge, mesure qui reste « un travail d'artisan ». L'âge humaniste, lui, trouve à la lecture du commentaire de Ficin sur le *Timée* un fondement théorique aux mesures mathématiques (C. BOULEAU, *Charpentiers. La géométrie secrète des peintres*, Paris, Seuil, 1963, ch. IV, p. 81-82).

55. Selon Léonard : « Le peintre discute et rivalise avec la nature. » (Léonard DE VINCI. *Traité de la peinture* [éd. A. CHASTEL], Paris, Berger - Levrault, 1987, p. 112.)

56. M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, op. cit. (n. 13), tome II, livre XIII, p. 224-225.

car il s'adonne avec une libre puissance à la création d'espèces diverses », et il ajoute : « Le peintre n'est pas digne d'éloges s'il n'est pas universel ⁵⁷. »

En conclusion, nous avons pu voir combien le *Timée* répondait aux aspirations des hommes de l'époque qu'ils qualifiaient eux-mêmes de « renouveau » et de « réveil ». Un tel projet qui à l'aube de cette renaissance se proposait de décrire l'origine de l'univers, de l'homme, leur correspondance, le rapport harmonique et proportionné des sphères ne pouvait que séduire philosophes et théoriciens de l'art. Il semble d'ailleurs que la meilleure définition du terme controversé de « Renaissance » soit donnée par Boccace, à propos de Giotto. Reprenant les mots de Pline, il montre combien le grand peintre est l'héritier de Zeuxis ou d'Apelle, mais que, non content de retrouver la grande Antiquité, il la renouvelle, voire, la dépasse ⁵⁸. Ainsi en est-il aussi de l'aspiration ficinienne, souhaitant intégrer le platonisme au système entier de la pensée antique retrouvée, ainsi qu'au christianisme. Peintre, Ficin l'est certainement, au même titre que musicien, puisqu'il s'inscrit comme tout homme au cœur d'une création qu'il doit compléter de sa propre force vivifiante.

Aussi pourrions-nous nous demander si c'est au Dieu ordonnant le monde ou à l'homme créateur que Ficin dédie la phrase suivante d'Orphée extraite de l'*Hymne à Apollon* :

Tu tiens les limites de tout l'univers. Tu prends soin du commencement et de la fin. Par toi tout commence à verdir. Ta cithare sonore répand l'harmonie dans la sphère tout entière ⁵⁹.

Caroline COMBRONDE
Université Catholique de Louvain
Institut Supérieur de Philosophie

57. LÉONARD DE VINCI, *op. cit.* (n. 55), p. 116 et p. 117.

58. Cité par E. PANOFSKY, *op. cit.* (n. 4), p. 33-34.

59. M. FICIN, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, *op. cit.* (n. 13), tome I, livre II, p. 103.